

ANTONIA MARLY MOURA DA SILVA
FRANCISCO AEDSON DE SOUSA OLIVEIRA
IARA MARIA CARNEIRO DE FREITAS
LEILA MARIA DE ARAÚJO TABOSA
(ORGANIZADORES)

**DAS LINHAS ÀS ENTRELINHAS:
MÚLTIPLOS OLHARES
SOBRE O LITERÁRIO**

 **Pedro & João**
editores

**Das linhas às entrelinhas:
múltiplos olhares sobre o literário**

**Antonia Marly Moura da Silva
Francisco Aedson de Souza Oliveira
Iara Maria Carneiro Freitas
Leila Maria de Araújo Tabosa
(Organizadores)**

**Das linhas às entrelinhas:
múltiplos olhares sobre o literário**



Pedro & João
editores

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Antonia Marly Moura da Silva; Francisco Aedson de Souza Oliveira; Iara Maria Carneiro Freitas; Leila Maria de Araújo Tabosa [Organizadores]

Das linhas às entrelinhas: múltiplos olhares sobre o literário. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. 405p.

ISBN 978-65-86101-10-2 [Impresso]

978-65-86101-28-7 [Digital]

1. Estudos de linguagem. 2. Olhares sobre o literário. 3. Figurações. 4. Autores.

I. Título.

CDD – 410

Capa: Andersen Bianchi com trabalho de Leila Tabosa

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajéu (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi Maia (UNESP/Bauru/Brasil); Mariângela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Melo (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil)



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 - São Carlos – SP

2020

Sumário

Apresentação	9
Figurações insólitas	13
Fantástico e representação do animal no conto “Coelhos” de Moacyr Scliar <i>Ana Laura Oliveira Lopes</i> <i>Antonia Marly Moura da Silva</i>	15
Figurações insólitas do corpo: o fantástico em dois contos de Ignácio de Loyola Brandão <i>Ana Laura Oliveira Lopes</i> <i>Leylyane Rafaela Silveira de Negreiros</i> <i>Antonia Marly Moura da Silva</i>	29
Na fratura do espaço ficcional: a naturalização do irreal no conto contemporâneo <i>Antonia Marly Moura da Silva</i>	41
A espacialidade ficcional no conto “Noturno Amarelo” de Lygia Fagundes Telles <i>Rosaly Ferreira da Costa Santos</i>	51
Personagens Insólitos: Uma leitura do conto “Potyra” de Lygia Fagundes Telles <i>Lorena Clícia Fernandes Costa Ramalho</i> <i>Antonia Marly Moura da Silva</i>	63
Seres fantásticos e onde habitam, no Brasil de Cassiano Ricardo <i>Maria Caroline Andrade de Lima</i> <i>Bárbara Luíza Alves Rubio</i>	81
Figurações do feminino e seus arredores	89
A escrita feminina de Juana de Asbaje à Soror Juana: perseguições, armadilhas e golpe intelectual <i>Leila Maria de Araújo Tabosa</i>	91
Representação do feminino no conto “Missa do Galo” de Machado de Assis: os dois lados de uma mesma mulher <i>Margarete Solange P. C. de Moraes</i> <i>Késia Maressa Costa Moraes Xavier</i>	101

A construção dos arquétipos na personagem feminina em “Desenredo” de João Guimarães Rosa	119
<i>Lidiane Morais Fernandes</i>	
O Purgatório em “A virgem dos espinhos”, de João Gilberto Noll	129
<i>José Dantas da Silva Júnior</i>	
<i>Maria Aparecida da Costa</i>	
Num reino não muito distante... Novas ideologias: representações de gênero no conto “A Mulher Ramada” de Marina Colasanti	141
<i>Lúvia Maria Rosa Soares</i>	
<i>The Yellow Wallpaper</i> : uma análise do espaço no conto de Charlotte Perkins Gilman	155
<i>Ana Carolina da Silveira Costa Santiago</i>	
Noites mornas e as mulheres na obra de Dina Salústio	165
<i>Marília Gabrielly Peixoto de Sousa</i>	
Literatura de autoria feminina: um estudo do conto “Das palavras” de Isabel Allende	173
<i>Iara Maria Carneiro de Freitas</i>	
Nos bosques da ficção: outros olhares	185
Das histórias monstruosas: representações homoeróticas na obra de José Lins do Rego	187
<i>José Vilian Mangueira</i>	
<i>Órfãos do Eldorado</i> : os rios da memória na cidade submersa	211
<i>Marcos Vinicius Medeiros da Silva</i>	
<i>Odalice de Castro Silva</i>	
<i>Água Viva</i> , forma virada em símbolo	225
Pedro Fernandes de Oliveira Neto	
Marcas do conto de Clarice Lispector	235
<i>Vilmária Chaves Nogueira</i>	
<i>Antônia Marly Moura da Silva</i>	
Da pedra da palavra um recado vai nascer canção	253
<i>Alúcio Barros de Oliveira</i>	
O realismo não representativo de Hatoum	265
<i>Francisco H. Arruda de Oliveira</i>	
Representação da infância na literatura de João Antônio: análise do conto “Meninão do Caixote”	277
<i>Francisco Edson Gonçalves Leite</i>	
<i>Antonia Marly Moura da Silva</i>	

A atualidade política de “A Sereníssima República”, de Machado de Assis	289
<i>Jonas Jefferson de Souza Leite</i> <i>José Veranildo Lopes da Costa Junior</i>	
Desdobramentos do eu-lírico	299
Dionísio e Jesus nas volutas poéticas de Gregório de Matos	301
<i>Ana Maria Remígio Osterne</i> <i>Francisca Lailsa Ribeiro Pinto</i>	
A obra literária de Teresa d’Ávila: mística e antecipação do Barroco na literatura espanhola	315
<i>Maria Graciele de Lima</i>	
O Cordel e a indústria cultural: adaptação e resistência	327
<i>Elri Bandeira de Sousa</i> <i>David Vinnicius Lira Campos</i>	
Sobre o jogo ficcional: leitura e leitores	345
Literatura espanhola medieval: estudo comparativo de três obras do século XIV	347
<i>Márcia Socorro Ferreira de Andrade Silva</i> <i>Taztia Giordana Costa</i>	
A retextualização de textos literários em círculos de leitura: uma prática de letramento	359
<i>Ana Marcelle Rodrigues Pimentel</i> <i>Maria Clarice Candido Silveira</i> <i>Maria da Anunciação Brito Siebra</i>	
Letramento literário no ensino médio: gênero e sexualidade em “Pequeno monstro” de Caio Fernando Abreu	377
<i>Francisco Aedson de Souza Oliveira</i> <i>Francisco Leandro Torres</i>	
Sobre os autores e organizadores	397

Apresentação

Este livro é uma iniciativa do *Grupo de Estudos de Literatura e suas Interfaces Críticas* (GELINTER/CNPQ) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, realizada com o apoio do *Simpósio de Estudos Barrocos e Neobarrocos da UERN*, evento bianual organizado pelo referido Grupo que aqui se faz presente através da colaboração de alguns dos seus participantes com comunicações apresentadas durante o Simpósio. Os vinte e sete artigos que compõem a coletânea inscrevem um conjunto de perspectivas críticas e outras investidas de pesquisadores, membros do Grupo e convidados, docentes e discentes, em torno do fenômeno literário.

Um dos grandes méritos do volume é o pluralismo dos temas abordados. Trata-se de um conjunto de reflexões em que horizontes diferentes partilham de uma preocupação central: a literatura e seus possíveis diálogos. Pelos desvãos do fantástico, da crítica feminista, da prosa e da lírica, múltiplos enfoques congregam um debate heterogêneo que transita do mito ao mimético, da criação ao ensino, da literatura ao leitor, dentre outros aspectos. Tais abordagens demonstram a dedicação dos autores no sentido de levantar proposições investigativas em torno de obras literárias, do jogo ficcional e da experiência da leitura.

A perspectiva teórico-crítica dominante veicula um trânsito de ideias acerca das formas ficcionais e da poesia, dentre as quais comparece o cordel, propiciando amplas possibilidades de penetração no âmago da obra literária. Vertentes voltadas para a recepção do leitor, com foco na prática da leitura do texto literário, por sua vez, são outras posições que alicerçam, por linhas diversas, a matriz que conecta o volume, desencadeando indagações sobre a literatura e seus arredores. Posto isso, o livro foi organizado em cinco partes, considerando-se um repertório de temas e diferentes problemáticas que presidem pontos de vista e leituras analíticas no campo da representação mimética, arrolando-se escritores da tradição a contemporaneidade das mais variadas tendências estéticas, do que resultou as páginas que seguem.

Nessa direção, a primeira parte denominada **Figurações insólitas** congrega seis abordagens críticas acerca da literatura fantástica fomentadas à luz de variadas vertentes teóricas que lhes dão sustentação. O temário selecionado possibilita desdobramentos inusitados sobre contos fantásticos de alguns mestres do gênero no Brasil, dentre os quais destacam-se Moacyr Scliar, Ignácio de Loyola Brandão e Lygia Fagundes Telles. Acrescente-se, ainda, o cotejo entre contos da brasileira Lygia Fagundes Telles e da portuguesa Lídia Jorge. Por fim, a abordagem dedicada ao engenho e a

técnica na narrativa de Cassiano Ricardo. Nos domínios do universo fantástico empreendido pelos autores, convém destacar perspectivas analíticas voltadas para a representação do animal e do vampiro, a placidez de figurações insólitas do corpo e do espaço ficcional, dentre outras questões que envolvem o sobrenatural na ação dos personagens e onde habitam.

No âmbito das discussões sobre a representação da mulher, situadas na segunda parte intitulada **Figurações do feminino e seus arredores**, foram reunidos sete artigos em torno de um heterogêneo *corpus*. O recorte é constituído de resultados de pesquisa que enaltecem categorias ficcionais como a personagem, por exemplo, bem como rasuras e ranhuras em torno do fazer poético. Primeiramente, o olhar se desloca para a travessia indagatória que se verifica na literatura de Juana de Asbaje à Soror Juana. No bojo do esforço analítico sobre contos diversos, circunscrevem-se variantes como representações de gênero no conto de fadas moderno de Marina Colasanti; o feminino que se anuncia pela voz masculina em “Missa do galo” de Machado de Assis; o esfacelamento da personagem central em “Desenredo” de João Guimarães Rosa. Nesse ideal de unidade, centralizado no *ethos* da mulher que a crítica feminista veio relativizar, acrescenta-se a abordagem sobre amor, desejo e corpo situados no drama da figura feminina que se observa no conto de João Gilberto Noll. Em outra direção, sublinham-se ideologias imbricadas entre a personagem mulher e o espaço ficcional no conto de Charlotte Perkins Gilman e outras reflexões sobre identidade, gênero e sociedade na narrativa de Dina Salústio. A seguir, ampliando essa extraordinária teia de ideias, temos uma apaixonada incursão em um campo da literatura de autoria feminina focalizada na análise do conto “Dos Palabras” da escritora Isabel Allende. Podemos dizer que os ensaios incluídos nesta parte se completam perfeitamente, embora tratem de assuntos variados sobre um mesmo tema: a representação da mulher.

A terceira seção de textos, **Nos bosques da ficção: outros olhares**, dedica-se ao movimento entre instâncias como literatura e sociedade, ficção e memória, personagem e narrador, a obra e sua produção, a escrita e os limites da criação literária, dentre outros aspectos. O fragmento agrega um conjunto de perspectivas sobre a ficção de diversos autores, dentre os quais convém destacar José Lins do Rego, Milton Hatoum, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, João Antônio e Machado de Assis. São oito ensaios em que a linha-mestra é desvelar o espaço disjunto entre o literário e o social, entre o criador e a criação, entre escritor e escritura.

A quarta parte **Desdobramentos do eu-lírico**, constituída de três artigos, traz à luz uma importante leitura crítica sobre temáticas por vezes ignoradas ou esquecidas. Primeiro: versa sobre a dialética sacro-profana, de direção satírica, determinante da lírica de Gregório de Matos. O ensaio que segue propicia um olhar panorâmico sobre a obra de Teresa d'Ávila, tendo

como interesse alguns aspectos artísticos que a referida obra encerra e que a inserem nas categorias da Mística cristã, bem como em uma antecipação da estética barroca. O terceiro artigo da sessão levanta questionamentos surpreendentes sobre o cordel como um produto da indústria cultural, formulando proposições teóricas que se aninham nas dobras das peculiaridades desse gênero literário, problemática inserida no contexto de uma discussão acerca dos modos como a ideologia se insere no cordel.

A quinta e última parte denominada **Sobre o jogo ficcional: leitura e leitores** desloca-se do centro da crítica para o ato da leitura da obra literária, ressaltando-se formas possíveis para alavancar o encontro do leitor com a literatura. Trata-se de um conjunto de três abordagens sobre o texto literário, levando em conta a relação literatura e leitor e métodos de apreensão da obra literária. O primeiro ensaio do fragmento constitui um estudo crítico comparativo de três importantes obras literárias do século XIV na Espanha: o *Libro de Buen Amor*, *El Conde Lucanor* e *Rimado de Palacio* desenvolvido com o fim de elaborar material didático a ser utilizado em aulas de Literatura Espanhola. O ensaio que segue versa sobre a prática da retextualização, processo que consiste na produção de um novo texto a partir de um ou mais textos-base, para uma prática de letramento literário. O último artigo propõe-se a elaborar uma proposta pedagógica, com vista ao letramento literário, que possibilite a discussão de gênero e sexualidade no ensino médio, tendo como objeto um conto de Caio Fernando Abreu.

Enfim, os presentes artigos reunidos neste livro apontam um interesse e uma direção: a literatura. Não poderia ser de outro modo uma vez que o permanente exercício reflexivo sobre o fenômeno literário constitui o alicerce das ações do GELINTER e a prática dos autores envolvidos, membros e convidados. Assim, a multiplicidade de enfoques sobre a literatura que define a tessitura do volume confirma o espírito e as razões de sua gestação.

Os organizadores

Figurações insólitas

Fantástico e representação do animal no conto “Coelhos” de Moacyr Scliar

Ana Laura Oliveira Lopes
Antônia Marly Moura da Silva

Introdução

Na sociedade moderna, experiências de poder e violência afligem e ameaçam a esperança de um futuro confiável, deflagrando sentimentos de insegurança, vulnerabilidade e medo. Nesse ambiente em que Bauman concebe como *líquido-moderno* “a luta contra os medos se tornou tarefa para a vida inteira, enquanto os perigos que o deflagram – ainda que nenhum deles seja percebido como *inadministrável* – passaram a ser considerados companhias permanentes e *indissociáveis* da vida humana” (BAUMAN, 2008, p. 14).

Tal realidade, em que a lei e a ordem parecem desvanecer, verifica-se um descompasso na relação do homem com a natureza ou na ordem natural das coisas e da vida, o que parece contribuir, decisivamente, para a banalização do “anormal” ou do estranho, problemática que nos faz lembrar a perspectiva freudiana sobre o efeito de estranhamento. Em seu célebre texto *O estranho* (1919), Freud defende que o estranho é algo familiar, há muito tempo retido na mente, que se encontra recalcado, escondido no inconsciente e, por isso, quando vem à tona é inquietante, assustador, sinistro, esquisito e incômodo.

Na literatura fantástica, metáforas e imagens enfatizam os males, os impulsos e as paixões inerentes à vida em sociedade. De maneira engenhosa, na confluência do verossímil e do inverossímil, discursos romanescos enaltecem mistérios da vida ou da morte, bem como traços imaginários e desconhecidos da realidade. Na expressão de eventos sobrenaturais, a literatura fantástica exalta – não as fronteiras, mas o embate entre a certeza e a incerteza, entre o possível e o impossível, entre o normal e o anormal, dentre outras instâncias indiciadoras do inexplicável. Desse modo, a transgressão da realidade que caracteriza o modo fantástico parece ser a ferramenta ideal para delinear outras e diferentes “verdades” sobre os temores e as ameaças que rondam a existência humana. Nessa perspectiva, consideramos oportuno o que Roas (2014) afirma sobre a transgressão da realidade que é inerente ao fantástico. Para o estudioso, tal transgressão serve

para questionar aquilo que concebemos como real e revelar a estranheza de nosso mundo. Em outras palavras: para suscitar reflexões sobre aspectos da vida ainda não explorados.

À luz desse pensamento, destacamos a obra *Carnaval dos animais* (1968), de Moacyr Scliar, como exemplo pródigo de uma literatura que nos convoca a refletir sobre as relações humanas e o cotidiano moderno, bem como sobre a banalização da violência, tanto psicológica quanto física. Na obra mencionada, a simbologia de animais é um dos recursos temáticos e formais significativos na arquitetura da narrativa. Em seu discurso mimético, o autor se apropria metaforicamente do que há de irracional e animalesco no comportamento dos seres humanos - o que se traduz na ação dos personagens e em outros aspectos da estrutura da narrativa.

Nesta perspectiva e para este estudo, escolhemos o conto “Coelhos”, integrante da referida obra a fim de destacar a simbologia do animal como traço central da narrativa. Trata-se da história de uma dona de casa que vive assombrada pelos coelhos que integram a trama. A história aponta uma situação de marginalização do gênero feminino e de uma experiência de violência velada. O conto apresenta uma história brutal e cheia de ironia; a figura do coelho indicia uma série de atributos insólitos e ideológicos, marcando um significativo diálogo entre literatura e sociedade.

Moacyr Scliar e o conto fantástico

Dentre os mestres da literatura contemporânea no cenário nacional que privilegiam o fantástico em seus textos, o escritor gaúcho Moacyr Scliar se destaca pelo modo peculiar de investir em relatos marcados pelo estranhamento de suas histórias e de seus personagens. Segundo Zilberman (1984), sua ficção, rica em simbologias inusitadas, é um destaque pela presença de temas como a marginalização, a banalização da vida humana, a violência e a morte.

De ascendência judaica, o escritor já teve suas primeiras experiências com o exercício da escrita na infância, afirmando inclusive que essa fase é primordial para o começo de qualquer escritor. Embora demonstrando forte predileção pela literatura, o gaúcho teve uma vida dedicada à medicina, exercendo as duas atividades em paralelo. Atuou ainda como professor da Universidade Católica de Medicina de Porto Alegre e foi membro da Academia Brasileira de Letras (ZILBERMAN, 1984).

De acordo com Santos (2015), além da experiência como médico, o autor demonstrou interesse em outros campos do saber, como psicologia, sociologia, economia dentre outras áreas. Em sua produção ficcional, uma de suas grandes características é a pluralidade de gêneros e estilos narrativos. O realismo mágico como vertente ficcional fisgou o escritor cedo, pois os

dramas de seus personagens, situados em cotidianos banais, têm o mérito de exaltar a ambiguidade e a ambivalência da realidade e, por isso, verifica-se forte carga do imaginário e da fantasia em suas narrativas. A profissão de médico parece ter sido um traço que motivou o autor para uma literatura de representação de questões sociais. Waldman (2012) destaca que Scliar patenteou um pluralismo e uma diversidade em sua escrita, dedicando-se a múltiplos gêneros, como já foi dito aqui. Em sua produção ficcional, Scliar transita entre contos – gênero cujo escritor estreia no cenário das letras brasileiras – romances, novelas, ensaios, crônicas e até mesmo histórias em quadrinhos – obras em que se verifica significativa representação das culturas judaica e hebraica, supostamente devido a sua origem. Acrescente-se, ainda, que o escritor gaúcho deixou um legado de mais de setenta livros, foi colunista de diversos jornais brasileiros e recebeu inúmeros prêmios literários. Em sua ficção, Scliar buscou uma interlocução com leitores de várias faixas etárias através de histórias ricas de fantasia e entretenimento.

A vastidão de sua obra denota uma edificação literária ao longo do seu tempo de atuação. Mas foi através do universo dos contos fantásticos que o autor ganhou maturidade e, consciente das características e potencialidades deste gênero, passou a optar frequentemente por essas narrativas curtas carregadas de significados. Antecipando, assim, vertentes que viriam a ser tratadas pela corrente pós-modernista (SILVA, 2013).

Waldman afirma (2012) que o alinhamento ao gênero fantástico é plenamente assumido por Scliar, ao lado da exposição do cenário de sua terra natal, Porto Alegre. A respeito de suas marcas temáticas, por ser filho de imigrantes, o autor ganhou um importante papel como representante da cultura do país em que nasceu. Em sua produção literária, é notável a repetição da temática das desigualdades sociais e da crítica ao capitalismo em algumas de suas obras. Acrescenta-se também a representação de personagens que fogem à normalidade do cotidiano, apresentando anomalias típicas dos desvios éticos ou psíquicos provocados por uma sociedade violenta e competitiva.

Silva (2013) ressalta que os temas dominantes em sua obra são a realidade social da classe média urbana no Brasil, bem como a medicina e o judaísmo. O escritor apropriou-se de uma variedade de tons e temáticas a fim de torná-las vivas no cotidiano de seus leitores. Ler suas produções constitui um exercício de descoberta, pois sua ficção nos apresenta um mundo de fantasia, humor, ironia, prazeres, surpresas, e principalmente, reflexões acerca dos mistérios do mundo que nos cerca.

Nesta perspectiva, o presente estudo visa destacar o fantástico, considerando o que afirma Magalhães Junior (1972) ao tratar desse modo ficcional. Para o estudioso, o fantástico impõe uma espécie de “alheamento ao espírito” como uma vertente ficcional que vai muito além das fábulas

convencionais e das narrativas mitológicas, pois se traduz em um mergulho do inconsciente humano, desvendando mistérios através de narrativas que confluem o real e o imaginário.

No que se refere a uma definição do modo fantástico, Calasans (1988, p. 9) declara:

O termo fantástico (do latim *phantasticu*, por sua vez do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*) refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o fabuloso. Aplica-se, portanto, melhor a um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-lo do real.

Na visão de Todorov (1975), em sua importante *Introdução à literatura fantástica*, as narrativas fantásticas são caracterizadas pela presença de um elemento sobrenatural, que provoca uma ruptura das leis aceitas como naturais no mundo real, tal como conhecemos, sendo fundamental que não se estabeleça uma explicação para tal transgressão. Todorov (1975, p.30-31) afirma que

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos.

Sob a ótica todoroviana, o fantástico se sustenta da inexplicabilidade de um acontecimento estranho, ou seja, existe uma dúvida entre saber se algo aconteceu ou não. Em outros termos, para que o efeito do fantástico se configure é essencial a manutenção de uma hesitação insolúvel diante de uma quebra da “normalidade”.

Mas é especialmente no ambiente das especulações filosóficas que o fantástico se desenvolve, fatos habituais, que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante e aterradora, são a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidades inconciliáveis. A grande questão é perceber por trás da aparência cotidiana outro mundo, encantado ou infernal (CALVINO, 2004).

Rodrigues (1988) defende que o fantástico ganhou destaque devido à busca por explicações objetivas sobre o mundo e os indivíduos, isso provocou a criação de sistemas de críticas à sociedade, já que esta não dá conta da complexidade que é a singularidade de cada indivíduo. Em outros termos, a autora justifica que uma vez que o racionalismo não dava conta de responder a tudo, o universo fantástico explodiu para reinventar os moldes do imaginário, fazendo uso de elementos inquietantes e inexplicáveis da própria lógica racional.

O pressuposto de que o real é elemento estruturante do modo fantástico é postulado por Irène Bessièrè (2009, p. 2). Segundo essa estudiosa francesa, o fantástico pressupõe uma lógica narrativa que reflete “as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo” a partir de quadros socioculturais que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do real e do surreal, do banal e do estranho, a depender de cada época. Assim, não basta o inverossímil para definir o fantástico, pois esse instala as fraturas das convenções e, sendo assim, inevitavelmente, se nutre do cotidiano e destaca desse as contradições. A mesma autora ainda aponta que essa hesitação relaciona o imaginário fantástico ao inconsciente, onde a lógica narrativa reflete sob o leitor um jogo aparente da invenção pura e existe uma atmosfera de metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. De acordo com Irène Bessièrè (2009, p. 2)

O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo.

Uma vez que o fantástico busca traçar os limites dos indivíduos conforme suas manifestações sociais, é pertinente acrescentar outros conceitos para compreensão de representações que estarão presentes no conto analisado a seguir, são eles: o estranho, o insólito e a alegoria.

Segundo Freud (1996), o estranho é algo familiar e há muito tempo guardado na mente que se desdobra em algo desconhecido porque se encontra recalcado, escondido no inconsciente e, por isso, quando vem à tona é inquietante, assustador, sinistro, esquisito e incômodo. Conforme esse autor há duas categorias de experiência estranha, o estranho proveniente de crenças superadas e o estranho oriundo de complexos infantis reprimidos. Pois, como afirma o próprio Freud (1996, p. 260), “o animismo, a magia e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a

morte, a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em algo estranho”.

Oportunas, ainda são acepções dos termos sólito e insólito, definidos a partir de paradigmas de realidade. Tais modelos são cultural e historicamente determinados e implicam no conceito de verdade e nas diferentes posturas do homem frente a isso. A esse respeito:

A percepção de ocorrências insólitas se dá em função dos períodos históricos vividos pelo homem. Em cada época, de acordo com as crenças e os valores estipulados, instaura-se no pensamento humano a necessidade de aceitação ou de dúvida de tais ocorrências, correspondendo à expectativa comum daqueles homens, daquela época (NOGUEIRA, 2007, p. 69).

Ferreira (2009) defende a definição de que o insólito e o estranho seriam a mesma coisa, uma vez que os acontecimentos do “mundo real” muitas vezes mostram-se incompreensíveis e são, à vista grossa, aceitos pelos indivíduos; tem-se a retratação do que é familiar se transformando em assustador e criando uma realidade alucinada. Ou seja, o insólito e o estranho são aliados no que se refere a revelar, pelo meio literário, o que está escondido no inconsciente humano distante da comodidade e da normalidade objetiva do mundo exterior.

De um modo geral, neste universo de perspectivas conceitual multifacetadas sobre a natureza do fantástico, Batalha (2003, p. 6) levanta uma posição importante sobre a questão. Vejamos:

[O] fantástico não pode ser enfeixado em uma categoria literária monolítica, porque ele supõe um conjunto de gêneros, sub-gêneros e categorias que a ele se vinculam – e com os quais tem em comum a recusa do real por parte do autor –, tais como o “sobrenatural” e o “irreal”, que remetem mais especificamente ao conto de fadas ou ao maravilhoso, assim como ao horror, e, mais modernamente, à ficção científica; o “mistério”, associado a um gênero bem definido que é o romance policial; o “absurdo”, que define uma categoria particular do fantástico com relação à sua temática e introduz uma ruptura total com os valores do nosso mundo, que é negado em sua totalidade”.

Para Batalha (2003, p. 7), o fantástico funda-se “na impossibilidade de solução, seja ela da ordem do “natural”, ou da ordem do “sobrenatural”, é a incompatibilidade entre estas duas ordens que define um relato que se pode nomear de “fantástico”.

Quando se trata de fantástico no Brasil, os estudiosos declaram que é somente no século XX que tal vertente se firma enquanto discurso literário,

delineando-se em atmosferas do estranho e do insólito em temas como condições existenciais e críticas sociais sob a vertente fantástica. Entre os escritores representativos do conto contemporâneo, convém destacar Murilo Rubião, José J. Veiga, Ignácio de Loyola Brandão, Lygia Fagundes Telles, Moacyr Scliar, entre outros. Segundo Rodrigues (1988, p. 64-65):

No Brasil a literatura fantástica não prosperou tanto quanto na América Hispânica onde surgiram nomes como Borges, Cortázar, García Marquez, Vargas Llosa, entre outros. Autores que utilizaram de elementos fantásticos no Brasil foram poucos: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Lígia Fagundes Telles, Moacyr Scliar e outros. Contudo, os autores que mais se destacaram no século XX foram Murilo Rubião e J. J. Veiga.

Segundo Fábio Lucas, o primeiro marco do conto no Brasil foi *A noite na taverna* (1855) de Álvares de Azevedo. Pode ser considerada tanto uma novela de sete episódios, quanto uma coletânea de sete contos. Alguns críticos também apontam a preferência de Machado de Assis pelo gênero fantástico, apesar dele não ser considerado um autor de literatura fantástica em sua época. Referindo-se a ficção de Machado de Assis Temístocles Linhares (1976, p.136) afirma:

Lembro-me do nosso Machado de Assis, que tantas vezes fez uso da temática do maravilhoso, ou seja, da imortalidade, da eternidade, da “segunda vida”, por meio de incursões milagrosas, de personagens ressuscitadas, de diálogos entre Deus e o Diabo, de Santos que descem do altar e vêm conversar entre si...

Da poética fantástica de Machado de Assis convém lembrar os seguintes contos: "A igreja do diabo", "Chinela turca", "Sem olhos", entre outros que revelam a tendência do escritor ao gênero fantástico. No século XX, é oportuno lembrar o legado de Mário de Andrade com seu *Macunaíma* e João Guimarães Rosa com sua predileção por temáticas que envolvem o duplo e a metamorfose como se observa no conto “Meu tio, o Iauaretê” (1969), para ficarmos apenas com um exemplo, e dualidades que envolvem homem/mulher; Deus/Diabo, vida/morte, expressas no célebre romance *Grande sertão: veredas*.

A representação do animal na Literatura: teoria e análise

A relação entre homens e animais foi, provavelmente, sempre metafórica. Segundo Ferreira (2005) é através dessa relação que ambos partilhavam o que tinham em comum e o que os diferenciava já que a comunhão entre ser humano e natureza vigorava e os tornavam sócios na

partilha do planeta. Este cenário de partilha pacífica sofreu uma mudança, pois os seres humanos passaram a competir com o objetivo de subjugar e dominar os animais.

A separação da humanidade e da animalidade é uma ideia radical que conduz a um alheamento do animal ao ser humano, como se fossem estranhos um ao outro. A mera possibilidade de se assemelhar a um animal é imediatamente interpretada como uma degeneração. Na Literatura é através do uso da metáfora que, frequentemente, os animais são dispostos como seres inferiores que podem ser subjugados, explorados, mortos e devorados (FERREIRA, 2005).

Ferreira (2005) ainda pontua que o princípio do sectarismo permite que os homens se distanciem dos animais através do argumento de terem uma superioridade intelectual, tornando-os senhores de tudo que é natural o que conseqüentemente os dá o poder de dominação. A ausência do animal no convívio humano reflete numa proliferação de metáforas animais, tanto na literatura quanto na arte. O recurso à metáfora animal pertence à velha tradição na qual uma pessoa é retratada como um animal para revelar algum aspecto do seu caráter, a utilização deste recurso tem a função de desmascarar o homem. A chamada Fisiognomonía é a ciência que se dedica a explorar essas associações simbólicas entre o animal e o humano, tendo seu surgimento na Idade Média.

No universo fantástico é possível identificar esse recurso metafórico em diferentes níveis que superam a simples “moral da história”, revelam possibilidades temáticas nos campos político e existencial. Davidson (2011) ainda acrescenta que o texto metafórico tem a base de sua simbologia desvendada através da investigação das visões políticas e temporais em que os autores estão imersos e podem refletir uma compreensão universal sobre diferentes povos e culturas. O que torna esse recurso de valor inestimável, uma vez que possibilita aos escritores o uso de uma fonte de expressão múltipla de significados.

No entanto, Todorov (1975) aponta que com o uso do recurso da metáfora o fantástico perde seu efeito. Uma vez que o fantástico existe da hesitação do “não saber”, o metafórico descaracteriza essa vacilação, já que o leitor já está ciente desde o princípio do tom de representação que possuem os elementos do texto. Tal teoria é contrariada posteriormente com o avanço das técnicas de narrativas provenientes da literatura moderna. Davidson (2011) afirma que o recurso da metáfora dá ao fantástico uma nova dimensão e o aprofunda com o intuito de buscar exprimir a natureza caótica e problemática do mundo. Sendo assim, o autor corrobora a definição de que o fantástico é o universo- base onde é possível utilizar elementos metafóricos como recurso estético que serão interpretados com maior ou menor clareza dependendo da circunstância do discurso em que está empregado.

O conto “Coelhos” é o terceiro da coletânea *Carnaval dos Animais* (1968), segunda obra publicada do escritor gaúcho Moacyr Scliar. Esse livro lhe rendeu um prêmio na Academia Mineira de Letras no mesmo ano de sua publicação, 1968. A obra se constitui de vinte e três contos e boa parte das narrativas traz animais de forma simbólica, escritos com crueza e intensa carga emotiva. A obra apresenta uma ponte entre a condição humana e atributos animalescos, o próprio Scliar a classifica como uma “paulada no leitor” (ASSIS, 2004).

Sobre a obra *Carnaval dos animais* vale salientar que a mesma foi escrita no período da ditadura militar, quando a censura era infligida a todas as manifestações artísticas do país. Entre as temáticas centrais da coletânea, a relação entre poder, medo e violência constitui matéria privilegiada na ação dos seres ficcionais e também do equilíbrio emocional dos personagens. Nos relatos são tratados temas como ambição, posse, capitalismo, vazio das relações sociais, individualismo extremo e subjugação do outro, tudo isso com poder representativo em grande escala.

Em “Coelhos” Scliar nos apresenta uma protagonista que passa por um drama existencial sem entender claramente o que causa seu problema. Logo a princípio identificamos a intertextualidade referida por Zilberman (1984) em sua leitura crítica do conto. A referida estudiosa destaca o diálogo do escritor com outros autores e aponta a utilização de personagens famosos. Um exemplo digno de nota são os personagens Alice e um coelho branco que conversam na história de Lewis Carroll em *Alice no país das maravilhas*, uma perspectiva diferente da de Scliar. Enquanto a personagem de Carroll tem seu destino vislumbrado com esperança, a de Scliar tem seu desfecho esvaziado de possibilidades.

O conto “Coelhos” é narrado em terceira pessoa com a presença de um narrador onisciente seletivo. Essa é uma estratégia de narrativa bastante eficiente em que se “contamina” o leitor com os sentimentos dos personagens. Segundo Leite (1985) o narrador onisciente circunda todos os detalhes relacionados ao personagem que seleciona: pensamentos, sentimentos, ações e falas. Sendo assim, se o personagem selecionado estiver em um estado de confusão mental, o narrador demonstrará o mesmo tipo de confusão. Essa estratégia narrativa ainda pode ser somada a chamada “eclipse”, que segundo Ceserani (2006) constitui lacunas no texto, estas ficam abertas a interpretações dos leitores.

A personagem Alice é uma bela mulher que vive numa situação de isolamento social, figurando como simples objeto de desejo de seu marido. A solidão e a repetição de suas ações durante os dias a fazem ter confusões mentais e lapsos temporais, em que passado e presente se chocam e denunciam uma profunda estagnação social em uma vida que vai se

esvaziando de sentido. Ao tentar fugir dessa situação de opressão a protagonista se depara com a morte.

No conto podemos dizer que o insólito e o estranho se constituem através de formações discursivas do inconsciente de Alice, pois seus lapsos temporais e sintomas neuróticos nos levam a interpretação de uma espécie de “mecanismo de cobertura de danos”. Mesmo que tudo que aconteça em sua rotina seja familiar, o fato de não saber ou entender o porquê de suas confusões mentais demonstra a ocorrência do insólito nesse conto. Esse aspecto nos faz lembrar acerca da perspectiva conceitual de Furtado (1980) sobre o fantástico. Segundo o teórico, constantes perguntas presentes num texto e a falta de equilíbrio diante da ocorrência do insólito e sua não solução são elementos constitutivos do universo fantástico. É possível notar a exemplificação desta interpretação a partir do seguinte trecho: “Que dia é hoje? Quarta-feira? Não, quarta-feira foi ontem ... Espera, isso foi na quarta-feira passada. Ou no mês passado?” (SCLIAR, 2002, p. 24).

No relato, observa-se a representação de aspectos psicológicos na construção da personagem, configurada com problemas mentais. Sob tal viés, lembramos o que afirma Dalgarrondo (2008) sobre o isolamento social e o sentimento de estagnação que podem levar a problemas depressivos, de ansiedade ou de estresse emocional que causem desorientação temporal e diminuição do nível de consciência, alterando a atenção e a capacidade de perceber e reter estímulos ambientais, além de provocar a reação de “piloto automático”. Dado que podemos inferir a partir da ação da mulher no conto: “Vou pôr o vestido branco de lã ... Sobressaltou-se: já estava com o vestido. – Como estou distraída, vesti-me sem perceber” (SCLIAR, 2002, p. 25); e “...pegou o bule, mas deteve-se: já havia café na xícara. – Quem pôs? Fui eu?” (SCLIAR, 2002, p. 26).

Ainda é indispensável sinalizar a simbologia dos coelhos, título deste conto. Enquanto na história de Carroll o coelho representava a busca pelo autoconhecimento, no conto em questão ele representa onipresença masculina, controle emocional, objetificação e sexualidade. O coelho em Scliar surge como objeto mediador do fantástico, este segundo Ceserani (2006) é uma espécie de testemunha dos fatos acontecidos com os protagonistas e é responsável pela manutenção do sentimento de hesitação, tanto dos personagens quanto do leitor. Quanto a sua etimologia Chevalier & Gheerbrant (1997) afirmam que os coelhos representam abundância, exuberância e fecundidade. A simbologia contrária deste animal no conto estudado é outra característica do insólito, já que se trata da oposição de tudo que é visto como real. O símbolo do animal ainda é utilizado na definição do marido da protagonista: “um lobo solitário” com “braços peludos” e “dentes poderosos”, essas descrições pontuais podem simbolizar o medo que a protagonista sente de seu marido.

Vários coelhos são apresentados a Alice durante a história narrada. A repetição da piada irônica relacionada ao coito dos coelhos perde a graça e se torna obsessiva na mente da protagonista. Ela é presenteada com um coelho por seu pai, por seu marido e ainda conhece um personagem chamado Coelho (chefe de seu marido). O fato de ser presenteada por seu pai e seu marido com o mesmo objeto não é um detalhe aleatório. Existem elementos que se repetem na descrição da aparência de ambos: os dentes brancos e as sobrancelhas espessas, além do fato de que nenhum dos dois tem o nome mencionado. Essa repetição de elementos sugere que a protagonista está numa condição de submissão ao elemento masculino desde a infância, o que pode ser ligado ao elemento estranho proveniente de complexos infantis reprimidos, proposto por Freud. O outro Coelho (chefe de seu marido) a elogia numa conversa informal “Branco te fica muito bem”. De acordo com o contexto da narrativa esse elogio também não é aleatório, o branco é outro elemento insólito com simbologia contrária, quando ligado à protagonista a põe em uma condição de objeto de desejo sexual. Ou seja, Alice está presa num ambiente masculino e capitalista sendo objetificada e não vista como ser humano.

Uma possível crítica aos valores ideológicos pode ser observada na mensagem cifrada da narrativa, sobretudo no que tange às máscaras sociais. Viver uma vida confortável numa mansão opulenta não impediu que a protagonista desenvolvesse conflitos existenciais. Existem várias imposições em que o marido a põe numa situação de mulher oprimida: imposição física (distanciamento da morada na cidade e isolamento social); imposição financeira (o marido a sustenta e ela tem uma rotina vazia sem funções que a façam se sentir útil) e; imposição psicológica (a presença do marido a perturba e a faz estremecer, além de senti-lo por perto mesmo quando está sozinha). Os laços afetivos expressos nessa história permitem uma leitura sobre a relação abusiva entre o homem em detrimento da mulher. O isolamento faz com que a protagonista se desligue do mundo exterior e se volte para si mesma, temos a incidência de dois “doentes” nessa história: Alice com uma “doença psicológica” e seu marido com uma doença “moral”.

A identidade metafórica desta narrativa se explica através da percepção do símbolo animal como elemento de subjugação feminina expressa na representação de um relacionamento que é veladamente abusivo. No conto, Scliar voltou seu olhar à condição de opressão das mulheres de sua época e buscou, através de uma perspectiva metafórica, expor uma condição de marginalização de gênero.

Considerações finais

No conto “Coelhos” o escritor Moacyr Scliar representa características de uma sociedade e de uma humanidade corrompida, onde os

sujeitos são guiados apenas por seus interesses pessoais. Trata-se uma espécie de sátira, de caráter universal, em que o autor investe poeticamente em questões sociais inquietantes, realçando a temática da violência, velada e revelada pela linguagem.

No relato, a imagem dos coelhos indicia o que está escondido sob a “boa aparência” dos homens. Nesse conto uma atmosfera de medo impera, pois a violência marcada com contornos reais se mistura com o irreal para provocar, pelo viés da alegoria, uma reflexão crítica sobre as relações de gênero. A morte, sinalizada no fim do conto, possivelmente é uma espécie de proposta de manutenção do código social, trazendo à tona reflexões sobre o império dos que detêm o poder e decidem o destino daqueles que estão numa classe inferior.

Referências

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. O universo nas ruas do mundo. In: ZILBERMAN, Regina & BERND (Orgs.). **O viajante Transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica: um protocolo de leitura. In: **5ª Semana de Letras Neolatinas**. Saberes em Movimento, 2003, Rio de Janeiro. UERJ, p. 1-8. Disponível em: http://www.lettras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a4n3/mariacristina_batalha.pdf. Acesso em: 24 mar. 2018.
- BESSIÈRE, Irène. **O relato fantástico**: forma mista do caso e da adivinha. Revista Fronteiraz. PUC-SP, vol. 3, nº 3: 1-18, São Paulo, set. 2009. Disponível: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/875>. Acesso em 16.09.2017 Acesso em: 24 mar. 2018.
- CALVINO, Italo. Introdução. In: _____. **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 11. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- DALGALARRONDO, Paulo. **Psicopatologia dos transtornos mentais**. 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- FERREIRA, Nádia Paulo. O insólito é o estranho. In: **O insólito e o seu duplo**. Orgs. García, Flávio; Motta, Carlos Alexandre. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009, p. 107-121.

- FERREIRA, Ermelinda. Metáfora animal: a representação do outro na literatura. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, págs. 119-135.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de S.Freud**. V. XVII. Trad. dirigida por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237-269.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: ática, 1985.
- LINHARES, Temístocles. **22 Diálogos sobre o Conto Brasileiro Atual**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973.
- LUCAS, F. O conto no Brasil moderno. In: LIMA, L. C. *et. al.* **O livro do seminário**. São Paulo: Nestlé – L. R. editores, 1983. p. 103-161.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.
- NOGUEIRA, Thalita Martins. A dificuldade de sistematização das características dos gêneros literários que têm o insólito como marca distintiva. In: GARCIA, Flavio. (org.): **A banalização do insólito: questões de gênero literário: mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 66-82. Disponível em http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/livro_insolito.pdf Acesso em: 13 abr. 2018.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo Ática, 1988.
- SANTOS, Kléber José Clemente dos. **A casa e os caminhos de dentro: um estudo do espaço habitado em contos de Moacyr Scliar** (Tese). João pessoa: UFPB, 2015. Disponível em <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8231> Acesso em: 24 ago. 2018
- SCLIAR, Moacyr. **O carnaval dos animais**. 2 ed. São Paulo: Ediouro, 2002.
- SILVA, Haline Nogueira da. A presença do insólito nos contos de Moacyr Scliar. **I Encontro de Diálogos Literários: Um olhar para além das fronteiras**. Disponível em: <https://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2013/03/24.pdf> Acesso em: 17 maio 2018.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- WALDMAN, Berta. **Os caminhos da ficção de Moacyr Scliar**. Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 6, n. 11, out. 2012. Disponível em www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/download/3069/3023 Acesso em: 24 mar. 2018.
- ZILBERMAN, Regina. **Insólito mais coerente: o conto de Moacyr Scliar** (Introdução). In. SCLIAR, Moacyr. **Melhores Contos de Moacyr Scliar**. Seleção de Regina Zilberman. São Paulo: Global, 1984; p. 5-12.

Figurações insólitas do corpo: o fantástico em dois contos de Ignácio de Loyola Brandão

Ana Laura Oliveira Lopes
Leylyane Rafaela Silveira de Negreiros
Antonia Marly Moura da Silva

Introdução

Desde a concepção clássica de literatura, a relação da literatura com a sociedade tem sido objeto de reflexão entre muitos dos estudiosos da área. Na modernidade, são recorrentes os discursos romanescos que tentam aproximar a realidade mimética de aspectos ideológicos. No caso particular da ficção narrativa, são expressivos os exemplos de histórias que se constituem como ferramentas para uma denúncia social: seja de modo figurativo; seja através de uma representação mais realista.

No contexto da literatura fantástica, recursos metafóricos, alegóricos e imagéticos são essenciais para conjugar as múltiplas facetas da representação da realidade. Tendo isso em mente, pretendemos com este trabalho¹ analisar dois contos de Ignácio de Loyola Brandão, sendo estes “O homem do furo na mão” e “O homem cuja orelha cresceu” da coletânea *Cadeiras Proibidas* (1976).

Na leitura empreendida, o propósito é observar a necessária relação do fantástico com o contexto sociocultural, confrontando a transgressão das leis que ordenam o nosso mundo – provocada pelo fantástico – com o âmbito do real extratextual, no que diz respeito ao mundo ocupado pelo leitor concreto, governado pela razão. Nesses termos, consideramos oportuna a afirmação de Roas (2014) sobre o fantástico e os paradigmas de realidade, pois, para o referido autor a narrativa fantástica

mantém desde as suas origens um constante debate com o real extratextual: seu objetivo primordial foi e é refletir sobre a realidade e seus limites, sobre

¹ Esse trabalho constitui parte dos resultados da pesquisa intitulada “Do conto fantástico e seus arredores” desenvolvida da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, na graduação e no Mestrado em Letras, no período de fevereiro de 2017 a fevereiro de 2018, sob a coordenação da Profa. Dra. Antonia Marly Moura da Silva.

nosso conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la (ROAS, 2014, p. 89).

Disso se deduz que o funcionamento do fantástico depende das relações que são estabelecidas no ato da leitura, pois, segundo Roas (2014, p. 111)

não podemos manter nossa recepção limitada à realidade intratextual quando nos deparamos com um conto fantástico. Relacionando o mundo do texto com o mundo real, torna-se possível a interpretação do efeito ameaçador que o narrado impõe para as crenças sobre a realidade empírica. É evidente que, em todo processo de leitura, seja de um texto fantástico, seja de um texto ‘realista’ (mimético), o leitor projeta sua visão do mundo externo sobre o mundo criado no texto para interpretar o que acontece nele.

Neste sentido, é quase um consenso entre os estudiosos da literatura a tese da literatura como um produto social, levando-se em conta o papel fundamental do público receptor, incluindo-se neste universo a defesa acirrada de estudiosos do fantástico sobre a relação entre literatura e sociedade e entre obra e público receptor. A esse respeito, Antonio Candido (2008, p. 13-14) afirma:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

Para tanto, tendo em mente essa imbricada relação entre o discurso romanesco e o contexto e, levando em conta a formulação entre esses dois mundos – o concreto e o criado – elegemos um aspecto estético nos dois contos que, a nosso ver, constitui matéria rica para uma reflexão entre literatura e sociedade, entre a realidade fantástica e a nossa, extratextual. Desse modo, delimitamos como universo de nossa investigação a problemática da transmutação do corpo – traço convergente nas duas narrativas, ressaltando que iremos analisar tal problemática, atentando para possíveis relações dialógicas com o insólito e com o social. Na abordagem dos contos, tomamos como referencial teórico os conceitos de Todorov

(1975), Bessi ere (1974), Ceserani (2006) e Roas (2014) acerca do fantástico, bem como textos da fortuna crítica do autor Ignácio de Loyola Brandão e outras referências da Teoria da Literatura sobre a fic o narrativa.

Entendemos que o absurdo da transmuta o do corpo foi um recurso utilizado metaforicamente pelo escritor para enfatizar uma possível denúncia e exp -la cruamente no branco do papel. Ao criar um elemento sobrenatural na estrutura da narrativa, o autor supostamente tira o leitor da posi o de conforto e da “normalidade” para provocar possíveis questionamentos sobre a transgressão da lógica cotidiana e, em decorrência disso, de sua própria realidade.

Vale ainda contextualizar a obra a ser aqui analisada, uma vez que o contexto implicará fortemente na apreensão da mensagem poética. Ignácio de Loyola Brandão escreveu *Cadeiras Proibidas* no ano de 1976, ou seja, durante o período da Ditadura militar. Como se sabe, durante esse período, o Brasil passava por um período de medo e de censura, como frequentemente acontece em um contexto assim, as pessoas recorreram   arte para realizar o seu protesto. Muitos desses artistas, com receio de sofrer censura ou mesmo retalia o, fizeram sua crítica de maneira indireta, utilizando de metáforas e outras figuras de linguagem que de um modo ou de outro traziam uma mensagem “cifrada”. Pode-se dizer que os contos a serem analisados neste trabalho faziam parte de um repertório de obras que diziam, nas entrelinhas, muito mais do que aparentavam.

Dadas essas considera es introdutórias, iniciaremos o trabalho reportando-se aos conceitos basilares do fantástico, com foco em postulados teóricos importantes para a compreensão de tal vertente ficcional.

Sobre o Fantástico

A literatura fantástica, marca distintiva do protagonismo do sobrenatural, tal como nomeia Roas (2014), tem problematizado variadas facetas da rela o entre o ordinário e o extraordinário, do estranho e do familiar – encantando leitores que buscam, na expressão do medo, um tipo de fruic o e de prazer. O que nos leva a pressupor que   próprio do ser humano gostar do desconhecido, do misterioso, do sobrenatural, ainda que temendo esse mistério, e talvez exatamente por isso. Sua origem   anterior, até mesmo,   cria o da escrita, estando presente em histórias como a mitologia greco-latina, como também nas histórias bíblicas. No que se refere à literatura, afirma Nodier (2005, p. 31): “[s]e o fantástico jamais tivesse existido em nossa cultura, com sua natureza especial e inventiva, abstra o feita de qualquer outra literatura antiga ou exótica, não teríamos tido sociedade, pois jamais existiu uma sociedade que não tivesse tido o seu fantástico”.

Alguns estudiosos apontam como texto pioneiro do fantástico o romance francês *Le diable amoureux* (1772) do autor Jacques Cazotte, mas que teve seu ápice durante o século XIX com escritores até hoje de renome como Hoffmann, Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, dentre outros os quais serviram, inclusive, para um estudo inicial desse tipo de narrativa que eram conhecidas como histórias de terror, de fantasmas, de assombração.

De modo geral, entende-se que o fantástico representa uma oscilação entre o mundo real e o fictício que surge de um evento sobrenatural. Há muitos desacordos e indefinições sobre o fantástico e sua origem, mas tentaremos fazer um panorama breve sobre o conceito, atentando para as fronteiras entre as várias formas insólitas de representação do irreal, selecionando diferentes estudos e os mais significativos da área, dentre os quais convém ressaltar a importante contribuição de Todorov, Bessière, Ceserani e Roas perspectivas teóricas que apresentaremos, sumariamente, a seguir.

Tzvetan Todorov (1979), importante teórico no contexto dos estudos do fantástico, em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* levantou uma série postulados que constituem um divisor de águas sobre o assunto. Em sua concepção o fantástico é um gênero literário cuja essência consiste no surgimento de um acontecimento que não poderia ser explicado pelas leis racionais, ou seja, um evento sobrenatural. Sendo assim, o fantástico se sustentaria na inexplicabilidade de uma quebra da normalidade. O teórico ainda explica que, para o fantástico se fixar, é necessário gerar um sentimento de dúvida no seu leitor, e/ou nos personagens, uma espécie de hesitação que é provocada pelo não reconhecimento de um evento pelo mesmo. Em suas próprias palavras, Todorov afirma: “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2012, p.16).

O teórico ainda assinala três condições necessárias para a estrutura do fantástico dentro da literatura. Sendo elas: primeiro, o texto deverá fazer o leitor hesitar entre uma explicação racional e sobrenatural; segundo, tal hesitação pode ou não ser compartilhada pela personagem da narrativa; e terceiro, o leitor deve recusar tanto uma leitura alegórica quanto poética, ou seja, encarar a narrativa como uma possibilidade do real. Pode-se concluir que o leitor é parte fundamental da configuração do fantástico, e que necessita de um leitor específico, pois, caso contrário, a hesitação passará despercebida. Após essa vacilação por parte dos seres ficcionais e também do leitor real, a resolução do evento sobrenatural, segundo Todorov, a relação com evento irreal poderia ir por dois caminhos: ou ele terá uma explicação racional; ou ele será concebido como um acontecimento naturalizado. No primeiro caso, a narrativa estaria entrando no campo do

estranho; no segundo, estaria entrando no maravilhoso, dois gêneros vizinhos do fantástico. Sobre isso, o teórico escreve:

O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. [...] Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 2012, p.47-48).

Para a resolução do sobrenatural e dissolução do fantástico para o estranho, Todorov cita diversos recursos que poderiam ser utilizados como coincidências, sonhos, drogas, loucuras, fraudes, ilusões do sentido. Para corroborar sua ideia, o teórico analisa o conto “A casa de Usher” de E.A. Poe.

Já para Irène Bessière (2009), o fantástico é concebido como um modo literário. Classificar a literatura fantástica como um gênero, para essa teórica, seria, de certo modo, limitá-la, pois a atmosfera insólita convoca um jogo linguístico, semântico e discursivo que envolve o interno e o externo do ficcional, ou seja, não se restringe ao universo da ação em que estão situados a história e os seres ficcionais, mas também o universo do lado de fora, o universo do próprio leitor real. Tratar o fantástico como gênero, significa restringi-lo ao aspecto textual e à percepção do leitor; tratá-lo como modo amplia-se a natureza do discurso do insólito. Para Bessière, não há linguagem fantástica em si mesma. Afirma a autora:

Ele [o fantástico] não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (BESSIÈRE, 2009, p.2).

Quanto às noções de estranho e de maravilhoso, Bessière também de Todorov. Para ela, no maravilhoso, o evento sobrenatural é naturalizado e devido a isso anula o fenômeno fantástico. Bessière explica que no maravilhoso não há a busca da explicação, pois ele não problematiza as leis do mundo da narrativa, apenas as expõe; já no fantástico, há a problematização das leis e, devido a isso, gera a hesitação. No estranho, não há o fantástico, pois não há um evento sobrenatural, uma vez que ele foi explicado.

Dentro dessa perspectiva, de considerar o fantástico como um modo literário – e ao reler o trabalho da teórica francesa Bessièrre, Remo Ceserani (2006), em seu livro *O Fantástico* – vai contrariar a perspectiva todoriviana de que o fantástico teve seu fim no século XIX. Segundo ele, o fantástico ainda está presente frequentemente no meio literário, uma vez que o fantástico é um recurso do escritor para provocar medo.

Além disso, Ceserani afirma que o fantástico em sua configuração deve envolver e considerar um leitor implícito, que deve levá-lo a um mundo familiar ao que este conhece e reconhece, dando-lhe a sensação de conforto para, então, acarretar-lhe com a surpresa, a desorientação e o medo. O estudioso elenca os sistemas temáticos e procedimentos formais mais recorrentes para provocar esses efeitos – os quais são: primeiro, “a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo”; segundo, “a vida dos mortos”; terceiro, “o indivíduo, sujeito forte da humanidade”; o quarto é a “loucura”; o quinto é o “duplo”; o sexto é “a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível”; o sétimo é “o Eros e as frustrações do amor”; e o último, “o nada” (CESERANI, 2006, p. 77-88). Ainda segundo Ceserani (2006), cada um desses fatores gera um nível de suspense diferente.

O pensamento de Ceserani é compartilhado por David Roas (2014). Para este, o fantástico poderá ser uma ferramenta narrativa para provocar certo efeito no leitor. O efeito seria o medo da inversão do irreal no mundo real. O objetivo, portanto, do fantástico é implantar a possibilidade dessa quebra da “realidade” e, com isso, gerar medo. Ele chama essa quebra de transgressão. Em sua definição de fantástico ele disse que são “textos que, ambientados em um mundo cotidiano semelhante ao do leitor, apresentam fenômenos, situações impossíveis que formulam uma transgressão do real” (ROAS, 2008, p.11). Como a realidade de cada mundo é diferente dada sua cultura, Roas (2008) defende peculiaridades do fantástico em cada uma das situações.

Quanto à questão do maravilhoso e do estranho, Roas (2008) acredita que no maravilhoso não há transgressão porque qualquer fenômeno é possível, ou seja, não gera medo no leitor, pois sua noção de real não é questionada. Para Roas (2008), o fantástico precisa do real para existir. No que se refere ao estranho, a transgressão não se dá porque o sobrenatural é dissolvido com explicações racionais.

Nesta perspectiva, considerando-se a natureza transgressora da realidade como traço decisivo do fantástico, a seguir desenvolveremos uma análise de dois contos de Ignácio de Loyolla Brandão, integrantes da obra *Cadeiras proibidas* (1976), a fim de observar aproximações e ou distanciamentos entre narrativas no que se refere ao delineamento de aspectos insólitos no discurso fabular.

Entre corpos fantásticos: uma leitura de “O homem do furo na mão” e “O homem cuja orelha cresceu”

Cadeira Proibida é uma obra de Ignácio de Loyola Brandão de 1976 e contém trinta e oito contos distribuídos em oito partes assim identificadas: Cotidiano, Corpo, Clima, Mundo, Indignação, Descoberta, Ação e Vida. Os contos “O homem do furo na mão” e “O homem cuja orelha cresceu”, objetos de nosso estudo, pertencem à parte intitulada Corpo. Todos os contos possuem características peculiares que muitas vezes denotam um tom e, por isso, contribuem para que a obra apresente uma certa noção de unidade, como por exemplo: todos os enredos são protagonizados por personagens sem nomes, com ocupações comuns da cidade, pois as histórias são ambientadas em lugares urbanos.

O conto “O homem do furo na mão”, um dos objetos de estudo desse trabalho, é o terceiro conto da obra, sendo considerado um conto relativamente pequeno, é narrado em terceira pessoa e tem toda sua história com duração de apenas dois dias. Esse conto narra a trajetória de um personagem, também sem nome, a partir do momento que surge um buraco no meio de sua mão. Um evento supostamente incomum e aparentemente sem explicação, fato esse que vai modificar toda a “normalidade” da rotina do personagem. Na ação do homem do furo na mão, assim referido pelo narrador, é esse furo o elemento desagregador da realidade, onde o fantástico se aloja na confluência do estranho e do familiar, o que nos remete ao ponto de vista do narrador sobre tal evento: “um orifício perfeito. Como se tivesse sempre estado ali. Nascido” (BRANDÃO, 2002, p. 20).

No primeiro momento, o personagem regozija-se de seu furo, pois se sente especial e único. Mas esse sentimento logo é frustrado, pois não é compartilhado pelos outros a sua volta que, na verdade, o contestam, pois aquilo que para o personagem torna-o singular, aos olhos dos moradores do lugar cria uma desordem, algo que rompe com um sistema estabelecido e que preza por um padrão ou pela uniformidade entre os semelhantes. Como podemos ver, por exemplo, na posição da própria esposa do homem do furo ao pedir ao marido para esconder aquele buraco com medo de represálias: “– Não vai me andar com esse buraco por aí. O que os vizinhos vão dizer? Que não cuido de você?” (BRANDÃO, 2002, p. 21).

O personagem é vítima do preconceito, velado ou revelado pela linguagem, e, por isso, durante toda a narrativa o protagonista tentará enfrentar as forças que julgam e tentam reprimir aquele buraco. Assim uma estratégia é tentar convencê-los de que o furo não é um absurdo, porém a cada dia o homem vê sua tentativa falhar, pois não consegue mudar a opinião dos moradores sobre o “problema” em sua mão.

No decorrer da trama, em um certo momento, quando o homem está em um ônibus, o motorista, percebe o furo em sua mão e pede, imediatamente, para ele descer do automóvel, porém o personagem reage, enfrenta, diz que não vai sair, no entanto é tirado à força dali:

- “– O senhor pode tomar outro carro, por favor
 - Outro carro, por que?
 - Ordem da companhia, não sei de nada.
 - Que coisa ridícula. Ordem da companhia. Não vou tomar outro. Vou nesse mesmo. [...]
 - Por que o senhor não vai por bem?
 - Pago minha passagem, tenho direito de andar no carro que quiser.
 - Não tem nada. O senhor é que pensa.
- O PM entrou, apanhou o homem com furo na mão pela gola, jogou-o fora, na calçada” (BRANDÃO, 2002, p.26).

Todos os outros seres presentes na cena referida parecem incapazes de aceitar a diferença do homem do furo. No relato, os personagens representam cidadãos e trabalhadores ou os vigias desse sistema que define a sociedade. Dada a insistência do personagem principal em permanecer diferente dos seus próximos, o resultado não é outro senão a completa exclusão social e a marginalização, indo parar o mesmo debaixo de um viaduto com pessoas que, assim como ele, não cabem no molde desse sistema. “Então, ele também mostrou a mão. O homem não disse nada” (BRANDÃO, 2002, p. 27). Foi cruel e irônico o destino do personagem, pois apenas como um marginalizado ele pôde ser quem era e apenas lá não era julgado por sua condição de “diferente”.

O outro conto, “O homem cuja orelha cresceu”, escrito em terceira pessoa, narra a história de um solitário escriturário, igualmente sem nome, que também tem sua rotina quebrada por uma transmutação no seu corpo. No conto, o traço transgressor da realidade é uma das orelhas do protagonista que não para de crescer. Diferentemente do primeiro conto, a anomalia, embora reprovaada pelos moradores do lugar é encarada como uma saída positiva para todos, pois a carne da orelha que cresce servira de alimento à comunidade, configurando o canibalismo como traço natural. Por decisão das autoridades, todos aproveitam a carne que a orelha gera, e, devido a isso, a “anormalidade” é aceita por todos – ao menos inicialmente. “O prefeito mandou dar carne aos pobres. Vieram os favelados, as organizações de assistência social, irmandades religiosas, donos de restaurantes, vendedores de churrasquinho na porta do estádio, donas de casa” (BRANDÃO, 2002, p. 51). No entanto, a aceitação popular dura pouco, precisamente no momento em que enjoam da carne oferecida e, a partir daí, a singularidade do personagem começa a incomodar.

À medida que as orelhas crescem e passam a ocupar o espaço público, o protagonista perde a condição de sujeito de sua história e passa a ser objeto de decisões públicas, pois as providências passam a ser tomadas pelas autoridades do lugar, transitando entre o prefeito, o governador e até o presidente. Mas, a ironia da história está no desfecho, pois cabe a uma criança uma solução para o problema da orelha. “E quando não havia mais solução, um menino, diante da rua cheia de carne de orelha, disse a um policial: ‘Por que o senhor não mata o dono da orelha?’” (BRANDÃO, 2002, p. 52). Isso nos permite concluir, a partir do ponto de vista do narrador, que as pessoas podem ser descartadas dentro da sociedade mediante suas utilidades sociais, permite também perceber, nas atitudes dos seres ficcionais, a naturalização da crueldade ou a banalização da violência.

É interessante ainda observar que, talvez devido a sua natureza solitária, o personagem rejeitou esta singularidade desde o início e tentou esconder a todo custo, até mesmo a cortá-la, como percebemos no trecho que segue: “Procurou uma tesoura, ia cortar a orelha não importava que doesse (BRANDÃO, 2002, p. 28)”. Em outro momento, declara o narrador: “Incapaz de pensar, dormiu de desespero” (BRANDÃO, 2002, p. 28).”

Simbólica e alegoricamente, a divisão da orelha humana como alimento e gesto de canibalismo apresenta uma forte carga de ironia, pois alimentar-se metonimicamente da carne de um ser da mesma espécie, ao mesmo tempo em que denota a selvageria humana, implica, também na banalização do absurdo. E mais: a medida desumana tomada pelo prefeito – o esfacelamento do homem em cota alimentar, distribuída a todos – configura-se como uma estratégia mercantilista, com contornos grotescos. Supostamente distanciado daquilo que é tido como familiar, devorar o outro pode ter seu lugar na literatura fantástica, mas, pode, ainda, ser um atributo para se formular reflexões sobre o estranho comportamento humano – traço que o conto de Brandão enaltece de maneira engenhosa e inusitada. Completamente diferente do primeiro conto, nesse caso o próprio personagem sentiu-se inadequado ao sistema e reprimiu-se.

Fazendo um cotejo entre os dois contos, podemos perceber que em ambos o autor utiliza do recurso da violência contra os personagens principais para chocar o leitor e gerar empatia. A maneira como os personagens são tratados em virtude de suas diferenças é desumana. E mesmo o aspecto sobrenatural é invasivo, pois viola os personagens, apesar destes não se questionarem da transmutação sofrida. A hesitação só atinge o leitor, uma vez que os personagens estão submersos na opressão e em preocupações maiores para gerar um pensamento a respeito.

Observa-se também, como já fora dito, que em nenhum dos dois contos o narrador nomeia seus protagonistas, também fornece ao leitor poucas pistas quanto aos sentimentos e pensamentos dos personagens

centrais. Essa impessoalidade é estratégica, ao classificar os personagens simplesmente como “homem” o autor coloca o leitor numa posição reflexiva e questionadora, pois esvaziado de sua identidade o personagem pode ser concebido genericamente como qualquer um – o que nos leva a indagar: será que o efeito de estranhamento e o absurdo podem estar presentes na chamada vida real?

Considerações finais

Na análise dos contos, “O homem com o furo na mão” e “O homem cuja orelha cresceu”, vimos que a transmutação dos corpos foi utilizada como o elemento insólito, ou seja, como traço transgressor da “realidade”, o que denota a natureza fantástica dos relatos. Percebemos também que é sobre esse elemento que o autor alicerça sua narrativa, provocando inquietação no leitor. Portanto, o fantástico nos contos estudados configura-se como um evento que parece criar um elo indissociável entre real e irreal, entre a ficção e a realidade.

É interessante observar que a literatura pode ser usada de maneira vasta, como arte, entretenimento e até mesmo como matéria para denúncias sociais, mesmo que seja pelo viés da metáfora. Em sua obra, Ignácio de Loyola Brandão investe em discursos alegóricos e metafóricos para levantar questões que podem se configurar como um discurso contra um sistema injusto que oprime minorias e exclui vantagens, além de punir os “diferentes”. É o que se verifica no protagonismo dos variados sujeitos identificados como “homens”, protagonistas de seus contos.

Referências

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Cadeiras proibidas**. 9. ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. **O homem do furo na mão & outras histórias**. São Paulo: Ática, 1998.

BESSIÈRE, Irène. **O relato fantástico**: forma mista do caso e da advinha. Revista *Fronteiraz*. PUC-SP, vol. 3, nº 3: 1-18, São Paulo, set. 2009. Disponível: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/875>. Acesso em 22.03.2015.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Ignácio de Loyola Brandão. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

NODIER, Charles. Do fantástico em literatura. **Organon**. Revista do Instituto de letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, v. 19, n. 38/39. 2005. p 19-35.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castelo. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Na fratura do espaço ficcional: a naturalização do irreal em dois contos contemporâneos¹

Antonia Marly Moura da Silva

Introdução

Entre estudiosos do insólito é recorrente a ideia de que o espaço age no sentido de potencializar o deslocamento do real. Há casos em que o espaço é destacado desde o título, como nos consagrados contos “A casa deserta” de Hoffmann e “A queda da casa de Asher”, de Edgar Allan Poe, o que se justifica pela natureza do imaginário de ser apreendido na engenharia do texto, no arcabouço da linguagem literária. No espaço, desemboca a confluência de mundos e de tempos, fundindo tais instâncias.

Nos contos “Para além das estradas”, de *O belo adormecido* (2004), da portuguesa Lídia Jorge, e “A presença”, integrante de *Mistérios*² (1981) da brasileira Lygia Fagundes Telles, a naturalização do insólito permite uma representação de mundo em que acontecimentos estranhos são apresentados como se fossem eventos “normais” e corriqueiros, em outras palavras, familiares. Ligados aos fatos banais do cotidiano, o insólito irrompe em sua maestria em acontecimentos surpreendentes como na convivência com mortos ou no contato com lobos famintos. Seguindo tal pensamento, faremos um estudo comparativo dos referidos contos por observamos que nessas narrativas a representação do espaço, de contornos insólitos, ocupa espaço privilegiado. Aqui a tônica recai para uma reflexão comparatista, por atentarmos para certa similaridade verificada no enredamento do mundo

¹ Este texto é uma versão revista do trabalho intitulado “Para além do espaço ficcional: reflexões sobre o insólito no conto contemporâneo”, publicado nos Anais do 7º Colóquio do PPLB, subordinado ao tema **Percursos interculturais luso-brasileiros: modos de pensar e fazer**, realizado no Rio de Janeiro no período de 1 a 5 de setembro de 2014.

² A edição brasileira da obra *Mistérios* é de 1981, porém a coletânea foi publicada inicialmente na Alemanha com o título *Contos fantásticos*, como resultado de um projeto dos professores Maria Luiza e Alfred Opitz, conforme Nota da editora Nova Fronteira, nas primeiras páginas da obra. Como está dito na última página do conto, “A presença” é de 1977.

diegético dessas narrativas. Observa-se que o desenho espacial esconde/desvela um jogo de tensão entre instâncias como normal e anormal, estranho e familiar, possível e impossível: personagens fogem da realidade, refugiando-se em hotéis localizados em regiões afastadas e estranhas, lugares alhures, fora dos limites da razão. No cenário do hotel e da estrada, na configuração do passado e do presente, do dia e da noite sobressaem a subversão da lógica e causam um efeito de estranhamento significativos para a deflagração do fantástico. Dessa forma, consideramos oportuno comparar essas narrativas, procurando estabelecer possíveis semelhanças e ou diferenças expressas na arquitetura ficcional.

Convém destacar que a hipótese de que o espaço narrativo é marca decisiva para que o insólito se instale na narrativa dessas escritoras partiu da constatação de que os contos eleitos ilustram características do fantástico consagradas pela tradição literária. No contrato mimético de cada conto, motivos e modos de configuração do real revelam uma transgressão das leis que organizam aquilo que concebemos como real. Daí, podemos afirmar que na ficção de Lygia Fagundes Telles e também na prosa de Lídia Jorge há um confronto entre o possível e o impossível. Sob tal enfoque, nos propomos a identificar como o espaço contribui para a construção do fantástico no enredamento fabular das duas histórias narradas. Para sustentar tal direcionamento, tomamos como base os postulados freudianos sobre a noção de estranho, os conceitos que Ceserani (2006), Todorov (1970), Cortázar (2008) e Ítalo Calvino (2004) tecem sobre a natureza do fantástico.

A natureza do insólito ficcional em dois contos: Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge

O fantástico, considerado um gênero circunscrito ao campo literário, remonta a textos canônicos, literários ou não. Todorov (2008) é um dos estudiosos reconhecidos pela crítica como a maior referência na área. Sob a ótica todoroviana, a hesitação do leitor diante de eventos que rompem com a lógica natural das coisas constitui a marca do gênero. O fantástico ocorre quando o leitor não consegue explicação racional para os fatos narrados e nem aceita esse acontecimento como natural. Segundo Todorov, quando é possível uma explicação racional para os acontecimentos considerados insólitos, o fato é classificado como estranho e não como fantástico. Cortázar (2008) considera que a literatura fantástica opera um corte na realidade cotidiana, opondo-se ao que ele denomina de “falso realismo”. Para Cortázar, o fantástico tende a se opor à racionalidade que impera nas relações humanas cotidianas, pois, segundo ele, nem tudo pode ser explicado pela ciência e pela razão. Cortázar situa a quebra da “normalidade” como a marca primeira do gênero fantástico. Calvino (2004), por sua vez, postula que o fantástico

ocorre quando os fatos narrados lidam essencialmente com acontecimentos inquietantes para o ser humano, trazendo à tona sentimentos de terror e medo, por exemplo.

Na visão de Calvino (2004, p. 9-10), o fantástico alude a “coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora”. Frente a isso, é oportuno destacar que uma das vertentes do fantástico que nos interessa aqui diz respeito, sobretudo, a noção do gênero tal como concebe Castex ao referir-se aos traços do fantástico na contemporaneidade (apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 66), ou seja, o fantástico que se caracteriza “por uma intrusão brutal do mistério dentro dos quadros da vida real, e esta geralmente ligada aos estados mórbidos da consciência, que nos fenômenos de pesadelo ou delírio, projeta diante dela própria as imagens de seus terrores e de suas angústias”.

Convém ressaltar, ainda, que eventos insólitos,

seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade (GARCIA, 2007, p. 19).

Assim, quando ocorre uma fratura no que se convencionou tacitamente por realidade, de onde se codifica o possível e o impossível, o conhecido pode tornar-se desconhecido, incompreensível ou estranho, tal como concebe Freud, em seu trabalho intitulado *O estranho* (1919). Na perspectiva freudiana, o estranho é algo familiar e há muito tempo guardado na mente que se desdobra em algo desconhecido porque se encontra recalado, escondido no inconsciente e por isso quando vem à tona é inquietante, assustador, sinistro, esquisito e incômodo. O autor afirma que o efeito de estranhamento ocorre “quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza”. (1996, p. 261). Esses resíduos do inconsciente afloram em pressentimentos e suposições que parecem se confirmar na realidade material; antigas crenças ascendem e o emparelhamento do arcaico e do presente ocasiona o efeito estranho.

É, pois, seguindo tal linha de reflexão que observamos contos de Lygia Fagundes Telles uma preferência por “temas corriqueiros de história simples, abarcando também situações complexas e estranhas, até desembocar

no sobrenatural e no fantástico, rompendo com os limites racionais do humano” (LAMAS, 2002, p. 112). Conforme Lucas, (1990, p. 68)

É comum na sua ficção que o sobrenatural se misture à ordem secular das coisas, como se não houvesse distância entre o real e o surreal. Fantasias secretas, noturnas e diurnas, encontram expansão no seu texto, enfatizando ora a vida ora a morte. Enquanto isto, a arte da contista está no controle da narrativa, cujo efeito cênico é obtido com o rigor e o cálculo de um enxadrista. O racional, portanto, se entrelaça com a rotação do insólito, do maravilhoso e das propriedades mágicas. A lógica do real em LFI, com efeito, se apresenta em estado de transe.

Na configuração do insólito acerca do qual a escritora se dedica em variados textos é intencional a subversão da lógica, suscitando o mistério e o enigma, atributos de importância significativa na estruturação da narrativa.

Dessa maneira, nos termos em que se coloca a construção do espaço na obra de Lygia, verificam-se novas perspectivas de observar a representação de eventos insólitos. A obra *Mistérios* (1981), constituída de dezenove contos, é reconhecida pela crítica como uma produção em que o realismo mágico é marca promissora. A valorização de aspectos que rompem com a ordem natural das coisas revela a predileção da escritora pela questão.

O conto “A presença”, o último da coletânea, narrado em terceira pessoa, focaliza a chegada de um jovem de vinte e cinco anos num hotel decadente, contando já cinquenta anos de sua inauguração, um “museu-mausóleu”, ocupado somente por velhos, “moradores fixos antiquíssimos” (TELLES, 1981, p. 215), como afirma o narrador. O hotel se configura como um espaço inóspito. A condição de moradores fixos já instaura na narrativa uma quebra na ordem natural das coisas, pois, o hotel, costumeiramente, representa o provisório e o estrangeiro, denota o trânsito, o deslocamento dos que chegam ou dos que retornam para suas famílias, é o estatuto da passagem que denomina o factual e realista inerente a esse espaço.

Dando destaque a condição de intruso que cerca a chegada do jovem, o narrador pontua o sentimento de inquietação àquela recepção, enfatizando que o personagem, aos olhos dos hóspedes moradores, apresenta-se como uma ameaça à tranquilidade do local, o que se verifica em variados aspectos da narrativa: primeiro, “o casal de velhos que passeava pelo gramado afastou-se rapidamente e ficou espiando de longe” (TELLES, 1981, p. 215); depois, o porteiro que o atendeu “teve um movimento de recuo” (TELLES, 1981, p. 215).

O velho porteiro, assim denominado na narrativa, tenta impedir a permanência do jovem naquele lugar, utilizando todos os argumentos capazes de afastá-lo dali: lembra a comida “insípida, sem gordura, sem sal”, os problemas

de saúde, próprios da velhice, o horário em que todos se recolham – nove horas – até os espelhos que foram removidos, ficando apenas alguns pequenos, nos banheiros, “para uma barba, um penteado” (TELLES, 1981, p. 216). Para dar maior peso aos argumentos, ainda indica uma alternativa: a existência de um “hotel excelente” há alguns quilômetros dali. O desejo de afastamento do outro é expresso na quantidade de setas que indicam o caminho para o estabelecimento concorrente, descrito como um ambiente alegre e jovial, localizado num bosque aprazível. Porém, contra a vontade de todos, o jovem decide permanecer no local, naquele hotel mórbido – morada de velhos que tentam esquecer o que já foram um dia: uma atriz famosa; um cadeirante, “antigo ídolo de atletismo”, um comerciante esclerosado; um homossexual, vítima da rejeição da família desde a juventude, seres que lutam “pelo direito de morrer em paz” (TELLES, 1981, p. 217). Mas, a chegada daquele estranho, que pensava passar uns vinte dias no hotel, dura apenas algumas horas, até o momento mais intrigante do conto, na sugestão de envenenamento durante o jantar – quando o jovem come uma goiabada com queijo. Com essa cena, o narrador impele o leitor a uma variação de dúvidas, motivadas pelo fim aberto e ambíguo. É assim que o conto termina, insinuando a repentina morte do rapaz decorrente da ação dos velhos que não aceitaram sua intrusão.

A alternância de coisas inexplicáveis – como a morte – com outras de ordem racional, conduz a narração pelo poder sugestivo da ambiguidade. O recurso contribui para a dificuldade de interpretação dos fatos narrados. Alguns fragmentos também levam a crer em experiências visionárias, como nos trechos que seguem:

Quando subiu no trampolim, notou um vulto que espiava atrás da cortina rendada de uma das janelas. [...] Enquanto nada de costas, entreviu uma cabeça branca na fresta de uma janela do primeiro andar. Logo apareceu outra cabeça (de um homem?) que ficou um pouco atrás, na sombra (TELLES, 1981, p. 220).

No conto, os velhos – ou mortos – constituíam um grupo fortalecido pela união e vontade comum, tal como é dito pelo narrador: “formavam uma comunidade com seus usos, seus costumes. Uniram-se e a antiga fragilidade, tão agredida além daqueles portões, foi se transformando numa força. Num sistema. Eram seres obstinados” (TELLES, 1981, p. 217).

O desejo obsessivo daqueles seres traz à tona uma energia psíquica que chega a ser irracional e instintiva como o ato de matar

As incoerências e paradoxos da narrativa contribuem para que o leitor se insira na ordem estabelecida pelo narrador e por que não dizer no jogo interativo a que é convocado a integrar.

* * *

Lídia Jorge é reconhecida como um dos ícones da Literatura Portuguesa contemporânea, com merecido destaque para a inovação e engenhosidade que caracterizam seus romances. Depois de sua estreia em 1980 com o romance *O Dia dos Prodígios*, a valoração de temáticas, em contextos rurais e urbanos aparece não só nesse gênero. Em sua ficção, o realismo mágico tem sido apontado como um recurso privilegiado; *O dia dos prodígios* (1980), para ficarmos apenas com um exemplo, cumpre esse papel de maneira singular, pois seu discurso romanesco enaltece um tipo de realismo mágico “que direciona a construção ficcional para a redescoberta das fontes do mito, bem como para a reavaliação do real” (SERRA, 2008, p. 56).

Ainda afirma Serra (2008, p. 57) referindo-se ao tempo e ao espaço no romance *O dia dos prodígios*: “o espaço e o tempo da narrativa são subvertidos, oferecendo uma perspectiva completamente diferente da do realismo. Há uma convergência do real e do maravilhoso, mas sem o espanto e o terror que a literatura fantástica procura suscitar”.

A obra *O belo adormecido* (2004) é constituída de seis contos, marcados pela fantasia. “Para além das estradas”, o último conto da coletânea, é narrado em primeira pessoa, do ponto de vista de uma adolescente com cerca de treze anos, Mariana, a filha do pianista engenheiro, nomeada na narrativa apenas uma vez, quem recorda um “intervalo” de sua vida. Trata da história de três casais, cada um com um filho, totalizando nove personagens, que viajam de férias para descansar no Vale Penino, um local distante da chamada civilização, onde está localizada uma casa, um pequeno recanto, uma pousada. A casa é descrita como um lugar humano, embora “sombria”, mas os viajantes “queriam precisamente aquela casa, a mais longínqua, a mais separada das vias rápidas, a que parecia não ser encontrável, de tal forma as estradas desapareciam à sua volta, no mapa. Aquela, precisamente aquela, no meio do bosque frondoso de Vale Penino (JORGE, 2004, p. 219).

A saída da cidade para o meio da mata emblematiza um afastamento espacial que simboliza o desejo de distanciamento do cotidiano. A centralidade da casa, localizada no meio rural, ao mesmo tempo em que denota a ideia de refúgio, denota também um enclausuramento, criando a atmosfera insólita da narrativa, pois conforme informaram ao indicar o local: “Só silêncio, só sossego, rodeados pela mãe-natureza” (JORGE, 2004, p. 221). Em síntese, a casa é o espaço propício para a aventura e para o desconhecido, pois, localizada distante de tudo e de todos, é o espaço favorável para a criação da atmosfera de explicação irracional e perturbadora.

A história começa com contornos de um mito, remontando um tempo distante, pois, tal como afirma a narradora: “tudo isso aconteceu há

muito tempo, no princípio do princípio, quando a Terra ainda não seria redonda nem a parte coalhada deveria estar onde está, [...]” (JORGE, 2004, 217). Com este caráter de tempo mítico, a narrativa já estabelece com o leitor um contrato mimético que intenta romper com traços de verossimilhança. Mas, é importante dizer que grande parte da narração é construída com acentuado realismo, marcada por uma ênfase nos detalhes da paisagem. O relato situa um desenrolar de fatos que parecem não estar tão afastados do presente narrado, pois, a música que os personagens cantam em uníssono, resgata um passado próximo.

Se o espaço é fator decisivo para o acolhimento da atmosfera fantástica do conto, outro elemento inusitado que motiva a escolha da referida pousada é a existência de um mobiliário, um piano, conforme podemos ver no trecho que segue:

Lembro-me do piano, no meio da pousada das árvores. Estava colocado sobre a superfície duma carpete, no centro da sala despovoada. [...] Enquanto os outros dois homens ainda permaneciam diante das janelas acabadas de descerrar, o meu pai em frente do instrumento, estava mudo de espanto. Passou os dedos pelo teclado, o som ribombou contra as paredes da casa nua e todos se aproximaram, surpreendidos ou sobressaltados (JORGE, 2004, p. 222).

O piano é o desencadeador de um estado de transe nos adultos, provocando o deslocamento metafórico daqueles casais para um mundo de reminiscência, representado nas canções que cantam e em cenas fortemente sugestivas de descida às profundezas do ser através da música. O caráter mágico dado a este instrumento musical parece conceder ao hóspede pianista o poder de colocá-lo numa concha, é como se ali, ao piano, ele estivesse em um outro mundo. A concentração em si mesmo favorece o resgate de um passado trazendo à tona um tempo vivido e, sugestivamente, rememorado.

O piano configura-se como o responsável pela divisão do grupo: o pianista em seu deleite com a música; as mulheres que assumem a cozinha; os dois homens que se entretinham com outras tarefas domésticas e os adolescentes que ficam no ócio, como declara a narradora: “Não havia nada para fazer, nada para olhar, nada para aprender a partir daquela casa” (JORGE, 2004, p. 224).

Se por um lado o piano é o causador do enclausuramento do adulto, a mata que os jovens desbravam com o objetivo de fazer um herbário será outro recurso que irá instigar o isolamento da juventude. Além dos hóspedes intrusos, outros seres aparecerão na narrativa, os lobos famintos e um jovem estranho, um labrego que se assemelha ao lobo em suas atitudes. Curiosamente, na narrativa os lobos inspiram pureza ao invés de medo; as crianças confundem o

animal selvagem como um cão doméstico, o que contribui para a impossibilidade de explicação da realidade, referida textualmente pela narradora: “Era um intervalo da vida nascente – Entre as árvores ficava um pedaço do amor humano, inexplicável para sempre inexplicável. Até ao fim da vida, até ao fim das árvores” (JORGE, 2004, p. 240).

A mata é um lugar dominado pelo imaginário. A narradora se reconhece como parte daquele cenário, identificando-se com a natureza e regozijando-se com a presença dos selvagens. Há uma relação de familiarização e não de estranhamento com os lobos. O herbário, por sua vez, denota uma relação de conhecimento, pois, compilando espécies eles se sentem dominando os segredos da mãe-natureza.

O comportamento por demais estranho, se não absurdo, é o deslumbramento com que a narradora acata a presença de lobos, confundindo-os com cães de raça. Ignorante e inocente, a menina levanta possíveis nomes para os animais, sem que seja combatida pelos colegas. Os jovens não são capazes de ler criticamente a situação em que se encontram.

Na narrativa, o menino não nomeado, descrito como um anjo, é um mistério para o leitor e para as personagens.

Confronto de narrativas

Numa visão sumária, podemos levantar pelo menos quatro aspectos comuns destacados a partir da análise dos contos. Primeiro, no que diz respeito ao modo de narrar vinculado ao fantástico. Nos dois contos o fantástico encontra-se infiltrado na representação de um cotidiano aparentemente banal, porém marcado pelo efeito de estranhamento. Como acontece com o fim inusitado do hóspede intruso, em “A presença” e a convivência pacífica entre jovens inocentes e lobos selvagens em “Para além das estradas”.

Segundo, na caracterização do espaço ficcional verifica-se uma ruptura entre realidade e imaginação na valorização de cenários isolados e sombrios, onde irrompem o estranho e o bizarro. No desenho espacial, é expressivo o imaginário em torno do mistério da mata, das casas localizadas no deserto, do bosque, da estrada. O espaço potencializa a atmosfera de irrealidade e tudo que escapa a explicação, como, por exemplo, a inexistência de pegadas em uma mata habitada por lobos.

O terceiro aspecto convergente ocorre na representação das personagens. Verifica-se um emparelhamento de grupos: em Lygia, os velhos (ou mortos) em confronto com o jovem, que é configurado como o inocente que não percebe o perigo do local – o jovem é representado como a minoria mais fraca em relação ao poder e a sabedoria dos velhos. Em Lídia, observa-se o distanciamento dos adultos em relação aos jovens, os pais parecem

ignorar a existência dos filhos, que são conduzidos em suas férias para uma casa isolada, sem o direito de expressar suas vontades. Na suposta “divisão”, cada grupo opta por aquilo que considera curioso e divertido: para os adultos, o mistério encantatório da música, para os três jovens, por sua vez, o mistério da mata com sua diversidade e adversidade.

O quarto, e último aspecto, diz respeito à noção de intruso no espaço, um procedimento temático significativo na literatura fantástica, tal como destaca Ceserani (2006). No conto da brasileira, o intruso é o jovem que chega para romper com o equilíbrio do cotidiano dos velhos moradores. No conto da portuguesa, os hóspedes são os turistas intrusos que chegam para violar a lei da selva e o silêncio da mata. A casa “calada” faz parte daquele cenário de silêncio do bosque deserto. Os jovens curiosos ao mesmo tempo em que são cientistas mirins em busca de um herbário, são também invasores no *habitat* natural das árvores, dos lobos e do selvagem menino. A casa antes vazia e depois ocupada pelos casais e filhos denota o trânsito do espaço. As três famílias, na condição de turistas, são os intrusos – estranhos no lugar.

É importante ressaltar, no entanto, que a perspectiva do narrador nos dois contos diverge; em Lygia, o relato em terceira pessoa favorece o caráter de mistério em relação aos velhos moradores do hotel, pois é o narrador que detém o conhecimento sobre a realidade daqueles seres estranhos. O jovem intruso e o leitor buscam compreender as pistas dadas pelo narrador, porém ambos são conduzidos para a incerteza da narrativa. Em Lídia, a narrativa em primeira pessoa, é um relato sob a perspectiva de uma jovem inexperiente e inocente. O teor mítico da narrativa contribui para camuflar o perigo e, assim, negar o sentimento de medo em relação aos lobos famintos, ainda que o medo seja mencionado em forma de pressentimento sob o olhar do menino Luís, quem percebe o perigo da situação no olhar sinistro dos animais. Convém ressaltar que a palavra “pressentimento” é referida no texto mais de uma vez. No contrato mimético dos dois contos, motivos e modos de configuração do real revelam uma transgressão das leis que organizam aquilo que concebemos como real. Daí, podermos afirmar que na ficção de Lygia Fagundes Telles e também na prosa de Lídia Jorge há um confronto entre o possível e o impossível, entre o normal e o anormal, entre o familiar e o estranho. Porém, ocorre um entrecruzamento mito e poesia na composição do enredamento fabular dos dois contos.

Referencias

CALVINO, I. Introdução. In: **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

- CESERANI, R. **O fantástico**. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FREUD, S. O estranho. **Obras completas de Sigmund Freud**: Rio de Janeiro: Imago, 1990. v. 18. p. 12-85.
- GARCIA, F. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCIA, F. (Org). **A banalização do insólito**: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-22. Disponível em http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/livro_insolito.pdf . Acesso em: 21 mar. 2013.
- JORGE, Lídia. **O belo adormecido**. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004. p. 217-240.
- LAMAS, B. S. **O duplo em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em Literatura e psicologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- LUCAS, F. O conto no Brasil moderno. In: LIMA, L. C. *et. al.* **O livro do seminário**. São Paulo: Nestlé /L. R. Editores, 1983, p. 103-161.
- LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Travessia**, Florianópolis, n.20, p. 60-77, 1990.
Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/issue/view/1574/showToc>. Acesso em: 15 jul. 2016.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. O conto fantástico. In: **A arte do conto**: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch, 1972. p. 63-92.
- MOREIRA, A. G. **O fantástico e o medo**: uma leitura de mistérios, de Lygia Fagundes Telles. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. Disponível em: < <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/MoreiraAG.pdf> Acesso em: 15 jul. 2008.
- PAES, J. P. Ao encontro dos desencontros. In: **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA**: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002. p. 70-83.
- RIBEIRO, J. S. **Mistérios de Lygia Fagundes Telles**: uma leitura sob a óptica do fantástico. (Dissertação de Mestrado). Campinas, SP: UNICAMP, 2008. Disponível em: < <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000439373> Acesso em: 15 jul. 2008.
- SERRA, P. **O realismo mágico na Literatura Portuguesa**: o dia dos prodígios, de Lídia Jorge e O meu mundo não é deste reino. Lisboa: Edições Colibri, 2008.
- TELLES, L. F. **Mistérios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

A espacialidade ficcional no conto “Noturno amarelo” de Lygia Fagundes Telles

Rosalyn Ferreira da Costa Santos

Introdução

Este trabalho é uma versão revista e ampliada, fruto da dissertação intitulada “Limites e fronteiras: a configuração do espaço ficcional no conto fantástico de Lygia Fagundes Telles”, que propõe analisar a influência da categoria espaço ficcional na materialização do fantástico em quatro contos da obra da escritora Lygia Fagundes Telles. Neste recorte, o foco recai sobre o conto intitulado “Noturno amarelo” da coletânea *Seminário dos ratos* (1977) que narra a história de Laura, uma jovem que, no presente, vive um relacionamento frustrado, mas tem a oportunidade de se redimir de seus erros do passado, em um tempo e espaço distantes, onde encontra sua prima, Eduarda, e seu ex-namorado, Rodrigo. Estas três personagens já viveram um triângulo amoroso que trouxe consequências desastrosas para suas vidas.

Diante de tal circunstância, nosso propósito é fazer uma análise crítico-teórica do conto, atentando para a configuração do espaço e de que modo ele pode instigar a manifestação do insólito no plano da diegese. Assim, partimos do pressuposto de que aquela categoria pode ser substancial para a deflagração de sentidos e conotações várias, contribuindo, pois, para uma compreensão mais ampla e menos limitada da obra literária como um todo. Portanto, as teorias que concebem o espaço apenas como um aspecto representativo da geografia e da paisagem, cuja função se limita a situar as personagens, não serão destacadas aqui. Por isso, fundamentamo-nos em estudiosos contemporâneos mais condizentes com nosso objetivo, isto é, que apostam no papel fundamental daquela categoria que, juntamente com outras – tempo, ambiente, atmosfera e personagens – para a estruturação, organização e arquitetura do texto literário.

Para a compreensão do espaço ficcional e suas funções, importantes foram os estudos de Brandão (2013), Dimas (1987) e Lins (1976), cujas ideias nos ajudaram a encontrar o lugar do espaço e suas funções no texto literário. Especificamente na teoria da literatura, Bakhtin (2002) e sua noção de *cronotopo*, enfatiza a relação indissociável entre o espaço e o tempo.

Da mesma forma, no que se refere ao fantástico como manifestação do insólito, apostamos em uma nova perspectiva que tende a alargar a atuação do fantástico como um *modo* literário que se estende sem limites históricos a uma vastidão de outros modos, formas e gêneros. Diante disso, Ceserani (2006), externa críticas aos estudos que insistem em relacionar o fantástico a uma “categoria supra histórica e onipresente, de confundi-lo com o maravilhoso ou com o oculto, ou de contrapô-lo de modo bastante genérico e óbvio ao ‘realista’” (CESERANI, 2006, p. 9), além de elencar procedimentos formais e temáticos propiciadores da atmosfera fantástica como a sobreposição dos espaços e as passagens de limites e de fronteiras, que leva à transgressão que desestabiliza a percepção da realidade.

Outros teóricos também trazem importantes debates sobre a literatura fantástica contemporânea, entre eles, David Roas (2014), que ressalta o sentimento de inquietação por parte do leitor frente a um evento sobrenatural. Tal fato é o que o desestabiliza e o leva a questionar a validade do nosso entorno. Em seguida, o italiano Ítalo Calvino (2011), com noção próxima, reafirma a importância da relação entre um mundo aparente e aquele onde habita o extraordinário. Além disso, o autor faz a distinção entre o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Para Bessière (2009), um dos pontos que marca o fantástico na contemporaneidade é a impossibilidade de solução dos acontecimentos expostos, e que essa impossibilidade é fruto da presença de todas as soluções plausíveis. Ademais, as contribuições de Cortázar (2006), Rodrigues (1988) e Gama-Khalil (2010), são ímpares no sentido de viabilizar uma noção que abarca diversos textos de natureza fantástica, os quais antes foram excluídos pelos conceitos mais tradicionais.

Convém lembrar que nossos estudos se enveredam por uma recente concepção acerca do relato fantástico, aquela em que especialistas denominam “insólito banalizado ou naturalizado”. Neste formato, as personagens não se sentem desconfortáveis ou inquietos frente ao sobrenatural, mas ao contrário, aos poucos, o irreal alcança a realidade até então conhecida. Ao invadir esse espaço normatizado por fatores culturais, ambas as realidades – a do possível e a do impossível harmonizam-se e a narrativa caminha para a banalização do fantástico.

Na narrativa em questão é possível perceber primeiro: a relação espaço/fantástico, a partir do modo como a autora projeta a arquitetura espacial, sobretudo, quando possibilita o enfrentamento entre mundos totalmente antagônicos, causando, assim, a fresta por onde o sobrenatural se instala. Depois, o fato de que o sobrenatural passa a ser visto com naturalidade entre as personagens. Tanto é que, em um ponto máximo do desenrolar da trama, a personagem Laura não consegue identificar em que espaço/tempo está situada. Ela, inclusive, está ao mesmo tempo em duas dimensões: presente/passado; ontem/hoje; sonho/realidade; possível/impossível.

Assim, partimos do entendimento em que os pontos de vista aqui esboçados viabilizam uma maior abrangência da literatura fantástica, pois seria uma alternativa mais adequada para designar as literaturas que primam pelo sobrenatural, uma vez que parte do princípio de que a percepção do leitor acerca do natural varia de acordo com a época e a cultura em que tais conceitos surgem, podendo vigorar ou desaparecer e, neste último caso, passando a sobreviver nas artes ou na memória coletiva de um povo.

A literatura fantástica: perspectivas tradicionais e contemporâneas

De modo geral, há um consenso entre críticos, especialistas e teóricos da literatura em afirmar ser o fantástico uma modalidade literária em que duas realidades – uma conhecida, familiar, habitual – e outra, – oculta, estranha, inabitual – se inter cruzam, causando sentimentos diversos que oscilam de acordo com a arquitetura fabular das narrativas.

O fantástico se desenvolve na época do Romantismo, entre os séculos XVIII e XIX, momento em que a morte – ou elementos a ela relacionados, como cemitérios, túmulos, e o mundo do além – a descrição de ambientes e espaços mórbidos, e questões ligadas a esferas do inconsciente são temas valorizados e que se aproximam de algumas características do fantástico.

A primeira definição sistemática e delimitada em relação ao fantástico deu-se com Tzvetan Todorov. Em *Introdução à literatura fantástica* (1975), o teórico búlgaro defende-o como um gênero que se situa sempre entre seus vizinhos: o maravilhoso e o estranho. Desse modo, segundo a teoria todoroviana, o fantástico dura o tempo da hesitação entre uma explicação natural ou sobrenatural dos fatos, sentimento advindo do leitor e/ou da personagem. Nessa perspectiva, se ocorre o fim da dúvida (hesitação), o fantástico se esvanece. Dessa forma, qualquer narrativa que não cumpre tal papel, isto é, se os seres ficcionais – narrador e personagem – ou o leitor não mantêm uma atitude hesitante diante do texto, este não seria considerado fantástico. De acordo com tal concepção, é da vacilação que “sobrevive” o fantástico. Assim, ressalva o teórico: “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 16).

A definição sistematizada por Todorov chamou a atenção de muitos estudiosos interessados nessa vertente literária. Portanto, devido a sua repercussão no contexto em que foi criada, sua teoria suscitou contestações. Enquanto isso, brota uma vastidão de obras literárias com enredos em que avultam o mistério, a magia, a simbologia dos sonhos e de lugares imaginários

ainda não alcançados pela razão, bem como estudos que se voltam para a análise e compreensão destas narrativas.

Na seara de estudiosos contemporâneos sobre a literatura fantástica, alguns nomes merecem destaque. Para a francesa Irene Bessièrre, o fantástico não pode ser visto como a literatura da inverossimilhança, mas “pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame” (BESSIÈRE, 2009, p. 3-4). “As convenções coletivas” a que se refere a autora são ideias construídas culturalmente sobre o que são da ordem do natural ou do sobrenatural.

David Roas (2014), estudioso espanhol, defende que diante de um texto em que há a presença de um fenômeno sobrenatural o leitor contrasta esse mesmo fenômeno com o real, o que resulta na transgressão da realidade, concebida segundo preceitos culturais. Assim, o grande efeito do fantástico é “provocar – e, portanto, refletir – a incerteza na percepção do real” (ROAS, 2014, p. 111). Assim, Roas defende a necessidade de que o real posto nas narrativas fantásticas deve ser o mais semelhante possível à realidade (re) conhecida pelo leitor.

Ceserani (2006) defende que os textos fantásticos trabalham com a aproximação de dimensões diametralmente opostas, a natural e a sobrenatural, que são colocadas em paralelo, mas ambas com a mesma legitimação, muito próximo do que assevera Ítalo Calvino (2011) que reafirma a importância da relação entre um mundo aparente e aquele onde habita o extraordinário. Nas palavras de Calvino (2011, p. 9), o tema do fantástico é a “relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda [...]”.

Semelhante à tal noção, Rodrigues (1988), assevera que o fantástico *stricto sensu* se dá na transposição de fronteiras que ultrapassam a esfera do real para a do irreal, da imaginação, da fantasia e para o sonho. O que determina, portanto, a fantasticidade de um texto é essa fresta causada pela indagação sobre a natureza dos eventos que leva o leitor a questionar sobre o enquadramento do fenômeno disposto na narrativa: se é da esfera do possível/real ou do impossível/irreal.

Como se percebe, através das concepções de vários estudiosos da contemporaneidade, a presença do sobrenatural é elemento seminal para a construção do fantástico. No entanto, o que as difere das noções mais tradicionais, é que o sobrenatural, segundo os atuais estudos, é uma construção cultural, que pode mudar de uma época a outra, de uma sociedade para outra. Por isso, o que é considerado extraordinário em tempos anteriores, pode não o ser nos dias atuais. Isso posto, algumas tendências sobre a literatura fantástica admitem a banalização do insólito, ou seja, as

personagens, ao invés de se sentirem ameaçadas ou experienciar a hesitação, inquietação ou estranhamento, se integram ao racional, tornando-o familiar. As narrativas assim edificadas, conforme ressalta Rodrigues (1988, p. 12) “transitam do verossímil ao inverossímil sem interrupção, sem questionamento”. Nesta perspectiva, o irreal passa a ter a mesma validade/legitimidade do real, de modo que “o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade” (ROAS, 2014, p. 32). Grosso modo, conforme discorre Cortázar, o fantástico pode acontecer dentro da mais tranquila cotidianidade, e que isto acontece para nos mostrar a possibilidade de um mundo para além das leis aristotélicas e do nosso pensamento racionalizado, mas que não temos acesso direto e que [...] pode acontecer sem que haja uma mudança espetacular das coisas (BERMEJO, 2002, p. 37).

Nas tendências contemporâneas, a ficção fantástica caminha para uma transposição do espaço real para o do irreal, de modo que estas duas instâncias se confundem. Nessas narrativas, a cada hora que passa, o que era estranho, incomum ou anormal inicialmente, se converte em algo familiar, comum e normal, caminhando, assim, para a banalização/naturalização do fenômeno fantástico, aspecto privilegiado na produção literária fantástica do século XX.

O lugar do espaço na literatura fantástica

O espaço, como categoria da narrativa, constitui-se um elemento imprescindível para a estrutura e organização do encadeamento fabular. Assim, a conjuntura espacial de uma narrativa pode contribuir para a compreensão da relação entre o ambiente, a atmosfera, o espaço e as ações/caracterizações das personagens. Na narrativa fantástica, o espaço é capaz de funcionar como elemento instigador do insólito, ultrapassando os limites dos tradicionais conceitos que concebem o espaço apenas como, “‘geografia literária’, [e] ‘a obsessão do detalhe’ [...]”, conforme Dimas (1987, p. 7).

Na teoria literária há interessantes considerações sobre o espaço. Uma delas é a noção de *cronotopo*, noção formada por Bakhtin. O *cronotopo*, termo composto pelas palavras gregas *cronos* (tempo) e *topos* (lugar), é um empréstimo da teoria da relatividade, de Einstein, para demonstrar a indissolubilidade e um equilíbrio entre as categorias espaço e tempo. Nessa fusão, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar). O *cronotopo* funciona, portanto, como operador da assimilação do tempo e do espaço pela literatura (BAKHTIN, 2002). Para o teórico russo, o elemento privilegiado é o tempo, pois serve para identificar o ponto em que se articula com o espaço e forma com ele uma unidade.

Ademais, importa saber qual a concepção de tempo em cada época da história do romance, pois o tempo é a dimensão das transformações, dos movimentos pelas quais passam as personagens. É, portanto, um conceito seminal para a compreensão da obra literária.

Nos estudos culturais é possível encontrar um emaranhado de conceitos para defender o caráter híbrido e multifacetado da noção de lugar no cenário estético e social, tais como fronteira, margem, não-lugar, metrópole, colônia, centro, periferia, entre-lugar, dentre outros correspondentes que são significativos para a compreensão da espacialidade. Sobre o último termo, o entre-lugar é introduzido por Silviano Santiago em 1970, em seu ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Nele, o autor levanta uma discussão sobre o lugar que ocupa o discurso literário latino-americano no confronto com o europeu, entre o civilizado e o bárbaro, entre o colonialista e o colonizado, definindo uma rede de relações ideológicas em que se observa a superioridade de uma cultura em relação à outra. O termo pode ser recuperado para a literatura na composição de algumas personagens que perpassam por esses espaços “vagos”, “intermediários”, “sem definição”, “deslocados” – ou “à margem” – a exemplo da narrativa lygiana ‘Noturno amarelo’.

O conceito aparece na contemporaneidade a partir de reflexões frequentemente utilizadas em alusão a limites difusos e incertos entre centro e periferia e outras instâncias, direta ou indiretamente, ligadas às questões de identidade. Um espaço que é marcado não somente por convergência de ideias, valores ou ações, mas também por divergência, conflito e embate (BRANDÃO, 2013). O entre-lugar constitui-se, portanto, em algo que está em lugar algum e, ao mesmo tempo, em dois lugares. Várias acepções são utilizadas para indicar tal sentido, questão oportunamente sistematizada por Hanciau (2012, p. 127), como mostra a seguir:

Entre-lugar (S. Santiago), lugar intervalar (E. Glissant), *tercer espacio* (A. Moreiras) espaço intersticial (H. K. Bhabha) [...] caminho do meio (Z. Bernd), zona de contato (M. L. Pratt) ou de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento) [...] são algumas entre as muitas variantes para denominar, nesta virada de século, as “zonas” criadas pelos descentramentos, quando da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade no contexto das Américas e deslocar a única referência, atribuída a cultura europeia.

O conceito de entre-lugar pode ser muito importante para a compreensão do perfil de algumas personagens que passeiam entre mundos antagonicamente construídos, mas que se inter cruzam. Ao ultrapassar as fronteiras que os separam, os seres ficcionais não conseguem decifrar até

onde um se difere do outro, instaurando, pois, a ambiguidade, atributo fundamental para a deflagração do fantástico.

Na narrativa fantástica, a relevância da espacialidade se assenta na condição de viabilizar os sentidos poéticos, metafóricos e simbólicos, artifícios que dão vida a espaços vazios e estáticos. Assim é que,

Essa importância do espaço não se encerra apenas no plano da caracterização das personagens ou da paisagem geográfica, como um mero pano de fundo, porém pode ser entendida como uma forma de revelar metaforicamente as práticas ideológicas do mundo posto em ficção e ser um potente canal para a deflagração de sentidos, contribuindo para o desdobramento múltiplo da polissemia literária (GAMA-KHALIL, 2010, p. 30).

Através da geografia inscrita na obra literária, é possível compreender o homem ambientado em sua realidade social e os conflitos que poderá travar, tanto com esse mesmo ambiente quanto consigo próprio, principalmente na narrativa fantástica, haja vista o seu caráter essencialmente ambíguo, porque o fantástico vive desse embate entre instâncias contrárias. Nesse sentido, o espaço surge como um dos principais agentes da irrupção do insólito no interior da diegese. A realidade exterior, nesse caso, deixa de ser concebida como algo pleno, imutável, inflexível, para se transformar em outra realidade constituída no interior do sujeito, ao se deparar com eventos anormais. Esse jogo entre os espaços externos e os internos, os quais se confundem sem marcar contornos precisos, é o que define em grande parte a fantasticidade da narrativa ficcional (GAMA-KHALIL, 2010). Sendo assim, em síntese, o fantástico acontece a partir de universos, leia-se, espaços, contrários que se intercambiam até seus contornos se borrarem, pois, “os planos temporais se fundem em um só plano espacial – dando lugar ao fantástico – em um plano de coexistência, como se fossem uma intersecção de dois tempos em um só espaço” (LAMAS, 2002, p. 143). Este espaço de intersecção pode ser considerado um “entre-lugar”, conforme Santiago (1970), haja vista a impossibilidade de definição categórica a respeito do que pertence ao ordinário e ao extraordinário.

O entrecruzamento de espaços no conto “Noturno amarelo” de Lygia Fagundes Telles

“Noturno amarelo”, conto de *Seminário dos ratos* (1977), é constituído por um espaço em que o detalhamento das paisagens, dos objetos, dos móveis e tudo que corresponde à configuração espacial contribui significativamente para o alargamento dos efeitos de tensão e intensidade, elementos constituintes da narrativa curta. Composta por seis personagens,

dentre as quais quatro são mulheres em constante conflito, ora com elas próprias, ora com os outros seres ficcionais. O enredo tem como pano de fundo o conturbado triângulo amoroso entre Laura, sua prima Eduarda e Rodrigo. Entre os três, Laura, parece ser a causadora da desarmonia, pois ao que tudo indica se envolve com Rodrigo, que na ocasião, mantinha uma relação íntima com a prima. O enredo é engendrado de forma não linear, iniciado em um tempo que não é mensurado cronologicamente ou circunscrito no passado, no presente e no futuro. Assim, a narrativa se inicia em uma temporalidade complexa, de natureza difusa e incerta. Envolta nesse tempo e espaço imprecisos, a narradora apresenta a problemática relação com Fernando, personagem secundária e, aparentemente, o causador da vida melancólica e insípida dessa personagem feminina. Sob o ponto de vista de Laura, é também um homem insensível, distante, indelicado, com características destoantes daquilo que a jovem idealiza para um relacionamento pleno. É o oposto, portanto, de Rodrigo, seu ex-namorado, que apesar de abandonado, parece representar seu verdadeiro amor, uma criatura sensível, amorosa e com personalidade muito frágil, pois não consegue superar o término do relacionamento com a antiga namorada.

Na trama, através da apresentação das características psicológicas das personagens, reforçadas pelo fluxo de consciência, tem-se acesso a todos os conflitos interiores daquelas criaturas. Recursos que, de igual forma, permitem aos seres ficcionais o deslocamento no tempo e no espaço, de acordo com os seus sentimentos e estado de espírito, configurando assim, o tempo psicológico. Além disso, tais criaturas convivem, em todo o desenrolar da história, com polaridades que se situam entre o interno e o externo, entre realidade e imaginação, entre sonho e fantasia, entre passado e presente ou presente e futuro, entre o possível e impossível, entre o ordinário e o extraordinário e entre o consciente e o inconsciente – instâncias que se entrelaçam, inscrevendo, na estrutura da narrativa, a atmosfera de irrealidade. As fronteiras existentes entre dimensões supostamente contrárias, são, assim, transpostas por personagens que oscilam entre um campo e outro, fato que desestabiliza a nossa percepção da realidade, conforme o pensamento de Roas (2014) sobre a natureza do fantástico, perspectiva conceitual já citada.

Laura se vê diante de uma série de acontecimentos inexplicáveis aos olhos da lógica. O início se dá dentro de uma situação aparentemente banal: um carro que precisa apenas encher o tanque de gasolina em uma estrada escura, como mostra a cena a seguir:

Vi as estrelas. Mas não vi a lua, embora sua luminosidade se derramasse pela estrada. Apanhei um pedregulho e fechei-o com força na mão. Por onde andaré a lua? Perguntei. Fernando arrancou o paletó no auge da impaciência e perguntou com voz esganiçada se eu pretendia ficar a noite

inteira ali de estátua enquanto ele teria que encher o tanque naquela escuridão de merda porque *ninguém* lhe passava o raio da lanterna (TELLES, 1977, p. 159). (grifo da autora).

Vê-se, portanto, nessa passagem, o anúncio de uma atmosfera de mistério, sugerida a partir de elementos imagéticos que, dispostos nessa introdução do relato, apontam para uma interpretação além do que é dito, sugestão dada a partir do turno noturno, período da penumbra, instigante da imprecisão e clareza dos fatos, e também pela presença da lua, que se esconde e se revela ao mesmo tempo, conforme o discurso da própria narradora. É ainda no turno da noite, que comumente se exercita a manifestação do inconsciente através dos sonhos. Conforme Ceserani (2006, p. 78), “A ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno [...] A contraposição entre o claro e o escuro, sol e escuridão noturna é bastante utilizada no fantástico”, condição que imprime, em todo discurso mimético, o clima de magia e encanto.

Nesta misteriosa noite, a personagem central se diz repartida: “Quando me lembro dessa noite (e estou sempre lembrando) me vejo repartida em dois momentos: antes e depois” (TELLES, 1977, p. 159). Diante disso, a ambiguidade temporal, expressa pelo binômio antes e depois, se desdobra em dualidades que remetem ao aspecto espacial, como “esse lado” e “outro lado”, o “aqui” e o “lá”, “o próximo” e “o distante”, polaridades que representam, respectivamente, duas vidas vividas pela jovem: uma – antes – a vida tediosa, feita de coisas mesquinhas, pequenas, marcada por um relacionamento apático, que nada acrescenta a sua vida: “Antes, as pequenas palavras, os pequenos gestos, os pequenos amores culminando nesse Fernando, aventura medíocre de gozo breve e convivência comprida” (TELLES, 1977, p. 160). Já o “depois”, simboliza a viagem que Laura faz no tempo, ultrapassando fronteiras inimagináveis. É através de sua passagem para outro mundo que ela tem a oportunidade de reencontrar seu grande amor, bem como outras pessoas que estão em uma dimensão longínqua, como seus avós, a irmã, a prima, e amigos.

No enredamento fabular a narradora focaliza um utensílio extremamente banal, integrante da rotina de cuidados e higiene de qualquer indivíduo comum, o fio dental, para traduzir a relação de Laurinha e Fernando. Vejamos, então, como isso ocorre no conto:

Se ao menos ele não fizesse aquela voz para perguntar [...] se por acaso alguém tinha pensado em comprar um novo fio dental que estava no fim. Não está, respondi, é que ele se enredou lá dentro, se a gente tirar esta plaqueta (tentei levantar a plaqueta) a gente vê que o rolo está inteiro mas enredado e quando o fio se enreda desse jeito, nunca mais! Melhor jogar

fora e começar outro rolo. Não joguei. Anos e anos tentando desenredar o fio impossível, medo da solidão? Medo de me encontrar quando tão ardentemente me buscava? (TELLES, 1977, p. 160).

Desse modo, o “fio dental” é transformado em metáfora para falar de uma convivência diária, sofrida, complicada, problemática, cujo “desenredo” parece ser bastante polêmico, haja vista a relação complexa que há entre a figura masculina e feminina. Observa-se, também no texto citado, um momento de introspecção da personagem, no qual ela expõe suas impressões subjetivas através de estratégias discursivas que possibilitam uma confusão de percepção ao misturar passado e presente, anseios e reminiscências, consciência e inconsciência, se instaurando, pois, uma espécie de “caoticidade” no corpo textual.

No conto, a personagem ao adentrar em um mundo situado em outro espaço e tempo, passa por várias experiências, dentre as tais, a possibilidade de retomar laços fraternais destruídos no passado. Neste caso, os cenários, paisagens e ambientes são de tal modo organizado, que podem determinar as atitudes dos seres ficcionais, como se essas ações nascessem do próprio espaço. Em alguns momentos, as lembranças, memórias e desejos das personagens relativos ao futuro, bem como os fluxos de consciência, apresentam-se como traços figurativos do que a teoria literária domina “espaço psicológico”. São artifícios que enriquecem a estrutura da obra de ficção que deve ser compreendida como um objeto compacto, em que cada elemento reflete os outros. Nesse entrecruzamento, é possível enxergar a gama de possibilidades da narrativa, para além da superfície textual.

Considerações finais

Através do que foi exposto durante esse trabalho, é possível reconhecer a importância da categoria ficcional espaço para a manifestação do fantástico no plano textual. A partir do conto “Noturno amarelo”, foi observada a confluência de mundos e realidades paralelas, não somente através da transposição de uma para a outra, mas pela permanência concomitante entre ambas. Os eventos estranhos se desenvolvem sem que nenhuma explicação seja dada, recurso que oportuniza a materialização da ambiguidade e, em consequência, a possibilidade de interpretações diversas.

Nesse sentido, pode-se dizer que a escritora Lygia Fagundes Telles estrutura seus enredos baseados na dicotomia real/irreal, e o modo como organiza a engenharia espacial dos seus contos, é fator determinante para que a atmosfera insólita se instaure. Além disso, o modo como dispõe os objetos, os móveis, as dependências do espaço, retrata muito do perfil psicológico das

personagens. De tal modo, fica evidente que as funções do espaço vão além de situar geograficamente os seres ficcionais.

Portanto, em conformidade com as noções de teóricos como Dimas (1987) e Lins (1976), o modo como os lugares, paisagens e cenários são dispostos na narrativa, formam um alicerce que podem contribuir para a deflagração de sentidos além da superfície textual, inclusive em relação aos seres ficcionais, revelando seu estado de espírito, gostos, classe social ou até antecipar suas ações antes mesmo de entrarem em cena. Isso posto, é possível alargar os sentidos figurados, simbólicos e metafóricos espalhados no enredamento fabular.

Sendo assim, na literatura fantástica, o modo como se organizam e se dispõem as categorias da narrativa, sobretudo, o espaço ficcional, é concebido como aspecto decisivo na configuração do insólito. Partindo desta realidade, propusemos analisar as configurações espaciais, tomando como pressuposto a hipótese de que o modo de organização topográfica dos contos de Lygia Fagundes Telles – a preferência da autora pelos espaços fechados e isolados, bem como a primazia por turnos noturnos – que agregados aos recursos linguísticos comumente utilizados pela contista, culminam no estilo particular e notadamente reconhecido por colegas de profissão e pelo seu fiel público.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do Romance**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BERMEJO, Ernesto González. **Conversas com Cortázar**. Tradução: Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BESSIERE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da advinha. **Revista Fronteiras**. PUC-SP, v. 3, n. 3, p. 1-18, São Paulo, set. 2009. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/875>. Acesso em: 03 ago. 2016.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 9-18.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

- CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Debates).
- DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. **Revista da Anpoll**, v. 1, n. 28, p. 213-236, jun. 2010.
- LAMAS, Berenice Sica. **Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo**. 187 f. 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Rio grande do Sul, Porto Alegre, 2002.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanescos**. (Ensaio, 20). São Paulo: Ática, 1976.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: _____. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos Ratos**. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1977.

Personagens insólitos: uma leitura do conto “Potyra” de Lygia Fagundes Telles¹

Lorena Clícia Fernandes Costa Ramalho
Antonia Marly Moura da Silva

Introdução

O ato de contar histórias é uma prática tão antiga que é praticamente impossível tentar situar sua origem. Desde os primórdios da humanidade, é uma arte transmitida de geração para geração que encanta e seduz quer pelos ensinamentos morais e lições de vida que transmite; quer pelo prazer de desfrutar no interlocutor as mais variadas façanhas. Nesse contexto, é lícito destacar o prestígio da literatura fantástica que, por suas peculiaridades simbólicas e imaginativas, tem legitimado um papel relevante no cenário literário, suscitando reflexões sobre o diálogo entre ficção e imaginação.

Da tradição a modernidade, o modo fantástico contou com um espaço privilegiado, em relatos literários ou não. Narrativas míticas, contos populares, contos de fadas, relatos bíblicos e outros são marcados pela presença do fantástico, o que nos faz lembrar Nodier (2005, p. 31) que afirma: “[s]e o fantástico jamais tivesse existido em nossa cultura, com sua natureza especial e inventiva, abstração feita de qualquer outra literatura antiga ou exótica, não teríamos tido sociedade, pois jamais existiu uma sociedade que não tivesse tido o seu fantástico” (2005, p. 31).

É na especulação filosófica dos séculos XVIII e XIX que surge o fantástico, como uma nova forma de reflexão da realidade e como forma de contrapor o pensamento racional e lógico existente na época do Iluminismo, já que o pensamento religioso não seria mais capaz de suprir anseios e necessidades filosóficas e existenciais.

No contexto dos estudiosos literários, o fantástico ganhou relativo espaço através das contribuições de teóricos e estudiosos que definiram elementos distintivos de uma narrativa fantástica em relação a outras formas ficcionais. Dentre os aspectos que delimitam os territórios e o sentimento do

¹ Este trabalho constitui parte de resultados de pesquisa que culminou na Monografia de conclusão de curso, Letras EAD- Língua Portuguesa da Universidade do estado do Rio Grande do Norte, concluído em 2019.

fantástico, a transgressão do real é notadamente apontada como sua marca genuína. Permeado de uma atmosfera de incertezas e do confronto entre o real/irreal, o fantástico não pode sobreviver sem o sobrenatural, tal como concebe Roas (2014). Sobre tal pensamento Todorov assevera que “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2004, p. 31).

No contexto da literatura contemporânea brasileira, a ficção de Lygia Fagundes Telles é apontada como um exemplo peculiar na expressão do fantástico. O reconhecimento de aspectos insólitos, estranhos e inexplicáveis como traços distintivos de sua produção literária é unânime entre os estudiosos da área. Em seus contos, casas abandonadas e sombrias ampliam a atmosfera insólita em que ratos falam, humanos se transformam em bichos, mortos habitam o espaço de vivos, dentre outras realidades impregnadas de traços do sobrenatural. A preferência pelo mistério é referida pela própria escritora, conforme destaca Machado (2004 *apud* Ribeiro, 2008, p. 12) ao mencionar entrevista à *Folha de São Paulo* em que a autora declara: “na infância, um mistério me puxou pela manga. Desde então o indefinível sempre me atraiu”.

Ao lado de outros mestres do conto fantástico como Murilo Rubião, Ignácio de Loyola Brandão, José J. Veiga, dentre outros, o nome de Lygia desponta pelo modo como realça configurações insólitas em sua ficção. A escritora emerge nesse cenário valorizando o universo sobrenatural como marca de grande parte de sua ficção.

Nesta perspectiva, consideramos pertinente o estudo de um conto lygiano em que defendemos a hipótese de que o fantástico ocupa espaço central, é o caso do conto “Potyra”, integrante da coletânea *Invenção e memória* (2000), obra que, a nosso ver, ainda é pouco estudada. Em pesquisas importantes sobre o fantástico na obra de Lygia Fagundes Telles, não localizamos análises significativas dessa obra.

Desse modo, é nosso objetivo analisar o conto “Potyra”, de Lygia Fagundes Telles, destacando aspectos fantásticos expressos na estrutura da narrativa, ressaltando a fuga da realidade e o confronto entre os planos natural/sobrenatural, sobretudo no que se refere à personagem central. Na abordagem pretendida, serão fundamentais os conceitos de fantástico formulados por Todorov (2004), Ceserani (2006), Roas (2014), dentre outros. O propósito central é observar a caracterização das personagens a fim de demonstrar, à luz da teoria da narrativa, como os aspectos insólitos reforçam a inquietação dos seres ficcionais e como configura-se a transgressão da realidade.

O livro *Invenção e memória*, publicado em 2000, desde o título, sugere a presença disfarçada de elementos autobiográficos, instigando uma leitura que combine a arte e a vida na apreensão do universo fabular. O insólito,

nesta coletânea, expressa-se por meio de situações inusitadas, como se verifica no conto “Potyra”. No conto referido, fatos estranhos e personagens irrealistas criam uma atmosfera perturbadora ao mesmo tempo em que provocam sensações de “estranhamento” nas personagens e também no leitor. O enredo focaliza o encontro do vampiro Ars com uma adolescente em um jardim, para contar-lhe sobre o seu amor pela índia Potyra e sua morte de forma sobrenatural.

Em busca de compreender as personagens insólitas no conto “Potyra”, este trabalho estrutura-se em duas partes. A primeira parte retrata os conceitos gerais da ficção fantástica de como este gênero é expresso na obra de Lygia Fagundes Telles. Posteriormente, apresenta o histórico da escritora e a arquitetura de sua ficção. A segunda parte apresenta uma breve reflexão acerca do livro *Invenção e Memória* (2000) e, a seguir, uma análise do conto “Potyra”.

Um passeio pelos bosques do fantástico: o conto de Lygia Fagundes Telles

O grande interesse pela literatura fantástica gerou, nos últimos anos, diversas perspectivas conceituais no sentido de definir essa vertente ficcional. No entanto, ainda não há uma aceção definitiva do que é o fantástico, pois uma querela conceitual tem dificultado um consenso sobre esse modo ficcional tão peculiar. Sem ter a pretensão de sistematizar a polêmica em torno da questão, serão abordadas nesta parte, as características e contribuições de alguns importantes estudiosos para o estabelecimento do fantástico no contexto dos estudos literários, dentre os quais convém destacar: Charles Nodier (2005), Todorov (2004), Filipe Furtado (1980), Remo Ceserani (2006), Irene Bessière (2012) e David Roas (2014), que nos permitiram conhecer traços distintivos de um texto fantástico.

Na tentativa de situar a origem do modo fantástico entre nós, convém ressaltar que é na especulação filosófica dos séculos XVIII e XIX que nasce o fantástico. A literatura fantástica refere-se ao modo insólito de configuração da realidade, um modo romanesco em que o natural e o sobrenatural se entrecruzam. A realidade do mundo que conhecemos por meio da percepção e seu duplo, o irreal, o estranho, o extraordinário. Para Freud (1919), a essência da literatura fantástica está nas coisas extraordinárias que são tidas como alucinações da nossa mente ou coisas habituais que possam ocultar uma segunda natureza inquietante e misteriosa.

Charles Nodier (2005) pode ser considerado o precursor das reflexões teóricas sobre o fantástico. Em sua obra *Do fantástico em literatura* (2005), o autor destaca três etapas principais da história sobre as manifestações fantásticas na literatura. As duas primeiras fases estão

concentradas nas sensações experimentadas pelo homem e no deslocamento do conhecido ao desconhecido. Porém, essas verdades não foram suficientes para explicar a quantidade de sensações e acontecimentos que acometiam o homem em sua vida ordinária. Assim, nasce a terceira etapa, chamada por Nodier (2005) de “mentira”. É ela que faz nascer o mundo fantástico. As três etapas são concluídas, mostrando que o fantástico não se apresenta como fruto de mentes perturbadas, mas racionais, do desenvolvimento da mente humana. Daí o real ser imprescindível para a compreensão do fantástico. Para Nodier (2005), as ficções fantásticas atendem aos anseios de um público pós Revolução Francesa, fatigado de séculos de racionalismo e ansiosos por toda espécie de sensações e sentimentos.

Tzvetan Todorov, filósofo e linguista búlgaro, é notadamente reconhecido dentre os estudiosos da área por sua importante obra *Introdução à literatura fantástica* (2004) da qual resultou numa visão significativa e muito coerente sobre a natureza da literatura fantástica. Em seu livro, o estudioso afirma que o fantástico é um gênero literário em que o propósito é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de “obras fantásticas”, não pelo que cada um tenha de específico (TODOROV, 2004).

Assim, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 31). Então, o efeito fantástico advém da vacilação que ocorre nos seres ficcionais, compreendendo-se como narrador, personagens e leitores. Para o autor:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos (TODOROV, 2004, p. 30).

Portanto, o fantástico ocorre nessa incerteza. Se ao sobrenatural é dada uma explicação racional, o texto deixa de ser fantástico e passa a ser “estranho”. Se o sobrenatural for aceito sem questionamentos, entramos no domínio do “maravilhoso”. Para que a hesitação aconteça, é preciso, primeiro que o texto obrigue os leitores a considerarem o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma

explicação natural e uma sobrenatural. Depois, essa hesitação experimentada pelos seres ficcionais, pode ser confiada a um personagem, que acaba por tornar-se um leitor implícito. Conforme Todorov (2004, p. 151), “[p]ara se manter, o fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma hesitação no leitor e no herói, mas também um certo modo de ler, que se pode definir negativamente: ele não deve ser nem poético, nem alegórico. O autor citado finaliza suas incursões teóricas com a ideia de que a Psicanálise substituiu a literatura fantástica, pois os temas da literatura fantástica se tornaram os mesmos das investigações psicológicas dos últimos anos.

Ana Luiza Silva Camarani em seu livro *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2014) situa a literatura fantástica tanto pela aliança, quanto pela oposição entre as ordens do real e do sobrenatural, promovendo assim, a ambiguidade, a incerteza à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais. Em suas reflexões teóricas e críticas, Camarani (2014) menciona os estudos de Filipe Furtado, em que a primeira característica da narrativa fantástica se refere ao surgimento do sobrenatural em um ambiente cotidiano e familiar. Assim, para Furtado (*apud* CAMARANI, 2014), a fenomenologia meta-empírica (de índole maléfica) é sempre o elemento temático dominante da narrativa fantástica. A segunda característica do fantástico é a ambiguidade, a sua criação e permanência ao longo da narrativa distinguem o fantástico dos dois gêneros que lhe cercam. A reação ambígua do personagem não pode ser considerada um traço fundamental do fantástico literário, mas contribui para a sua consolidação.

Em relação ao narrador, Furtado (*apud* CAMARANI, 2014) ressalta que o narrador-personagem é a modalidade importante na narrativa fantástica. Já sobre o cenário destaca que é desnecessária a descrição minuciosa do mesmo. Feita de forma segura, sua descrição pode ser de grande utilidade, pois ressalta a ambiguidade e reforça a verossimilhança. Assim, todos os elementos da narrativa devem se organizar em função da ocorrência do sobrenatural, confirmando a ambiguidade própria do fantástico.

Remo Ceserani, em sua obra *O fantástico* (2006), afirma que o fantástico se configura não como um gênero, mas como um “modo” literário que, por ter raízes históricas bem precisas, abarca outras formas. Ele relata que esse modo fantástico é usado para transmitir de maneira original as experiências inquietantes ligadas à mente do leitor.

Amparado por teorias como a de Todorov, que embora sejam tratadas como abstratas demais, Ceserani (2006) ressalta a vantagem da definição de Todorov, que introduz o conceito de “ambiguidade” como característica essencial do texto, e a “hesitação” como experiência do personagem.

Também, a posição de Irene Bessièrre, em *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha* (2012), apresenta-se de forma bastante esclarecedora. Bessièrre (2012) afirma que o fantástico pode ser tratado como a descrição de certas expressões mentais. A estudiosa também considera que a narrativa fantástica não é definida apenas através do inverossímil, mas através da junção e das contradições dos diversos inverossímeis. O irracional se instala na mesma medida em que submete a ordem e a desordem.

Para encerrar essa visão sumária sobre a grande contribuição dos estudiosos a respeito do fantástico, é interessante apontar o estudo de David Roas (2014). Em suas teorias, o autor assinala que para a maioria dos críticos, o que produz o efeito fantástico é indispensavelmente a presença do fenômeno sobrenatural, mas atenta em dizer que nem toda intervenção do sobrenatural pode ser considerada fantástica, apesar de ser o único gênero que não funciona sem a presença do fenômeno. Assim, para que a história seja considerada fantástica, cria-se um espaço natural para o leitor (similar ao que ele habita), que se verá assaltado pelo fenômeno que mudará a sua estabilidade. “A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p.31).

Roas (2014), afirma, ainda, que a narrativa fantástica provoca a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu, em que a razão está sempre pronta a fracassar. Para o teórico, quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem, então não se produz o efeito fantástico.

Ao analisar a contribuição de Todorov, o autor conclui que a vacilação não deve ser aceita como único traço definitivo para o efeito fantástico, pois não comporta todas as narrativas. Sua definição, portanto: “[i]nclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável” (ROAS, 2014 p.43).

Em relação ao realismo convocado pelo fantástico, é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível, para que se torne evidente a irrupção da realidade com o fenômeno sobrenatural. Dessa forma, “O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico” (ROAS, 2014, p. 51). Essa transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele utiliza para desestabilizar o mundo, gera, tanto nas personagens, quanto no leitor uma reação muitas vezes aterrorizante. Roas (2014) afirma que o termo “medo” é um tanto quanto exagerado, e acha melhor chamar de “inquietação” essa sensação que a narrativa fantástica busca

produzir no leitor. Para ele, esse é um efeito que deve ser comum a toda narrativa fantástica.

Em se tratando do fantástico na literatura brasileira, embora não exista entre nós uma tradição de obras em que o insólito é o traço principal do discurso romanesco, pelo menos entre outros títulos do cânone literário, alguns autores se arriscam em adentrar nesse gênero e comprovar que não há uma unanimidade acerca das características que sirvam para defini-lo. No Brasil, a primeira obra considerada pelos estudiosos como fantástica é *A noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, também considerada por Lucas (1990), como o primeiro marco da contística brasileira. Como segundo marco, segundo Leite (2013), e possivelmente o mais importante, está o trato dado ao gênero por Machado de Assis. Embora o autor tenha deixado grande repertório de contos fantásticos, parece ainda não ter despertado o interesse da crítica.

Alguns autores contemporâneos também são reconhecidos por explorarem esse gênero. Dentre os mestres do fantástico brasileiro, convém citar alguns nomes: Murilo Rubião, considerado o precursor, com sua obra toda dedicada ao fantástico; José J. Veiga, que tem como suas melhores produções as de natureza insólita; Moacyr Scliar; Ignácio de Loyola Brandão, dentre outros.

Lygia Fagundes Telles é reconhecida pela crítica por sua preferência em escrever contos de natureza fantástica. Um aspecto agrega-se à ficção da autora: “a visita permanente à região do fantástico e do maravilhoso” (LUCAS, 1990, p.65). Assim, vida/morte, real/irreal, sonho/fantasia, natural/sobrenatural se entrelaçam durante toda a história de forma a criar no leitor sentimentos de ansiedade e curiosidade, buscando, através das várias possibilidades, uma resposta para as lacunas deixadas pela autora. Assim, “é a zona do mistério, da magia e do encantamento em que se compraz a contista” (LUCAS, 1990, p. 65).

Nas narrativas da autora, há o surgimento de pormenores, assim chamados por Lucas (1990) como formigas, ratos, pássaros, gatos, vulcões, unhas, dedos, mãos, gestos, enfim, “sintagmas desgarrados querendo significar, mensagens e apelos em busca de serem decifrados” (LUCAS, 1990, p. 67). É comum, na sua ficção, que o sobrenatural se misture à ordem secular das coisas, como se não houvesse distância entre o real e o surreal. Para Santos (2017), em sua dissertação de mestrado sobre a configuração do espaço nas narrativas de Lygia, a topografia insólita da escritora é construída através de enredos cujos espaços aparentemente banais são surpreendidos por acontecimentos estranhos que alcançam outras categorias como as personagens e suas ações e o tempo que as envolve.

Na obra da autora, a configuração dos seres ficcionais é feita muito próxima da representação do natural, pois tem em vista que são criaturas que

possuem sentimentos, dores, angústias, medos e conflitos, próprios do ser humano. Para Brito (2013), o ser humano é intimado tanto pela morte, quanto pela realização do seu desejo. É como se os fantasmas aparecessem como forma de corrigir uma realidade que não conduz ao prazer.

A arte da contista está no controle da narrativa, onde o racional se entrelaça com a rotação do insólito, do maravilhoso e das propriedades mágicas. Nesta perspectiva, podemos dizer, concordando com Santos (2017, p. 61) que “o cruzamento entre polos opostos e a consequente transgressão e problematização do real, é uma das marcas do fantástico lygiano”.

A presença de vampiros, fantasmas e seres inanimados é comum em narrativas fantásticas, e Lygia Fagundes Telles mergulha nesse ambiente em grande parte de sua obra, reunindo o fantástico e o insólito, a fim de provocar sentimentos estranhos, ansiedade e temor no leitor. Essas histórias sobrenaturais conduzem as personagens para adentrarem em sua própria escuridão, causando uma sensação de medo.

Nesta perspectiva, neste trabalho serão oportunas as teorias sobre o fantástico aqui referidas para uma reflexão crítica sobre o conto de Lygia Fagundes Telles. Na abordagem pretendida, focalizamos aspectos fantásticos expressos na estrutura da narrativa e, principalmente, a configuração insólita da personagem central, o vampiro Ars Jacobsen.

“Potyra” e seus personagens singulares

Publicada em 2000, a obra *Invenção e Memória* contém quinze contos em que se entrelaçam realidade e ficção. Desde o título, a coletânea reúne textos que parecem reproduzir as experiências vivenciadas pela escritora, chegando a confundir o leitor sobre a separação do inventado e do vivido. O conteúdo da obra traz um repertório de temáticas sobre a vida humana e suas mudanças: infância, adolescência, velhice, violência, perdas, mortes, sofrimento, dor, etc.

Os quinze contos da obra possuem traços inconfundíveis da escritora na linguagem e nos temas e, ainda, são capazes de revelar algo que soa como novidade, mesmo para os mais experientes leitores da escritora. Segundo os *Cadernos de literatura brasileira* (2002), esses contos “ratificam que ela atingiu o estágio de autora clássica” (2002, p.59). Ou seja, a escritora consegue ser plural, mantendo sua identidade literária.

Em *Invenção e Memória* (2000), o insólito se expressa por situações inusitadas, como é o caso de “Potyra” e “História de passarinho”, por exemplo. Na primeira, um vampiro conta sua história de amor pela índia Potyra. No segundo, um homem vê em um passarinho preso na gaiola, o reflexo de sua própria vida.

Outros contos da obra tratam o insólito de forma a fazer o leitor questionar sua própria realidade, como em “Que se chama solidão”, “A dança com o anjo”, “A chave na porta”, “Que número faz favor?”. O primeiro, gira em torno da aparição de uma pajem, já morta. O segundo conto, narra a história de uma jovem que dança a noite inteira com um anjo. Já a terceira, narra o encontro da narradora com um antigo amigo, que é falecido há muito tempo. Em “Que número faz favor?” as fantasias juvenis são a temática central.

Alguns contos parecem ser um relato autobiográfico da autora, como em “Heffman”, “Rua Sabará, 400”, “Nada de novo na frente ocidental”. No primeiro, são relatadas as lembranças da autora no teatro amador paulistano. No segundo, o dia a dia da autora com seu esposo Paulo Emílio ao escreverem o roteiro de um filme. O terceiro relata a juventude da autora, durante a 2ª guerra mundial, quando ainda morava com sua mãe. Em “Se és capaz”, há um deslocamento da experiência pessoal à parábola. A história narra a transformação de um adolescente em um político corrupto. Em outros contos, a temática é a indagação sobre o bem e o mal, como em “Cinema gato preto”, de forma mais sutil em “Suicídio na granja”. Tal temática, às vezes é misturada com religiosidade, como em “O Cristo da Bahia”, e ainda, uma espécie de crítica social, como em “Dia de dizer não” e “O menino e o velho”.

O conto em análise, “Potyra”, relata a história do fim de um vampiro e sua paixão por uma índia brasileira. Assim, os elementos do conto, e a configuração da personagem principal apresentam-se ambigualmente, de modo a retratar a transgressão da realidade.

Integrante da obra *Invenção e Memória* (2000), “Potyra” é o penúltimo conto do livro. A história - cujo narrador é autodiegético, isto é, narrador-personagem - é construída em torno de dois eixos: o primeiro é a busca do vampiro Ars Jacobsen em encontrar o seu fim, já o segundo, é a sua história de amor pela índia Potyra. O narrador conta sua história a uma estudante que é convidada a ouvi-lo no banco de um jardim. Inicialmente, a menina chega, acompanhada do pai, a um jardim que nos remete ao jardim do Éden:

Quando a lua esverdeada saiu detrás da nuvem, entrei no Jardim da Luz, o jardim da minha infância, quando meu pai me convidava para ver os macaquinhos, vamos ver os macaquinhos? Então seguíamos de mãos dadas pelas alamedas de pedregulhos e areia branca, tantas árvores (TELLES, 2000, p. 101).

É noite. O pai da menina avisa que vai sair por um tempo, mas logo voltará. O ambiente é totalmente natural para o leitor, até que ele é assaltado pelo evento que mudará toda a estabilidade: “– Estarei debaixo da grande

figueira, o desconhecido avisou. Você sabe onde fica” (TELLES, 2000, p.101). A menina sai andando em busca do local onde o desconhecido a espera. Convém ressaltar que não há uma riqueza de detalhes sobre os ambientes, o que nos faz lembrar a colocação do estudioso Furtado (1980) sobre a contribuição dessa categoria para o efeito da ambiguidade. Sob a visão do autor, a descrição feita de forma cautelosa ajuda à ambiguidade e ao sentimento de verossimilhança. Assim sendo, o jardim está silencioso, colaborando para um clima sombrio. A garota encontra o desconhecido e descreve-o:

Parei ao vislumbrar a silhueta esguia de um homem sentado no banco de pedra. Vestia um amplo sobretudo preto que lhe chegava até os sapatos. Tinha as pernas estiradas e o chapéu de feltro preto estava ao seu lado no banco. A mão magra e muito branca segurava o cigarro aceso. A farta cabeleira alourada me pareceu comprida, as pontas meio em desordem chegando até a gola do sobretudo. Deve ser um estrangeiro, pensei ao me aproximar (TELLES, 2000, p.102).

No momento em que descreve o desconhecido, a estudante se utiliza da riqueza de detalhes que são capazes de enaltecer a natureza insólita do vampiro, a saber: uma silhueta esguia, um sobretudo preto, a pele muito branca e a mão muito magra, como se esse ser viesse de um mundo distante do nosso. Além disso, para o *Dicionário de símbolos* (2017) a figura do estrangeiro é bastante representativa, pois revela a situação do homem. A partir da expulsão de Adão e Eva do paraíso, qualquer filho deles também se torna um estrangeiro, e assim, somente Deus tem cidadania. Para outras tradições, “o estrangeiro é visto como um rival potencial e, embora se beneficie das leis da hospitalidade, ele pode ser tanto um mensageiro de Deus quanto uma perigosa encarnação diabólica” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 404). Para a sociedade, o estrangeiro é aquele “cujo amor está em algum outro lugar” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 404), assim como Ars, que embora seja um vampiro, é também um estrangeiro que busca reencontrar sua amada.

O fato seguinte confirma a presença fantasia/realidade no conto. O homem responde à menina, adivinhando seu pensamento: “Sou estrangeiro. Sente-se, ele pediu e, com a mão que segurava o cigarro, indicou a outra ponta do banco. Fique aí, o cheiro...” (TELLES, 2000, p.102). A garota fica inquieta, e, novamente, o desconhecido responde aos seus pensamentos, quando ela se questiona do porquê ele fala em cheiro. Pode ser que ele tenha alguma alergia, e instantaneamente o desconhecido responde: “Não é alergia, ele disse” (TELLES, 2000, p.102). Ainda mais inquieta, a menina pensa no cuidado que deve tomar daqui para frente, pois além de estar conversando

com um desconhecido, ele lê os seus pensamentos. A cena se repete por algumas vezes, exceto quando a personagem se refere ao cheiro, o que a deixa em dúvida se ele não adivinha mais seus pensamentos, ou não quer mais invadir sua mente. A partir de então, Ars começa a contar sua história. O vampiro revela à garota que naquela noite irá desaparecer, e que, mesmo tendo a forma humana, por dentro “existe uma espécie de laboratório onde se desenvolve uma certa química, digamos... Enfim, nem tentarei explicar porque é inexplicável, ele acrescentou” (TELLES, 2000, p.104). E continua dizendo:

Todas as minhas necessidades fisiológicas, a urina, as fezes, tudo isso em mim é feito através da pele. Dos poros. Passo-lhe logo o meu primeiro segredo, não tenho aqueles buracos usuais, ficou mais claro agora? Tenho esses órgãos, mas eles não funcionam. Na chamada flor da pele – estou recorrendo a uma expressão romântica – tenho urinado e defecado pelos séculos (TELLES, 2000, p.104).

Ars conta seu primeiro segredo: naquela madrugada ele desaparecerá, e tem alguém o esperando: sua amada Potyra. Em seguida, o vampiro começa a dizer quem realmente é: “Querida ainda lembrar que o sangue tem emanções bem mais discretas do que as emanções humanas” (TELLES, 2000, p.104). A garota fica impressionada com a revelação e logo esconde o colarinho sob a gola do seu casaco, amedrontada com o fato de os vampiros se alimentarem do sangue humano.

É interessante relatar que o conto também traz à tona assuntos de erotismo, quando o vampiro relata que já provou de muitos vícios e teve tantas amantes, até homens, mesmo vivendo somente à noite. Segundo o *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas* (2007), o *Sex-appeal* maléfico dos vampiros encanta os vivos dos dois sexos, fato que pode ser comprovado nesta análise. No momento seguinte, Ars, conta à menina seu nome e de onde é. O mundo de onde ele vem causa certo medo no leitor, por ser um lugar sombrio, com aspectos macabros.

Agora escuta, meu nome é Ars Jacobsen e nasci na Noruega, você sabe onde fica a Noruega? Muito vagamente? Vou ajudar, Europa do Norte. Tantas pradarias e florestas, tantos castelos nesse reino, nasci num desses castelos. Minha mãe morreu no parto, fui criado pela minha ama-de-leite, a Cristiana. Era grega (TELLES, 2000, p.105).

Outra relação que pode ser feita a partir do enredo é a do vampiro com o Conde Drácula, que se alimenta do sangue para sobreviver e, além disso, não envelhece: “Quando nos seus seios foi se esgotando o leite acabei por chegar ao seu sangue. Falava com ela em grego e por isso cedo fiquei

sabendo, através do sangue eu podia me apossar do idioma do meu doador. A palavra era transmitida no sangue” (TELLES, 2000, p.105). Tal circunstância, o fato de pelo sangue adquirir o idioma do doador, é algo que não se enquadra nas normas regidas pela razão, confirmando, assim, o caráter transgressor da personagem.

O vampiro é um ser característico dos contos fantásticos. Segundo as significações encontradas no *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas* (2007) “os adeptos do vampirismo acreditam no poder supremo do sangue, um elixir de vida que ‘atravessa’ a tumba e ‘desperta o duplo mágico’ que escapa, assim à decomposição” (BERND, 2007, p. 662). Segundo o Dicionário, esses rituais com o sangue exprimem os desejos de imortalidade, de boa saúde, eterna juventude, etc.

Ars conta sobre sua vida, seu pai, seu irmão e as mazelas que acompanham sua família. Sua ama de leite promete protegê-lo e guardar seu segredo. “Durante o dia me fechava nos aposentos penumbrosos do castelo. Acordava com a noite e todos acreditavam ou fingiam acreditar na enfermidade daquele estranho ser noturno” (TELLES, 2000, p.106).

A menina chega a gemer, sem querer, ao ouvir aquela história absurda, mas o vampiro repete que irá desaparecer naquela noite, em uma morte limpa. Ele irá se desintegrar no ar. E continua a contar que no começo Cristiana lhe trazia sangue de ovelha, e que, com o sangue vem o idioma do doador. Naquela noite ele foi um cordeiro, fatos que confirmam os aspectos insólitos do conto. Cristiana, além de tudo, incentiva a perversidade do vampiro: “Mas logo eu teria o sangue do meu semelhante, acrescentou Cristiana com algum cinismo, a querida Cristiana foi ficando cínica como todos os outros da nossa pequena corte” (TELLES, 2000, p.107).

Durante toda a narrativa há fatos estranhos, que confirmam a presença de elementos fantásticos, sobrenaturais. A prova disso é o momento em que Ars menciona a morte do seu amigo Munthe e da sua ama de leite, Cristiana: “Mas tenho que me apressar, escuta, na noite em que Munthe foi degolado no jardim do castelo, Cristiana me apareceu descabelada. E lívida. Há uma conspiração, ela sussurrou” (TELLES, 2000, p.108). E Cristiana desaparece, conforme narra Ars, sem tempo nem de afivelar as malas. Em seguida, “[...] o cadáver de Cristiana foi encontrado boiando no lago próximo do castelo. Tinha um punhal cravado nas costas” (TELLES, 2000, p.108).

Na história ecoa também um diálogo com o descobrimento do Brasil, quando os portugueses se depararam com “um mundo novo”, habitado por nativos nus e com seu próprio idioma.

Numa noite de extremo desencanto e cansaço, um grumete espanhol, que ficou sendo o meu assessor, veio me falar com entusiasmo de um mundo

novo, um mundo imenso e ainda desconhecido. Com verdejantes florestas virgens e rios caudalosos. Pássaros e animais nunca vistos, enfim, um mundo distante descoberto por navegadores portugueses. Os espanhóis e tantos outros também andaram por lá, mas a terra com os seus habitantes, tudo continuava assim em estado de inocência. Os nativos? Uma elegante raça cor de cobre, de traços bem feitos e cabelo liso. Viviam nus ou quase nus e tinham seu próprio idioma (TELLES, 2000, p.108).

É nesse “novo mundo” que Ars encontra a índia Potyra, por quem se apaixonava perdidamente:

Seu corpo fino desabrochava sem pressa, teria quinze anos? Uma graciosa tanga de penas coloridas cobria seu sexo de menina, mas os pequeninos seios desabrochavam livres sob os fartos colares de continhas azuis. Por entre os colares, um fio mais longo com a cruz de estanho, era catequizada [...] (TELLES, 2000, p. 109-10).

Segundo Bernd (2007), a figura do vampiro, em particular na América do Norte (local de origem de Ars), modernizou-se, eles atravessam oceanos de barco (assim como fez Ars), e muitos não têm mais medo de crucifixo. Assim, o vampiro dessa história age de acordo com a modernidade acometida. Ars conta que para conseguir falar o mesmo idioma da índia teve que seduzir um curumim desgarrado para se apossar da língua.

O vampiro cumprimenta Potyra e logo os dois vão brincar juntos num ribeiro. Em seguida, Ars conhece o pai da índia “[...] um cacique alto e magro, o corpo pintado e um grande cocar de penas na cabeça. Era o chefe da tribo” (TELLES, 2000, p.112), e o conquista de cara. O cacique lhe garante a cura: “Devagar ia substituindo o sangue humano pelo sangue de um bicho [...]” (TELLES, 2000, p.112), e concede a mão de sua filha para casar-se com o vampiro. No entanto, um fato novo veio a destruir a harmonia dessa relação: uma serpente ataca a índia, que luta com todas as forças para sobreviver, mas acaba sendo derrotada com um facão no peito.

Veio sorrateiro naquele macio rastejar de serpente, veio vindo sem nenhum ruído até que num salto agarrou-a pelo cabelo, atirou-a no chão e a cobriu com seu corpo. Um corpo que me pareceu imenso, descomunal. Ela gritava e se debatia arranhando-lhe a cara, puxando com fúria aquela barba esgrouvinhada, minha amada era forte e sabia lutar e como lutou! E eu ali na rede, assistindo a tudo e sem poder me mover, ô! Maldição, sem poder me mover. Não conseguindo vencê-la, a serpente enfurecida arrancou o facão do cinto e com um grito enterrou-o no peito de Potyra (TELLES, 2000, p.113).

Sem poder fazer nada, Ars apenas observa a morte de sua amada. Após anoitecer, o vampiro vai em busca da vingança. “Avancei por detrás e consegui atirá-lo de cara contra o fogo, o meu prazer maior era vê-lo queimando e em pânico, sem sequer poder se defender” (TELLES, 2000, p.113). A serpente, se analisada pelo lado bíblico, indica o pecado, um animal traidor, haja vista que Eva renuncia ao paraíso por influência de uma serpente. Segundo o *Dicionário de símbolos* (2017), o homem e a serpente são seres opostos, ou rivais. E ainda, “não há nada mais comum, nada mais simples do que uma serpente. Mas sem dúvida não há nada mais escandaloso para o espírito, justamente em virtude dessa simplicidade” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 814). Rápida como um relâmpago, a serpente surge sempre de algum lugar escondido, para matar e depois retornar ao invisível. Assim, a serpente é secreta, enigmática. Não se pode prever suas decisões repentinas, bem como suas metamorfoses.

Em seguida, Ars monta um alazão “que chorava indócil a morte da dona” (TELLES, 2000, p.114) e volta à tribo para contar toda a história ao pai de Potyra. O vampiro resolve ir embora dali, pois já que não tem mais seu amor, não há mais o que fazer na tribo. Ars finaliza sua confissão à garota relatando que em um sonho com sua amada, ela passa-lhe todas as indicações do reencontro que acontecerá logo mais. Ele pede à menina que vá embora para não ver seu coração se desintegrar em milhares de partículas naquele amanhecer. A garota, então, vai embora: “Levantei-me e fui andando num deslumbramento, o céu estava esbraseado. Quando cheguei no extremo da alameda deserta o sol já dourava o jardim. Abri a boca e aspirei a aragem da manhã.” (TELLES, 2000, p.115) É importante ressaltar que o termo “esbraseado” dá uma ideia metafórica de que o céu está em brasas, supostamente pegando fogo.

O que se busca demonstrar nesta análise é como as características, tanto da personagem Ars, como dos elementos estruturais do próprio conto, colaboram para a inserção da história na categoria do fantástico. Um ambiente, aparentemente natural, em que o leitor é assaltado por elementos que mudam a sua estabilidade, um vampiro, que através do sangue, consegue se apossar da língua do doador, a dissipação do vampiro no universo, a paixão arrebatadora que o vampiro sente por uma humana, contrastam a presença de eventos sobrenaturais dentro da narrativa.

Também é possível constatar que a permanência da ambiguidade, a partir do questionamento por parte do leitor do que é real ou irreal, durante o conto corrobora para atestar a presença do fantástico.

Na obra ficcional de Lygia predominam a recorrência de imagens características como o jardim em que, com uma definição ambígua, o “leitor imediatamente percebe que elas ultrapassam o denotativo, o cotidiano, deixando transparecer uma qualidade indefinível de essência, de primordial,

de mítico” (SILVA, 1984, p. 35). Em se tratando desse espaço, Santos (2017) afirma que o jardim tanto pode ser relacionado à vida quanto à morte, ou a algum prenúncio negativo. Para Lucas (1990), este espaço tem significado especial na ficção da autora, pois trata-se de um lugar estratégico em que as personagens se encontram, se conflitam. Finalizando com as palavras de Silva (1984), o jardim é um lugar de regresso a um estado de paz, é lugar de revelações. Lugar esse em que o vampiro Ars revela toda a sua história a uma garota desconhecida para tão logo conseguir encontrar o seu fim, o seu estado de paz, ao lado de sua amada Potyra.

Assim, é possível concluir que os elementos acima descritos inserem o conto no modo fantástico, por configurar, na estrutura da narrativa, a transgressão da realidade.

Considerações finais

No conto “Potyra”, de Lygia Fagundes Telles, destacam-se a presença de elementos fantásticos como a ambiguidade e o confronto dos planos real/irreal que são caracterizados como aspectos insólitos, traços que através da maestria romanesca de Lygia Fagundes Telles reforçam a inquietação dos seres ficcionais e configuram a transgressão da realidade. No universo literário, considera-se como insólito, um elemento estranho ou que simplesmente foge do habitual, que rompe com as normas a fim de conferir uma sensação de estranheza ou incômodo.

De um modo geral podemos dizer que a obra de Telles contém características que conferem a presença de eventos sobrenaturais na narrativa. Configurados em um ambiente aparentemente natural para o leitor, o evento irreal causa nos seres ficcionais uma hesitação em torno da atmosfera insólita, como se verifica no conto analisado. Assim, é perceptível a sintonia entre os dois planos: o real e o irreal.

O conto destaca as características, tanto da personagem Ars, como dos elementos estruturais da narrativa, colaborando para a inserção da caracterização do enredo na categoria do fantástico, principalmente, na configuração do personagem do vampiro no texto.

Desse modo, diante da dificuldade de localizar abordagens críticas significativas sobre o referido conto, esperamos que este trabalho desperte para a importância da realização de outros estudos. Em nossas buscas na fortuna crítica da escritora, constatamos que “Potyra” ainda não conta com estudos de fôlego que tratem do aspecto aqui analisado.

Referências

- BERND, Zilá. **Dicionário de figuras e mitos das Américas**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- BESSIÈRE, Irene. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista Fronteiras**, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/12991/948> 1 Acesso em: 20 abr. 2019
- BRITO, Ana Gleysce Moura. O estranho e duplo na literatura fantástica de Lygia Fagundes Telles. **Miguilim – Revista eletrônica do Netlli, [S.]**, v. 2, n. 2, p. 102-110, ago., 2013. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/549> Acesso em: 25 abr. 2019.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002.
- CAMARINI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1919, v. 17, p.248-284.
- LAMAS, Berenice Sica. **Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escrita do duplo**. 2002, 287 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2002. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1848/000310382.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 02 maio 2019.
- LEITE, Francisco Edson Gonçalves. **O duplo como manifestação do insólito em contos de Lygia Fagundes Telles e Ignácio de Loyola Brandão**. (Dissertação de Mestrado). Pau dos Ferros: UERN, 2013. Disponível em: http://www.uern.br/controledepaginas/disserta%C3%A7%C3%B5es2013/arquivos/1698dissertacao_de_francisco_edson_goncalves_leite.pdf Acesso em: 20 abr. 2019.
- LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Travessia**. Santa Catarina, n. 20, p. 60-77, 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317/15886> Acesso em: 02 mai. 2019.
- NODIER, Charles. Do fantástico em literatura. **Organon**. Tradução de Osório, M. R. B., Meregalli, M. L. Porto Alegre, n. 19 (38/39), p. 19-35, 2005. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/30058> Acesso em: 02 maio 2019.

RIBEIRO, Juliana Seixas. **Mistérios de Lygia Fagundes Telles: uma leitura sob a óptica do fantástico**. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270274/1/Ribeiro_JulianaSeixas_M.pdf Acesso em: 20 abr. 2019.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

SANTOS, Rosaly Ferreira da Costa. **Limites e fronteiras: A configuração do espaço ficcional no conto fantástico de Lygia Fagundes Telles**. 2017, 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte, 2017. Disponível em:

http://www.uern.br/controldepaginas/defesas2017ppgl/arquivos/4249rosaly_ferreira_da_costa_santos.pdf Acesso em: 19 abr. 2019.

SILVA, Vera Maria. **Metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Goiânia: FUNAPE, 1984.

TELLES, Lygia Fagundes. **Invenção e memória**. Rio de Janeiro: ROCCO, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Seres fantásticos e onde habitam, no Brasil de Cassiano Ricardo

Maria Caroline Andrade de Lima
Bárbara Luíza Alves Rubio

Introdução

Cassiano Ricardo evoca diversos aspectos do folclore brasileiros, em *Martim Cererê*, assim o faz, trazendo seres fantásticos nacionais e os coloca como uma representação metafórica para contar a história do Brasil, desde os tempos primitivos, com explicação de como surgiu a noite até os dias atuais: da sua época, passando pela chegada dos portugueses e pelo processo de miscigenação do povo brasileiro.

Legros (2007), conceitua e define sobre a função fantástica, os seres fantásticos e a sua atuação no meio social. Para o autor, a função fantástica está presente em todo o momento da construção histórica e cultural da sociedade. Sendo assim, a sua função

De outra parte, após o estágio educativo a função fantástica tem papel direto na ação; as obras da imaginação e toda criação humana, mesmo a mais utilitária, não são sempre envoltas em alguma fantasia? Neste mundo plenário, que é o mundo criado pelo homem, o útil e o imaginativo são inextricavelmente misturados; [...] Assim, a aurora de toda criação do espírito humano, tanto teórica quanto prática é governada pela função fantástica. Não somente essa função fantástica nos aparece como universal na sua extensão através da espécie humana, mas ainda na sua compreensão: ela está na raiz de todos os processos da consciência; ela se revela como a marca originária do Espírito (DURAND, 1984a, p. 460-461 apud LEGROS, 2007, p. 244).

O fantástico e os seres fantásticos fazem parte do social e do psicológico da criação da humanidade e do mundo, em vários momentos esses aspectos estão presentes nas bases da formação da sociedade, da cultura. Assim, neste artigo, relacionamos as definições de função fantástica e seres fantásticos à luz de Legros (2007) com as características presentes dos seres folclóricos brasileiros apontados por Cassiano (1928) e Cascudo (2002), assim como as contemplações de Oliveira (2002) quanto a Cassiano Ricardo e *Martim Cererê*.

Considerações sobre *Martim Cererê* e Cassiano Ricardo

Cassiano Ricardo é descrito, por Oliveira (2002, p. 155), como um “autor poliedro, versátil e inquieto”, ele é um “poeta essencialmente revolucionário, aberto ao experimentalismo e à pesquisa incessante de novas técnicas e temáticas”. Cassiano Ricardo foi protagonista do verde-amarelismo, que foi “uma das faces do modernismo, a face conservadora, característica do nacionalismo pitoresco e eufórico, com esta face se identifica profundamente o poeta como é evidente em *Martim Cererê*” (OLIVEIRA, 2002, p.157). Esse grupo foi fundado, segundo a perspectiva de seus participantes, em oposição àqueles que tinham se distanciado da realidade brasileira para incorporar as novidades advindas das vanguardas europeias.

Martim Cererê é caracterizada como a obra mais significativa de Cassiano Ricardo, o livro foi publicado pela primeira vez 1928 e trazia ilustrações de Di Cavalcanti. Segundo Oliveira (2002) o texto foi reelaborado inúmeras vezes pelo próprio autor, fazendo com que existam, pelo menos, doze edições diferentes da mesma obra, demonstrando que mesmo o autor passando por diversas fases em sua poesia, o mesmo ainda continuou ligado ao primitivismo e nacionalismo.

O livro traz a história do Brasil contada de forma fantástica e metafórica por meio do folclore nacional. Oliveira (2002, p. 172) explica que “[...] em *Martim Cererê*, todavia, a história se entrelaça e se confunde com a lenda, com o mito. Os eventos históricos relativos à colonização do Brasil são reelaborados miticamente e os protagonistas, os bandeirantes, assumem uma natureza versátil e pluriforme: são contemporaneamente homens de uma fibra extraordinária, heróis épicos de uma saga exemplar e os novos mitos fundantes da nacionalidade. Assim, pode-se perceber que *Martim Cererê* foi construído com presença de mitos do folclore nacional.

Características e funções dos seres fantásticos

A função fantástica presente no folclore brasileiro, na construção e na criação de histórias e de seres, apresenta um papel importante no desenvolvimento da cultura. Para o uso da função fantástica, Legros (2007) define como “o conjunto de nossos referentes motores, tanto para o psiquismo quanto para o comportamento, a ideia ou sua concretização, passa pela matriz imaginária”, sendo definido o seu papel na concepção das bases da formação dos saberes, do comportamento e dos ensinamentos que rodeiam a sociedade, passando de geração a geração. A função fantástica juntamente com os seres fantásticos são constituintes na criação e na perpetuação de uma cultura.

Os seres fantásticos nem sempre tiveram características definidas, eles eram associados a fenômenos que não eram conhecidos e eram taxados como inexplicáveis pelos seres humanos. Legros (2007, p. 245) afirma:

Em um caso, os seres fantásticos eram formações naturais desconhecidas; em outro, eles eram deformações naturais conhecidas. É, assim, que não é possível, à primeira vista, distinguir, no século XVI, e, anteriormente, um ser fantástico de um ‘monstro’ real; é assim, que é possível hoje, fazer essa diferenciação.

Então, anteriormente, os seres fantásticos não tinham atributos para serem definidos e diferenciados de outros acontecimentos que surgiam no decorrer da história, também sendo confundidos com outras criaturas que não tinham uma função fantástica, e sim, faziam parte de uma realidade desconhecida pela sociedade.

No decorrer do tempo, o ser fantástico acaba adquirindo características como um “revelador de um signo social para o ser humano” e, depois, se torna um “signo psicológico revelador da loucura ou criatividade humana”, como define Legros (2007, p. 245). Os seres fantásticos ao longo da trajetória histórica começam com traços que definem a sua existência e o seu papel na sociedade.

Legros (2007), ao trazer o conceito de *monstros reais*, apresenta que os mesmos são seres confundidos facilmente com os seres fantásticos, porém apresentam características e funções distintas. O autor expõe os monstros reais caracterizando-os a partir de suas existências e afirma que

Há seres que provocam a comoção a partir do momento que o vemos, atraentes ou repulsivos, partes humanas insólitas, que parecem deformadas, membros fantasmas que são sentidos depois de uma amputação, naturezas que provocam o espanto, o nojo, a segregação, o terror, o deboche ou a piedade entre os que contemplam (LEGROS, 2007, p. 246).

É possível observar características que podem causar um desconforto e estranhamento do ser humano ao realizar o primeiro contato com esse ser, se distanciando assim, dos seres fantásticos. Legros (2007, p. 246) ainda aproxima os monstros reais com os seres fantásticos devido a sua formação, sendo eles resultados comuns de “um dos motores de criação”, frutos dos pensamentos e da criatividade humana para a representação da realidade.

Para constituir a realidade social, o ser fantástico passa por etapas a partir do primeiro contato com a sociedade. Por suas características distintas da realidade, o ser fantástico passa por momentos de “[...] de comparação, de distanciamento, e ao mesmo tempo, de integração” (LEGROS, 2007, p.246)

para ser incorporado pela sociedade. Nos termos de Legros (2007), os seres fantásticos apresentam traços e funções que ligam o imaginário com o real, com a relação do contexto social em que ele é constituído. Conforme afirma Legros (2007, p. 247):

[...] sua função particular permanece prenehe pelo seu ambiente social, que construiu o âmbito de referência para nossas divagações, mesmo as mais extravagantes delas. Deduz-se que as capacidades dos seres fantásticos são da mesma natureza que aquelas presentes na nossa vida real, mas amplificadas.

Portanto, as características dos seres fantásticos trazem propriedades que estão presentes na vida real, mas de um modo intenso e diferenciado da realidade normativa. Legros (2007, p. 247, grifo do autor) define que

Nós podemos até afirmar que o monstro fantástico pode estar de acordo com a norma das capacidades humanas e naturais. Nesse caso, é um comportamento estranho que fará dele um ser à parte. A lei que rege, de início, a criação dos seres fantásticos é a diferença, qualquer que seja: a fada realiza os desejos, o gnomo guarda os tesouros, o vampiro vive à noite do sangue de suas vítimas, a sereia tem a cauda de um peixe, o dragão expele fogo... Eles são, por causa de suas diferenças, *indissociáveis*, e, por isso, monstruosos. São, portanto, as particularidades dos seres fantásticos que nos dão medo ou desejo.

O distinto está presente nos traços que não são “normalmente” encontrados na comunidade social, trazendo assim o distanciamento da realidade, causando reações no ser humano quando há o contato com esse ser.

Legros (2007) expõe que o ser fantástico apresenta uma ligação com as propriedades sociais. O autor defende que as “produções fantásticas eram um meio de projeção dos nossos fantasmas” (2007, p. 247), então o ser fantástico nos oferece a oportunidade de projetar os nossos medos e desejos que perpetuam na condição humana, trazendo também a questão da necessidade da criação e da utilização desses seres no meio social.

Os seres fantásticos, além de serem uma projeção dos fantasmas humanos, são também uma representação de impactos e de comoções coletivas que aconteceram no decorrer da história da humanidade. Legros (2007, p. 251) afirma que “[p]ara a sociologia do imaginário, os seres fantásticos, sejam objetos de crença ou temas literários, não são apenas um suporte de projeções psicológicas, mas simbolizam também traumas coletivos e históricos, que o discurso racional é incapaz de exprimir”.

Sendo assim, os seres fantásticos estão presentes na trajetória da humanidade, apresentando características que ligam o real ao imaginário, representando sentimentos humanos – tanto individuais, quanto coletivos.

Características do Saci-Pererê como ser fantástico

O Saci-pererê apresenta uma imagem cultural como uma criatura do folclore brasileiro, cuja história é passada de geração a geração. Essa criatura folclórica apresenta características como “[...] um negrinho ágil, com uma perna só, nuzinho, de carapuça vermelha, amando assombrar o povo, correr a cavalo e desmanchar a alegria de quem encontra [...]” (CASCUDO, 2002, p. 122). Em *Martim Cererê*, o Saci surge da seguinte maneira:

Corria na manhã clara/todo enfeitado de arara/brincando por entre as arvores/ainda humidadas de sereno./Era um tapuió pequeno/fugido de alguma taba;/vivia no sertão bruto/mexendo com tatorana/comendo jaboticaba./Da pelle de uma onça preta/fez um dia a sua tanga/E andava atropelando os caminheiros/com o relho em flor da japeçanga (RICARDO, 1928, p.3).

E também em:

[...] levou a creança travessa/p'ra sua mãe-preta criar./Depois botou-lhe um barrete/muito vermelho a cabeça/e começou a gritar:/como fica bonito, elle assim!/todo pintado de carvão/com o seu gorro carmezim!/Mas um dia um jacaré/abriu a bocarra de mola/no vermelhão matutino/e quiz pegar o menino (RICARDO, 1928, p.4).

Conforme os trechos transcritos, o Saci é trazido como um personagem da história do autor em estudo, podendo ser classificado como um ser fantástico do folclore brasileiro.

Legros (2007), como já visto anteriormente, afirma que os seres fantásticos apresentam características que causam reações de medo ou desejo nos seres humanos, e que os distanciam da realidade cotidiana. O autor Câmara Cascudo (2002), traz diversas descrições do Saci Pererê, sendo possível destacar características que trazem o distanciamento da realidade, e que causam estranhamento com o contato social.

Em uma das definições relatadas por Cascudo (2002), o Saci Pererê aparece como

Saci-pererêg (Çaa Cy – olho mau; pérérég – saltitante). Preto. Nariz de socó, língua de palmo, ‘pincezinho’ no queixo, barriga de maletreiro, uma perna, rastro de criança, espora de galo velho que dá para empoleirar dois pintos.

Quando trepa em barranco deixa três riscos, sinal de que tem três dedos. Mão furada, orelha de morcego, carapuça vermelha na cuia, barbicacho de sedenho. Acompanha os cavaleiros em viagem por dentro do mato arrancando cipós. Quando vê gente assombia, põe a língua e ‘curisca’. Deita fumaça pelos olhos (CASCUDO, 2002, p. 139-140).

As características apresentadas pelo folclorista potiguar, Luis da Câmara Cascudo, retratam um Saci Pererê com traços que fogem da realidade, algumas como “três dedos”, “mão furada”, “orelha de morcego”. Cascudo (2002, p. 240-241) traz o Saci como um menino “[...] sem orelhas e trazendo um só olho em pleno frontal”, seguindo a descrição: “esse negrinho é o diabo, num é gente”, “[...] era um pretinho pernetá, de um olho só no meio da testa e usava carapuça vermelha”.

Cascudo (2002) traz diversas definições e características do Saci Pererê que se pode relacionar à teoria de Legros (2007), em cujos seres fantásticos causam reações de medo e de distanciamento nos humanos, além de representar projeções dos fantasmas e medos coletivos.

Legros (2007) relata que os seres fantásticos e a função fantástica apresentavam também uma reprodução da criação e representatividade da realidade. Cascudo (2002, p.242, grifo do autor) caracteriza o Saci Pererê como “[...] explicador do *rodamoinho*, *remoinho*, o vento circular. No norte do Brasil, o *ridimuinbo* é a luta de dois ventos inimigos, o vento do sul e o vento do norte”, trazendo essa relação da função fantástica, do ser fantástico, com a formação originária do redemoinho.

Esse fenômeno de criação de um ser fantástico para explicação de uma realidade desconhecida pode ser visto, de certo modo, também, em *Martim Cererê* (RICARDO, 1928, p.16), pois uma das seções do livro é intitulada de “chegou o dia português e quiz casar com a uiára” e em seus primeiros versos traz “pedr’alvares, caçador de relâmpagos/O homem vindo do mar/ embora acostumado a segurar relâmpagos pela/ cauda [...]” (RICARDO, 1928, p. 16). Essa criação literária de Cassiano Ricardo mostra como do ponto de vista dos portugueses, os nativos brasileiros eram seres com habilidades fantásticas. Pode-se perceber na obra em análise a referência à chegada dos portugueses ao Brasil a contar também pelas ilustrações presentes no livro (ver anexo I como exemplo) no qual há uma caravela portuguesa vindo em direção a um índio nativo brasileiro.

Considerações finais

Os seres fantásticos possuem características que contribuem para a formação de um imaginário coletivo, para a criação de uma sociedade e para a formação humana. Pudemos resgatar o conceito de função fantástica e de

seres fantásticos com base nas definições de Legros (2007), relacionando-as às características do folclore brasileiro e a suas criaturas, usando como escopo literário as imagens presentes em Cassiano Ricardo (1928) e Câmara Cascudo (2002).

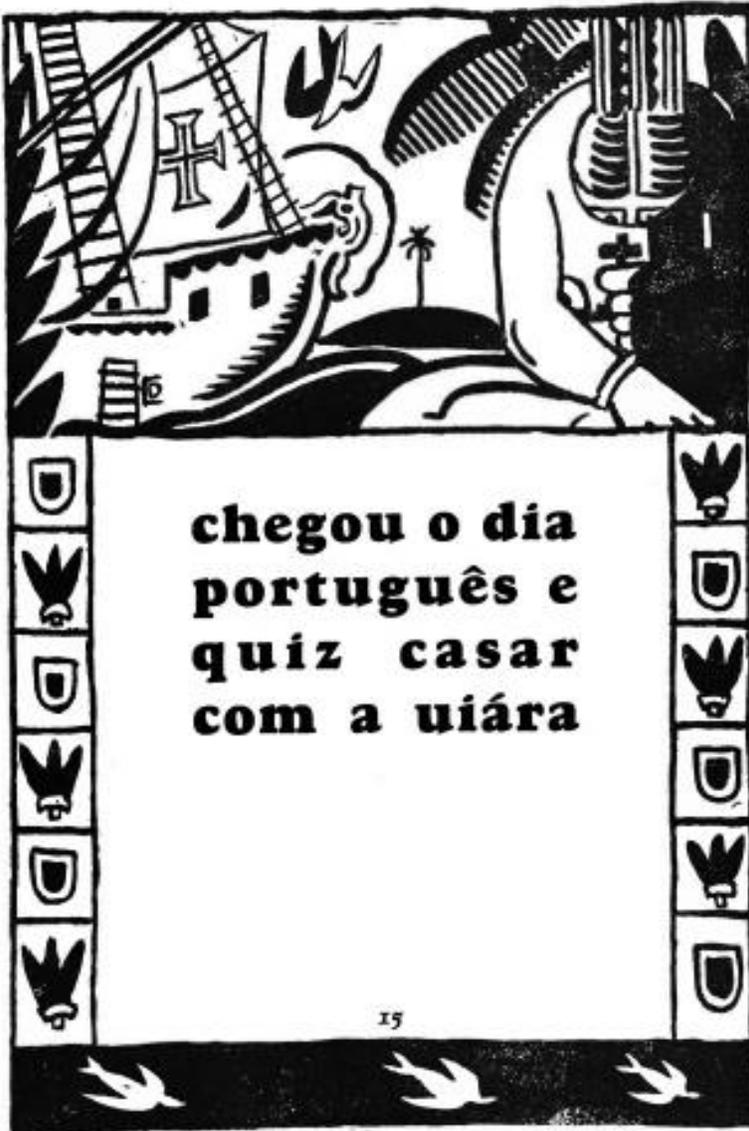
No caso de *Martim Cererê* pudemos constatar que há a representação e a construção de um ideal de nacionalidade, pois a história do Brasil foi representada pelo folclore nacional, já que traz em seus personagens o Saci, e outros mais, como representantes desse folclore.

Referências

- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2002.
- LEGROS, Patrick *et al.* **Sociologia do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2017. 287 p.
- OLIVEIRA, Vera Lucia de. **Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro**. São Paulo: UNESP/Blumenau: FURB, 2002.
- RICARDO, Cassiano. **Martim Cererê**. São Paulo: São Paulo, 1928. Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7041/1/45000023968_Output.o.pdf> Acesso em: 27 de agosto de 2018.

Anexos

Anexo 1 - página do livro *Martim Cererê* de Cassiano Ricardo



Figurações do feminino e seus arredores

A escrita feminina de Juana de Asbaje à Soror Juana: perseguições, armadilhas e golpe intelectual

Leila Maria de Araújo Tabosa

¿En perseguirme, mundo, qué interesas?
Soror Juana

Este título-tese assemelha-se a uma dedicatória. Uma ode, talvez, aqui se apresente em devoção à menina Juana de Asbaje ou da *niña* Juana para a mulher Soror Juana: musa barroca, décima suprema musa, fênix da América. Que seja então uma homenagem à mulher que nasceu escritora e não fugiu de seu ofício ante os infortúnios e perseguições aos quais fora submetida; entre invejas e maledicências; entre *Fake News* e verdades sagradas; entre destruidores ruídos e silêncios sagrados raros. Ah, o silêncio, o silêncio tão perseguido por Soror Juana para sua maior vocação – o saber – é uma frustração patente na vida e obra de Soror Juana por sua condição de mulher intelectual no século XVII, pelas perseguições misóginas e invejosas que sofreu e, especialmente, pela censura a seus escritos considerados profanos. A epígrafe-poema da musa provoca: qual o interesse do mundo (que mundo?) em perseguir insigne mulher? O mundo era a *Nueva España* no século barroco de dominação masculina. Um golpe intelectual fora orquestrado contra a maior poeta da América barroca.

No século barroco, o século XVII, Juana de Asbaje-Soror Juana obteve gozo e derrota; triunfo e assédio; êxtase e tédio; silêncio e alvoroço. Que rota terá percorrido a menina Juana de Asbaje para chegar ao encontro de Soror Juana? Que desafios terá enfrentado a jovem mulher fênix para sagrar-se a poeta do século XVII? Quantos poderosos prelados terá enfrentado a décima musa para tornar-se a maior intelectual de seu tempo? Que assédios terá sofrido e combatido Soror Juana? Quais misóginos terão perseguido a primeira mulher da América, talvez a primeira do mundo, a tratar sobre igualdade de direitos? Que lugar ocupou Soror Juana no século XVII e que lugar ocupa hoje? Esta será a travessia indagatória que irei percorrer para tentar alcançar o que me proponho no título deste ensaio. Será tudo entrelaçado porque os fatos dão-se – na maioria das vezes em paralelo – ou seja, quase tudo ao mesmo tempo em ações ou obras acerca. *Overload*.

O tudo ao mesmo tempo, *overload*, de Soror Juana – tão inusitado para uma mulher freira e de origem *criolla* – começou mais efusivamente em 1680 e durou até 1695. Os dez primeiros anos foram de profícua atividade intelectual e de êxito em publicações com sucesso editorial: Tomo I¹, Ediciones antiguas: *Inundación Castálida* (Madrid, 1689), Barcelona (1691), Zaragoza (1692) – 121 poemas, 5 *juegos* completos de *villancicos* e *Neptuno Alegórico*; Tomo II, *Ediciones Antiguas*, Segundo Volumen, Barcelona 1693) tres ediciones, contiene *Crisis sobre un sermón* es decir la *Carta Athenagórica*, dos *juegos* completos de *villancicos* e *varias letras sacras*; Tomo III (in *memoriam*) *Fama y Obras Póstuma*, Madrid 1700), obras organizadas por Juan Camacho Gayna. O êxito editorial da poeta enclausurada é espantoso! Que varão terá conseguido isso na *Nueva España* e da *Nueva España*? Nenhum, nem mesmo o prestigiado Carlos de Sirguenza y Góngora, poeta, amigo da monja jerônima e autor do famoso *Teatro de Virtudes Políticas*. Os últimos cinco anos de vida da poeta foram de *trampas* – para dialogar com Octavio Paz (2001), armadilhas, perseguições e censura.

Armadilha crucial explícita. Enquanto triunfava *Primero Sueño*, a Soror Juana era encomendada uma carta para que tratasse de sua opinião acerca do *Sermão do Mandato* do padre Antonio Vieira; enquanto alcançavam sucesso popular nas igrejas da colônia seus *villancicos*, a carta era publicada à sua revelia e a ela titularam *Carta Athenagórica* – igualmente à revelia da autora; enquanto se alvoroçavam no convento as irmãs de caridade contemporâneas da musa pelos escritos de *El divino Narciso*, a poeta da América adocece e escreve sua *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, sua autodefesa pelo alvoroço causado pela publicação da *Carta Athenagórica*.

A relativa liberdade intelectual de que gozava Soror Juana no convento, mesmo com o apoio dos Mancera, era limitada e circunstancial. Limitada porque a profissão de Soror Juana era ser monja, no entanto, a vocação era ser poeta de letras e ciências (PAZ, 2001). Assim sendo, a monja poeta tinha obrigações conventuais a cumprir como contadora do convento, tesoureira, irmã de caridade. Reclama a poeta de sua árdua rotina em *Respuesta* e afirma dedicar-se a fazer versos em suas horas de descanso. Além da exaustiva rotina profissional no convento, Soror Juana recebia visitas em sua cela, algumas por gosto; outras por obrigação. O bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz – perseguidor e censorador da poeta – famoso por ter fama de sábio, santo e poeta visitou a Soror Juana com quem tratou sobre o *Sermão do Mandato* do padre luso brasileiro Antonio Vieira como conversa superficial – *bachillerías*. Por pedido do bispo tenaz, Soror Juana escreve uma carta endereçada a ele acerca do sermão e que, dias depois veio a público à

¹ Dados colhidos da pesquisa de José G. Boixo, *Sor Juana Inés de La Cruz*: Poesía Lírica (GONZÁLEZ BOIXO, 2003, p.38).

revelia da monja. *Crisis de un sermón* ou *Carta Athenagórica* foi a primeira armadilha direta e explícita, publicada pelo grupo de poder clerical para depois ser cesurada por eles mesmos e pelos altos prelados da Igreja.

A *Carta Athenagórica*, título também oferecido à revelia da mulher barroca, veio a público no segundo semestre de 1690. Qual o motivo do incômodo e da comoção clerical para com a carta? Pontuo três motivos que se entrelaçam pelo ódio machista, pelo patriarcado masculino setecentista e pela sociedade falocrática do século XVII: 1 o fato de ser Soror Juana mulher, douta, versada em letras, artes e ciências; 2 o segundo motivo advém do primeiro, a inveja intelectual que motivou a perseguição, visto que todos almejavam a glória eterna e imortal de terem seus escritos para além túmulo e sim, eles possuíam ciência da capacidade de tão insigne mulher; 3 a crítica explícita na carta batizada de *Carta Athenagórica* à Igreja Católica pela figura de Vieira confessor da Rainha Cristina, mundialmente conhecido – uma figura de linguagem tão barroca, metonímia: a parte pelo todo, Vieira pela Igreja e a crítica explícita a seus assuntos sagrados exclusivamente para os homens que tudo podiam e ainda pensam que podem.

A mulher considerada – por uma ala da crítica sorjuanista – a precursora do feminismo na América sofre as consequências de seu alto saber “para uma mulher freira” e inicia sua autodefesa pós-primeira armadilha. Meses após a publicação da carta, a *Carta Athenagórica* oferecida por Sor Filotea de la Cruz, pseudônimo adotado pelo bispo de Puebla, Soror Juana escreve a *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Sem romper com o pacto epistolário e com a elegância e escárnios velados necessários para tratar Manuel Fernández de Santa Cruz como senhora, ironizando-a: “pues así yo, Señora mía, [...] porque quien hizo imprimir la Carta tan sin noticia mía, quien la intituló, quien la costeó, quien la honró tanto (siendo de todo indigna por sí y por su autora)” (INÉS DE LA CRUZ, 2004, p. 442). Da *Respuesta*, também transcrevo para leitura o trecho em que Soror Juana faz a defesa de seus estudos e o meio que encontra para tal finalidade:

[...] cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer ocupación obligatória que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros” (INÉS DE LA CRUZ, 2004, p.446).

Em sua autodefesa, no trecho transcrito, a poeta reitera o desejo de solidão e silêncio para exercer com plenitude sua atividade literária e suas atividades de pesquisa. O ambiente que deseja a poeta é de silêncio. Mas os ruídos chegam para destituí-la de tal regalia por acharem os poderosos que a freira pouco se dedicava às letras religiosas e, muito mais, dedicava seu tempo às letras profanas. Ao ser criticada pela Igreja pelo excesso às letras mundanas,

Soror Juana explica sobre a necessidade de estudo de todas as demais ciências para o auxílio de compreender a rainha de todas elas: a Teologia. A poeta incomoda-se e discorre acerca da fama adquirida a contra gosto e denuncia as perseguições advindas da inveja de seus contemporâneos:

¿Quien no creerá , viendo en tan generales aplausos, que he navegado en viento en popa y mar en leche, sobre las palmas de las aclamaciones comunes? Pues Dios sabe que no ha sido muy así, porque entre las flores de esas mismas aclamaciones se han levantado y despertado tales áspides de emulaciones y persecuciones, cuantas no podré contar y a los que más nocivos y sensibles para mi han sido, no aquellos que con declarado ódio y malevolencia me han perseguido sino los que amándome y deseando a mi bien[...] me han mortificado y atormentado más que los otros (INÉS DE LA CRUZ, 2004, p.452).

Soror Juana recebe aplausos e denuncia as consequências de sua condição de mulher perseguida: emulações e perseguições. Em suas letras, a poeta intelectual explicita em seus escritos sobre o quão nocivos são os contemporâneos que a “amam” e a atormentam. Quem são? Seus contemporâneos da Igreja, os mesmos que em conluios se organizaram para descredibilizá-la na sociedade da *Nueva España*. Antonio Nuñez de Miranda – homem que tinha por fama ser caridoso – seu confessor, depois não confessor, e logo, censurador e novamente confessor a abandona em meio ao caos, para depois, torturá-la emocionalmente. Que caminhos! Ah, quantas torturas desde sempre a poeta sempre passou por ser mulher-inteligente-criolla e filha “ilegítima” – fora de casamento tradicional. O espaço literário não estava destinado para ela, muito menos os espaços de poder, muito menos ainda a glória excelsa da Fama poética! Para poder abraçar a poeta perseguida Soror Juana, a criança de três anos de idade, Juana de Asbaje, precisou tomar emprestadas as lições de alfabetização destinadas à sua irmã mais velha, sobre as quais também temos notícia em *Respuesta*. No mesmo documento autobiográfico, Soror Juana relata acerca de sua sabatina na corte, realizada com quarenta *varones* intelectuais doutos sobre assuntos de saberes diversos, além de episódios acerca de sua autônoma intelectual.

Soror Juana estava colhendo os frutos amargos por sua fama, por seu saber e por seu posicionamento crítico sobre a leitura equivocada que demonstrava possuir a Igreja sobre as sagradas escrituras. Ela não podia se posicionar contra o maior símbolo da Igreja Católica, o grandioso padre Antonio Vieira – o fez. Soror Juana mediu-se² com Vieira. Não podia, à

² O poeta-tradutor Haroldo de Campos (1994), no artigo “Quatour para Sor Juana”, faz considerações acerca do padre Antonio Vieira e da poeta mexicana. Sobre a musa da América escreve Campos (1994): “poeta douta e estudiosa de teologia, Sor Juana,

mulher não era-é permitida a escritura de Sermão. Justamente por isso Soror Juana tratava em bastidores acerca de muitos de seus pensamentos. Ao pedirem a escrita da carta, publicaram-na com a finalidade de destruí-la e de destituí-la de seu lugar duramente conquistado e que não oferecia as condições ideais para a genial criatura das Letras e das Ciências. Soror Juana, mulher, a grande-imensa.

A mulher nascida no lugar a quem chamavam a colônia *Nueva España* ou México colonial, jamais fora uma *pseudointelectual* e de uma literatura dita “colonial” na sociedade que girava em torno da corte e dos homens poderosos: os *virreys*, vice-reis que eram os chefes de Estado e os altos prelados da Igreja que circundavam pela corte e baforavam pelos ares seus poderios e influências alinhados ao vice-reinado espanhol, logo, submetidos a suas mais vis e baixas vontades e à metrópole espanhola. A escrita feita por uma mulher no século barroco em teoria e exibição é causa incomum e de comum incômodo a uma estética de dominação masculina, a estética do barroco, e que floresceu além do “imaginado” na América, idílica “pitoresca”, pela pluma nada subserviente de Soror Juana. Isso incomodava demais: uma mulher letrada na América, enclausurada, não eurocêntrica, de origem bastarda, *criolla* e mais ainda, que superou o modelo literário vigente, ampliando-o, ao escrever todas as modalidades exigidas pela estética do barroco com a pluma da América mestiça.

O fato de a América haver produzido um Barroco erudito que bebeu obrigatoriamente das fontes ocidentais consagradas e que o distingue do Barroco europeu por sua nova tez alegórica (LEZAMA LIMA, 1998) e, também, anagógica (TOMÁS DE AQUINO, *Suma* I/10, 2001) deve, e deve muito, ao único gênio da América no século barroco, peço permissão para transgredir sem exagero, à “gênia”: Sor Juana Inés de la Cruz. Recordo aqui a humildade encantadora da poeta monja, como reconhece o cubano Lezama Lima (2005), presente na abertura da maior obra da mulher perseguida no México, *Primero Sueño. El Sueño*, poema distinguido pela poeta em *Respuesta*, é uma cadeia emblemática com alusões mitológicas e ciência entremeadas por profundidade e encrustações (OLIVARES ZORILLA, 2008). O poema de 975 versos é uma espécie de tratado em defesa do conhecimento no plano onírico em que a alma humana voa e cai no seu desejo frustrado. O poema é um exercício de humildade humana, pois a poeta demonstra em sonho a fraqueza humana frente à ambição do tudo conhecer. Sim, isso para o universo masculino é novidade: confessar suas quedas e sua pequenez humana. A alma humana cai e pelas mãos da poeta e por seu cérebro de estro

a Fênix Mexicana, mediu-se com o então mundialmente famoso pregador luso-brasileiro através de uma crítica (*Crisis*) ao *Sermão do Mandato*, publicado (*ipsis litteris*) em 1690 sob o título de *Carta Athenagórica*” (CAMPOS, 1994, p. 08).

barroco, a queda é para cima, ela voa, supera, suplanta a Don Luis de Góngora.

O *overload* em que se viu envolta a mulher barroca de formação e engenho começa mais efusivamente com a chegada do Marquês de Laguna ou Tomás Antonio de Lacerda Aragón e da marquesa de Mancera ou a condessa de Paredes, virreys da colônia mexicana e futuros amigos e mecenas da poeta que governaram o vice-reinado de 1680 a 1686. A fama da erudita do convento de San Jerónimo já havia percorrido o caminho da corte e a ela fora encomendada a obra, que segundo pesquisa realizada em meu doutorado a partir de dados coletados (TABOSA, 2014), é a obra chave que desperta a ira maior e a inveja descontrolada nos poderosos prelados: o arco triunfal e arquitetônico (outra armadilha?!) *Neptuno Alegórico*. Nunca tal empreitada fora encomendada a uma mulher. A obra escrita e descrita em prosa e verso para construção de um arco à porta da Catedral Metropolitana que fora criada para uma situação circunstancial: homenagear a chegada dos vice-reis, reunindo arquitetura, engenharia, ciências, matemática, mitologia. Os miúdos aspirantes a poetas do clero se questionavam, certamente: que acinte para uma mulher enclausurada essa exibição de conhecimento? Quanto tempo ocioso terá tal criatura para esses devaneios mundanos? Soror Juana ergueu seu triunfo de sabedoria e a partir dele começaram ostensivamente maiores vigilâncias, perseguições e, mais adiante, a censura e o golpe.

Eram motivo de especulação a vida conventual de Soror Juana, *sus quehaceres* e a amizade da poeta com o marquês e a *virreyna*. Especulação essa que perdura até hoje na indústria cinematográfica. A rotina de Soror Juana, autobiografada pela poeta, em *Respuesta*, relata uma agonia sem fim por ter aversão total ao matrimônio e desejar as letras e a sabedoria desde sua mais remota idade. A poeta também denuncia no mesmo documento as perseguições que vinha sofrendo e se coloca em posição de defensora do coletivo feminino e em sua defesa para o acesso ao conhecimento. Para isso, mapeia um grande estudo de mulheres antecessoras suas tanto da mitologia grega como Minerva, quanto da mais alta tradição católica como Santa Teresa e Santa Paula. Soror Juana escreve respostas em *Respuesta*, e em sua obra completa, à sociedade de seu tempo e aos homens nécios desde então até hoje: “Hombres nécios que acusais a la mujer sin razón³” (INÉS DE LA CRUZ, p. 247), aponta o dedo a poeta profana em um de seu poemas mais famosos; em *Respuesta*, questiona: “qué entendimiento tengo yo, sino cuatro bachillerías superficiales? Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero

³ O poeta brasileiro-modernista Manuel Bandeira (1949) dá conta dos versos mais conhecidos de Soror Juana ao afirmar que “numa sátira que ficou célebre (Hombres nécios que acusais...) lançava-lhes em rosto a fatuidade e a inconseqüência” (BANDEIRA, 1949, p. 61).

ruído con el Santo Oficio” (INÉS DE LA CRUZ, 2004, p.444). O silêncio desejado pela poeta se converteu em ruídos com a Igreja e, principalmente, com Francisco de Aguiar y Seijas. Mais armadilhas; outras consequências.

De 1681 a 1698, o maior carrasco de Soror Juana foi arcebispo da colônia, Francisco de Aguiar y Seijas. Dados biográficos (ROURA, 2015) do prelado indicam uma personalidade ascética, moralista, misógina e um arcebispo censorador do teatro popular na colônia, mas com fama de caridoso homem, o que hoje se diria – um “cidadão de bem”. Aguiar y Seijas ao chegar à *Nueva España* depara-se com uma mulher dominando a cena intelectual reservada aos homens. Sim, aos homens, especialmente aos homens de Fé, pois justamente a eles eram ofertados livros, teses, tratados e a eles também se ofereciam as carreiras mundanas tanto que muitos eram matemáticos-cosmógrafos-teólogos-poetas, tudo ao mesmo tempo.

Na sociedade em que viveu a maior poeta do século XVII, o lugar que ocupou Juana de Asbaje Ramírez y Santillana não estava reservado para ela – menina *criolla*. Logo mais, o lugar que ocupou Sor Juana Inés de la Cruz, a poeta monja jerônima, mais ainda, não estava reservado para ela. Que lugar era esse e que tempos aqueles? Século XVII, *Nueva España*, América e tempo em que a palavra feminismo tal qual como o a concebemos hoje não havia como ideia ou conceito e, mais que isso, uma necessidade. Filha de mãe não-albetizada e de origem bastarda, neta de um arrendatário cuja fortuna maior era sua biblioteca, precisou então converter-se para tentar alcançar o sonho maior: o acesso ao conhecimento.

O acesso. Na infância, os livros do avô estavam ali diante dela. À irmã mais velha eram destinadas as lições de alfabetização das quais Juana fez uso para alfabetizar-se em sua primeira transgressão: a alfabetização por meio incomum. Não demorou para a criança Juana perceber que o mundo era masculino e a eles, tudo. Em *Respuesta*, Soror Juana faz defesa explícita e fala em nome do coletivo feminino sobre o direito-necessidade do acesso da mulher ao conhecimento, Soror Juana rebate a repressão de um de seus primeiros perseguidores declarados, Manuel Fernández de Santa Cruz. Transcrevo o trecho em que Soror Juana, em tom de denúncia, escreve sobre a dominação masculina no século VII e o acesso restrito dos homens na Universidade:

[...]Teniendo yo después como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costuras que dependen las mujeres, oí decir que había Universidad y Escuelas en que estudiaban las ciencias, en Méjico; y apenas lo oí cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a Méjico, en casa de unos deudos que tenía, para estudiar y cursar la Universidad[...](INÉS DE LA CRUZ, 2004, p.445-446)

O desejo da poeta sempre fora o acesso irrestrito aos livros e às ciências. No trecho transcrito a escritora relata, ao mesmo tempo em que critica, sobre sua ideia para conseguir adentrar ao universo da sabedoria: vestindo-se de homem. Não havia outro modo de uma mulher penetrar assiduamente uma grande biblioteca que não fosse por meio da vida monástica. Demonstrando a poeta jerônima ter ciência de que o acesso às Universidades era restrito ao universo masculino e, por isso, quando tinha entre seis ou sete anos, pediu a sua mãe que lhe mudasse os trajes para poder desfrutar de igual acesso. A musa escreve essa condição da mulher no século XVII e reclama por direitos. Depois de o êxito da armadilha armada para a maior poeta do século XVII, *Respuesta* chega em tom cansado, adoecido, mas paradoxalmente cheio de vigor. Pode-se dizer, sim, o fôlego de um tratado em defesa dos direitos da mulher na cena intelectual, política e religiosa, com orientações e reclamações sobre educação, por não existirem professoras mulheres, anciãs, certamente ela se refere às guardadoras da tradição da América mexicana, *nahuátl* e faz a crítica ao colonizador e questiona-se a monja os porquês de tudo isso, do apagamento feminino na formação da sociedade.

Consequências. Censura. O Golpe. A cena estava montada e Aguiar y Seijas – *listísimo* – para avançar sobre os quatro mil volumes de livros da biblioteca da poeta, pronto para usurpar seus objetos científicos, suas pesquisas, seus objetos de arte, seus *regalos*. Logrou êxito. Conseguiu. Nuñez de Miranda, o confessor bem intencionado, outro “cidadão de bem”, abandonou a Soror Juana por dois anos como seu confessor. Os marqueses mecenas terminaram seu mandato. Soror Juana assediada e abjurada sucumbiu. Sucumbiu? Terá mesmo sucumbido?

Discorrer acerca da escrita feminina na *Nueva España* como um acontecimento portentoso por se tratar de uma escrita genial advinda de um sexo tão desacreditado, como ela desabafa “que a otros ojos pareciera desproporcionada soberbia, y más cayendo en sexo tan desacreditado en matéria de letras” (INÉS DE LA CRUZ, p.412). Como ocorre esse evento em um século marcado por uma estética falocrática e de dominação masculina? Esse evento ocorre com a presença da resistência de Soror Juana enfrentando a perseguição intelectual durante quase sua vida inteira e, por conseguinte, a censura explícita a seus versos, suas letras humanas, suas pesquisas, seus pertences. Terá renunciado aos livros? O estudo de Elías Trabulse (1999) sobre os últimos anos de Soror Juana diz o contrário “El inventario de su celda pone de manifiesto que rehizo su biblioteca y siguió escribiendo” (TRABULSE, 1999, p.63). Em *Respuesta*, a poeta sinaliza com a ironia de quem sabe ser lida e de quem sabe estar na iminência de um golpe intelectual, que não precisa de livros para pensar cientificamente – conforme ela mesma escreve-ironiza em *Respuesta* – pois observa fenômenos da

natureza com um simples jogo de pedras para verificar as elípes. Ao *guizar*, aprende-se química e crítica a Aristóteles que, para ela, se houvesse *guizado*, teria aprendido mais.

Da experiência individual que retrata a vida de Soror Juana ela faz retratar o coletivo feminino no século XVII – no qual para as mulheres só havia três caminhos “possíveis”: o matrimônio, a vida na ignorância ou a clausura. Soror Juana denuncia tal desfaçatez e exige em toda a sua obra o acesso ao conhecimento para as mulheres, seja por meio da escrita de sua obra em verso, em cantigas, em teatro, em prosa, em arco triunfal e até e, principalmente, em sua obra mais estudada até hoje: *Primeiro Sueño*. Por sua inconformidade e por sua não-resignação a poeta é perseguida e contra ela – a orquestração e execução do golpe intelectual. A confissão humana de falhar em busca do conhecimento como ocorre em *Sueño* é da humildade humana. A busca eterna é a alta glória. Da glória eterna da busca incansável ocupou-se Soror Juana – imenso incômodo para a mediocridade. A poeta fênix afirma em *Respuesta* “que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El Sueño*” (INÉS DE LA CRUZ, 2004, p. 471). Por que o Sonho é a sua preferência? Porque o sonho é o Onírico! Aí reside a liberdade da poeta nunca alcançada em estado de vigília; aí reside o reino da transgressão, onde não a alcançam os medíocres seus perseguidores, censuradores, caluniadores e falsos adoradores – a gente perseguidora jamais alcançou o plano anagógico da musa barroca. A poeta do silêncio é quem mais escreve-grita-denuncia desde o século XVII.

Referências

- AQUINO, Tomás de. **Suma Teológica**. v. I, parte I. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- BANDEIRA, MANUEL. **A Expressão barroca**: Juana Inés de la Cruz. IN: Literatura Hispano-americana. São Paulo: Pongetti, 1949.
- CAMPOS, Harold. **Quatour para Sor Juana**. IN: Face Especial Barroco, p. 7-14. ISSN: 0103-1562: São Paulo, 1994.
- GONZÁLEZ BOIXO, José (Org). **Poesía lírica**. Madrid: Cátedra, 2003.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor. _____. **Obras completas**. Tomos I, II, III, Ed., Prólogo y notas Alfonso Mendez Plancarte; Tomo IV, Ed., Prólogo y notas Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- LEZAMA, José Lima. **La expresión americana**. Edición comemorativa-70 años. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

OLIVARES ZORRILLA, Rocío. **La cadena emblemática del “Primero sueño”, nuevos hallazgos e interpretaciones.** II Congreso Literaturas Áureas y Virreinales. UAM-I, México, Octubre, 2008.

PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe.** Tomo 5.2. ed. D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Roura, V. El arzobispo misógino: Sor Juana, tres siglos y dos décadas después. IN: **La Digna Metáfora**, núm. 14. México, 2005.

TABOSA, Leila Maria de Araújo. **Barroco, emblemática e matemática: Sor Juana Inés de la Cruz e *Neptuno Alegórico*.** Natal, 2014. 302 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem). Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, UFRN. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/20544>> Acesso em: 27 ago. 2019.

TRABULSE, Elias. **La muerte de Sor Juana.** Conдумex: Ciudad de México-DF, 1999.

Representação do feminino no conto “Missa do galo” de Machado de Assis: os dois lados de uma mesma mulher

Margarete Solange P. C. de Moraes
Késia Maressa Costa Moraes Xavier

Introdução

A missa do galo, de acordo com Barros (s/d), surgiu no Século V para celebrar o nascimento de Jesus. Para justificar o porquê do nome dado à cerimônia católica, conta-se que, no momento da celebração da eucaristia, um galo cantou vigorosamente, significando o anúncio do advento messiânico. À vista disso, o galo torna-se símbolo religioso de vigilância, fidelidade e testemunho cristão. Existem outras explicações para o surgimento da expressão, porém, no contexto desta análise, trata-se de um bem conhecido, lido e analisado conto de Machado de Assis. O célebre escritor, menino pobre, nascido no Rio de Janeiro, tornou-se um homem de vários êxitos, sendo considerado pela crítica o maior expoente da literatura nacional (CHAUVIN, 2001).

Em “Missa do galo”, o enredo é descrito pela ótica masculina proveniente da memória de um narrador em primeira pessoa, que na época dos acontecimentos tinha dezessete anos. Após dar ao leitor boas referências acerca da conduta da protagonista, caracterizando-a como uma mulher de temperamento moderado, bondosa e simpática, Nogueira confessa não estar seguro de suas impressões e, a partir de então, muda o seu conceito a respeito de dona Conceição, induzindo o leitor a acatar as suas memórias imprecisas e conceber a personagem sob uma nova perspectiva, na qual a santa converte-se em pecadora, protótipo da tentação.

Ao confessar que jamais entendera o evento vivenciado por ele, o narrador abre precedente para que se possa duvidar da veracidade de suas reminiscências; afinal aquilo que é observado na obra de Lee Goof (1990) com respeito à memória do historiador serve de base para nossas discussões, ou seja, a “oposição presente/passado não é um dado natural, mas sim uma construção” e, por vezes, “a visão de um mesmo passado muda segundo as épocas”; de modo que, a rememoração de fatos passados está submetida ao tempo em que vive o narrador, e isso pode fazer com que tais memórias não

ressurjam de modo integral, podendo ser manipuladas e, assim, o resgate do passado pode tornar-se, não aquilo que realmente aconteceu, mas uma interpretação daquilo que ele imagina ter acontecido (LEE GOFF, 1990, p.13).

Um grande número de análises deste conto machadiano apresenta dona Conceição como a mulher astuta e experiente que se insinua para o ingênuo rapaz. Alguns acreditam que Machado a criou assim, que faz parte das intenções do autor que a personagem seja vista como a imagem da tentação e que, lançando mão da ironia, dá-lhe o nome da Nossa Senhora da Conceição, madrinha da personagem. Outros acreditam em cada detalhe da narrativa de Nogueira, desconsiderando o fato de que o narrador de primeira pessoa detém o poder da palavra e, portanto, passa aos leitores a sua própria interpretação dos acontecimentos. Desse modo, torna-se pertinente salientar que interessa a este estudo não propriamente apreender as intenções do autor tampouco do narrador, mas especificamente lançar um novo olhar sobre a figura feminina, buscando entender o comportamento da personagem Conceição a partir de sua condição de objeto simbólico e do universo de suas significações.

Nesse sentido, diante da não confiabilidade de certas passagens descritas pelo narrador Nogueira, propomo-nos neste artigo analisar a representação da figura feminina no conto “Missa do Galo”, buscando reflexões em torno dos seguintes questionamentos: seria dona Conceição exatamente como fora descrita pelo narrador? Durante as conversas de Nogueira com a mulher do escrivão, teria existido realmente uma atmosfera de sensualidade e insinuações, ou estaria ela apenas disposta a conversar para fugir da insônia e do tédio que estava sendo a sua noite de Natal?

Quanto ao estilo do autor, podemos dizer que é típico de sua prosa não dar certezas dos fatos, ao contrário, semeia dúvidas no pensamento de seus personagens e do leitor. Com isso as suas obras se abrem para um leque de possibilidades. Podemos considerar também que uma análise literária não pode ser encerrada em única interpretação como se fosse uma ciência exata cujas questões têm como respostas uma medida única de certo ou errado. Sabemos perfeitamente que a literatura se abre para múltiplas significações.

Representação da figura feminina no conto “Missa do Galo”

No conto machadiano, o narrador, que na época do acontecido, pelos anos de 1861 ou 1862, estava em seus 17 anos, conta-nos sobre lembranças imprecisas de uma noite de Natal, quando estava em férias no Rio de Janeiro em casa do escrivão Meneses. Na sala da frente, Nogueira lia *Os três mosqueteiros* enquanto aguardava um vizinho que o acompanharia a tão ansiada missa do galo na corte. De repente surge, como um fantasma no

meio da noite, dona Conceição, esposa de Meneses, que, em primeiras núpcias, fora casado com uma das primas do narrador (ASSIS, 2011).

Conceição, mulher de trinta anos, é descrita como tolerante, sem beleza e sem destaques: “Deus me perdoe, se a julgo mal. Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática” (ASSIS, 2011, p.12). Casara aos vinte e sete anos, soubera depois que o marido trazia amores com uma senhora separada do marido e, com a desculpa de ir ao teatro, “dormia fora de casa uma vez por semana” (ASSIS, 2011, p. 12).

Antigamente, para integrarem-se aos parâmetros sociais, as moças precisavam casar-se. Era um “meio privilegiado de obter uma posição social”, especialmente se não pertenciam a uma classe de poder aquisitivo elevado (BOURDIEU, 2012, p. 49). A fim de que fossem escolhidas para o casamento, era fundamental que fossem de família, recatadas, de boa reputação. Casar-se era ascender, obter um favor, que deveria ser reconhecido com eterna gratidão. Era dever da mulher casada honrar o marido com um comportamento exemplar.

Beauvoir (1980), a respeito da hierarquia dos sexos, comenta que as diferenças radicais que se estabeleciam entre o homem e a mulher com relação ao casamento sempre se apresentaram de maneira desigual para ambos. A mulher era vista como limitada, dependente, intelectualmente incapaz; ao passo que, socialmente, o homem era concebido como um indivíduo autônomo e completo. Para a mulher o divórcio era proibido, se enviuvasse, o desejável era que a viuvez fosse eterna. Somente em amor e pureza a mulher era considerada superior ao homem. Casando-se com uma mulher prendada, o marido passava a ter uma valiosa mão de obra para servi-lo, cabendo à esposa realizar-se por meio dos benefícios trazidos pelo casamento. Deveria acomodar-se a sua condição, movendo-se nos limites permitidos dentro do espaço doméstico, ou ainda expondo suas prendas com moderação para honrar o marido sem ferir as normas condizentes com padrões sociais vigentes.

Ao casar-se, a mulher tinha a vida transformada em muitos aspectos, perdia a sua própria identidade. Economicamente, o marido era o seu chefe e ela estava sujeita a viver unicamente em função de suas vontades. Abruptamente, a mulher “rompe com o passado, é anexada ao universo do esposo, [...]” (BEAUVOIR, 1980, p. 169).

Essa dominação masculina, segundo Bourdieu, reduzia a mulher à condição de objeto simbólico, visando a mantê-la em estado de insegurança corporal e, assim, estabelecer a dependência simbólica, fazendo-a consentir com essa condição sem questionamento, aceitando que a sua existência estivesse confinada exclusivamente ao lar. A submissão, característica da feminilidade esperada da mulher, era, “ao mesmo tempo e sem contradição,

espontânea e extorquida”, sendo compreendida a partir dos efeitos que a ordem social exerce sobre as pessoas. Essa dominação se exercia sobre a classe feminina, por vezes à sua revelia, porém esse poder simbólico se desencadeava também com a livre contribuição do dominado que tacitamente aceitava os limites impostos (BOURDIEU, 2012, p. 50, grifos do autor).

Aceitar tais condições tornava as moças ideais para o casamento. E assim era dona Conceição, mulher do século XIX, resignada com a sua sorte, achava até mesmo que era justo que o marido mantivesse uma amante. “Conceição padecera, a princípio, com a existência da comorça; mas afinal, resignara-se, acostumara-se, e acabou achando que era muito direito” (ASSIS, 2011, p. 12).

A resignação da esposa que aceita passivamente dividir o marido com outra, inicialmente, faz com que seja bem-vista aos olhos do narrador, que lhe exalta as virtudes:

Boa Conceição! Chamavam-lhe “a santa”, e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido. Em verdade, era um temperamento moderado, sem extremos [...] Era o que chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar; [...] (ASSIS, 2011, p 12).

Conceição era, portanto, o protótipo da mulher ideal, aquela que se acomoda ao seu lugar de bondade e moderação, sem destacar-se por qualquer característica notável como, por exemplo, beleza e inteligência. Após caracterizá-la como uma senhora simplória, no decorrer da narrativa, surgem novidades sobre a aparência e conduta da protagonista. Na ausência do marido e do sono, sabendo que o hóspede lia enquanto aguardava a hora de ir à desejada missa do galo, aparece no meio da noite vestida em seu roupão branco mal apanhado na cintura. Nesse ínterim, dá-se o diálogo entre ambos, e nessa narrativa Nogueira recorda minuciosamente de cada gesto e movimento executado por Conceição.

De vez em quando passava a língua pelos beijos, para umedecê-los (ASSIS, 2011, p. 14).

Magra embora, tinha não sei que balanço no andar, como quem lhe custa levar o corpo; essa feição nunca me pareceu tão distinta como naquela noite. Parava algumas vezes, examinando um trecho de cortina ou concertando a posição de algum objeto no aparador (ASSIS, 2011, p. 15).

A língua e os lábios são partes que denotam sensualidade e tal procedimento, descrito propositalmente pelo narrador, visa a direcionar o

leitor a entendê-lo como uma forma de despertar-lhe os desejos. Ele próprio deve ter visto nisso sensualidade, quando em verdade existem pessoas, homens ou mulheres, que tem tal hábito ou necessidade de umedecer os lábios com certa frequência sem que isso tenha conotação sensual. Sobre o jeito de andar da senhora, pareceu tratar-se também de um modo natural, exatamente igual a como ela andava costumeiramente, porém naquela noite Nogueira olha para tais particularidades com outros olhos. Outro ponto que parece ter despertando os instintos maliciosos do adolescente foi quando, em resposta a seu comentário, ela sorriu. “[...] Mas também estou ficando velha. – Que velha o quê, dona Conceição? Tal foi o calor da minha palavra que a fez sorrir” (ASSIS, 2011, p.14).

Mesmo na atualidade, quando uma mulher sorri mediante um comentário masculino, tal atitude pode ser entendida como uma abertura ou consentimento para liberdades ou libertinagens. E de súbito desponta um encantamento que faz o narrador conceber a mulher, que antes lhe parecia apenas simpática, como sendo lindíssima, ou seja, um objeto de desejo. “Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima” (ASSIS, 2011, p.17).

Não é comum que alguém, em questão de minutos, passe a considerar, como sendo lindíssima, uma mulher antes descrita como apenas simpática, mas não é tão estranho, caso se trate de um adolescente enredado em suas próprias fantasias juvenis.

Ao prosseguir descrevendo as novidades surgidas na noite de Natal, Nogueira confessa que na verdade não está bem certo acerca de suas impressões. Todavia, mesmo alegando serem suas reminiscências incompletas e imprecisas, o narrador consegue a façanha de reproduzir o episódio com riqueza de detalhes, descrevendo não somente os gestos, mas também as falas e até mesmo as pausas que ambos faziam.

Estava de pé, os braços cruzados; eu, em respeito a ela, quis levantar-me; não consentiu, pôs uma das mãos no meu ombro, e obrigou-me a estar sentado. Cuidei que ia dizer alguma coisa; mas estremeceu, como se tivesse um arrepio de frio, voltou as costas e foi sentar-se na cadeira, onde me achara lendo (ASSIS, 2011, p. 17).

A maneira como o rapaz apresenta o seu relato “quis levantar-me; não consentiu” e ainda “obrigou-me a estar sentado”, mostra que ela lhe castrava os movimentos, mantendo-o sob o seu controle. Dava-lhe ordens estabelecendo uma relação de superioridade. Naquela situação ela fugia de sua condição de “objeto simbólico” de que trata Bourdieu (2012), pois não

havia insegurança corporal, não havia presença da dominação masculina, tampouco parecia haver cumplicidade entre ambos. Havia uma mulher que decidiu movimentar-se livremente ditando as próprias regras, sem que necessariamente estivesse planejando seduzir o homenzinho que a espreitava.

Nogueira como um ébrio enchia-se de gosto a cada gesto que Conceição fazia:

Pouco a pouco, tinha-se reclinado; fincara os cotovelos no mármore da mesa e metera o rosto entre as mãos espalmadas. Não estando abotoadas as mangas, caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor. A vista não era nova para mim, posto também não fosse comum; naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande. As veias eram tão azuis, que apesar da pouca claridade, podia, contá-las do meu lugar. A presença de Conceição espertara-me ainda mais que o livro (ASSIS, 2011, p15, grifo nosso).

Era perceptível o encantamento do jovem pela leitura de livros, porém o contato a sós com uma mulher o despertara mais que as aventuras vividas pelos três mosqueteiros. Evidência que mostra que o fascínio daquele momento incidia muito mais ou unicamente sobre ele. Poder ver metade dos braços alvos da fêmea à mostra parece ter-lhe saciado uma curiosidade latente. E, embora pouco antes estivesse embriagado de Dumas, desinteressa-se da leitura e concentra-se em cada movimento feito pela anfitriã. Esse encantamento o envolve de tal maneira que o forte desejo que tinha em assistir à missa do galo na corte neutraliza-se. E, como ele próprio confessa, a “presença” da mulher espertara-lhe ainda mais que o livro, ou seja, a simples presença da fêmea o levou a um estado de êxtase.

Ao dizer que os braços eram “menos magros do que se poderiam supor”, sugere que antes já havia certa fantasia, ou curiosidade de saber como seriam. “A vista não era nova para mim, posto também não fosse comum”, comenta dando a entender que em outra ocasião conseguira ver, talvez de relance, os braços da esposa do escrivo. Tê-la diante de si, proporcionando-lhe a visão daquilo que antes ele provavelmente já espreitava, deixa-o confuso em concluir se afinal era proposital ou não o seu descuido com relação ao pudor feminino.

De início, Conceição surge pelo testemunho do narrador como sendo uma pessoa monótona, a típica esposa passiva e resignada. Porém, no decorrer da narrativa, ela se mostra diferente de tal descrição. Conversa com desenvoltura, segura de si. Queixa-se dos muitos afazeres e expressa a sua opinião sobre alguns assuntos, tais como os quadros que o marido teimava em conservar na parede, embora estivessem velhos e manchados. “[...] falou de duas gravuras que pendiam da parede. – Estes quadros estão ficando

velhos. Já pedi a Chiquinho para comprar outros. Chiquinho era o marido [...]” (ASSIS, 2011. p. 17).

Falando com o marido, ela não mandava, pedia: “Já pedi a Chiquinho [...]” (2011. p. 17, grifo nosso). Mostrava-se submissa ao marido e dedicada aos afazeres do lar, porém despontava nela uma mulher que começava a enxergar mais além de seu mudinho doméstico. Ao pedir que o marido tirasse da parede os quadros velhos e manchados os quais não lhe agradavam, ela estava sutilmente buscando impor o seu querer. E ali estava a simbologia da tentação e sedução dependuradas na parede sem a aprovação da esposa. Não gostava deles e acabaria por tirá-los de lá.

Como o sono não vinha, a mulher do escrivão buscou a companhia do hóspede a fim de conversar para fugir do tédio que a fazia remoer sobre a sua condição infeliz. Naquela noite, dona das próprias convicções expressasse, entre outras coisas, falando também a respeito de livros, do desencantamento em relação às missas e de concepções sobre o lugar ideal para a imagem da santa e para as gravuras das mulheres vulgares. Que importância as convenções sociais tinham para ela naquela noite de humilhação e abandono?!

– São bonitos – disse eu.

– Bonitos são; mas estão manchados. E depois francamente, eu preferia duas imagens, duas santas. Estas são mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro.

– De barbeiro? A senhora nunca foi à casa de barbeiro.

– Mas imagino que os fregueses, enquanto esperam, falam de moças e namoros, e naturalmente o dono da casa alegre a vista deles com figuras bonitas. Em casa de família é que não acho próprio. É o que eu penso, mas eu penso muita coisa assim esquisita. Seja o que for, não gosto dos quadros. Eu tenho uma Nossa Senhora da Conceição, minha madrinha, muito bonita; mas é de escultura, não se pode pôr na parede, nem eu quero. Está no meu oratório (ASSIS, 2011. p. 17-18).

Os quadros, segundo o narrador, denunciavam o principal negócio do marido: envolvimento com mulheres vulgares! Eram apropriados para a sala de rapazes ou de barbeiro e não para uma casa de família. Em lugar dos quadros, poderiam ser imagens das santas, sugeriu, mas logo voltou atrás, pois, segundo ela, o lugar da santa é no oratório. Tais comentários denunciam que afinal não era tão beata e alienada quanto o narrador supôs.

Se imaginarmos o não-dito, a partir do trecho “Em casa de família é que não acho próprio”, e ainda “É o que eu penso, mas eu penso muita coisa assim esquisita. Seja o que for, não gosto dos quadros”, podemos dizer que dona Conceição começava a despertar para o próprio querer e para refletir a respeito da condição feminina. Então as coisas esquisitas que pensava

poderiam ser contrárias às pressões feitas para que as mulheres fossem excessivamente devotas, passivas e sem posicionamentos. E tais esquisitices não poderiam ser ditas abertamente, não seriam bem-vistas.

Quanto à missa do galo na corte, ela comenta: “É a mesma missa da roça; todas as missas se parecem”. Quem sabe, referindo-se, com isso, ao fato de que o sermão religioso servia para dar lições de moral, ditar o comportamento feminino e apregoar a dominação masculina, fosse na roça ou em qualquer lugar. Com tais atitudes, Conceição se afasta da imagem da santa, não necessariamente para ser a pecadora, mas para humanizar-se, para enxergar sua condição de objeto simbólico. Ao comentar que possui uma imagem de Nossa Senhora da Conceição e que não poderia colocá-la na parede por tratar-se de uma escultura, imediatamente acrescenta também “nem eu quero”. O modo como se expressa sobre os quadros mundanos e a imagem da santa não se trata da negação de sua devoção, mas evidencia que ela tinha suas próprias convicções com relação à religiosidade.

Sobre suas leituras, cita *A moreninha*. Não lia mais porque os afazeres eram muitos. Por meio dos romances, ela poderia espreitar o universo masculino para saber o que acontecia em reunião de rapazes ou em uma sala de barbeiro. Não sabemos que outras leituras ela poderia ter, mas sabemos que antigamente a leitura era considerada perigosa para as mulheres, pois as levava para além do seu pequeno mundo, mexia-lhe com o intelecto e suscitava reflexões, e isso poderia estar abrindo-lhe as portas para os tais pensamentos esquisitos que tinha Conceição. Confidenciou ao narrador que, em certas ocasiões, custava a dormir, levantava-se, passeava pela casa e nada de sono. Não falou sobre o adultério do marido, mas quem sabe a ausência do sono se dava a cada noite em que o marido a trocava pela outra.

No passado, as mães e outras mulheres idôneas repassavam para as mais jovens a ideologia de que a liberdade ou libertinagem era um direito do macho. Cabia à esposa resignar-se e ser-lhe grata, afinal ser escolhida para o casamento era um grande privilégio. Talvez, por este motivo, Conceição aceitasse a existência da amante, mas no fundo considerasse que as coisas deveriam ser diferentes. E esse poderia ser mais um dos tais pensamentos esquisitos aos quais se referia.

Bourdieu (2002) comenta que a própria família era responsável por perpetuar a ideologia na qual a mulher deveria aceitar a dominação. Com base neste pensamento, podemos imaginar que a mãe de Conceição, que deveria ser uma mulher religiosa e apegada às tradições da boa moral e dos bons costumes, na certa acataria tal pensamento e desaprovava que a filha estivesse conversando com um homem na ausência do marido, ainda que este fosse um rapaz de pouca idade, hóspede da família.

Segundo o narrador, durante a conversa, Conceição pedia que falassem baixo, sussurravam. Não seria bom que a mãe acordasse, tinha sono leve e, se

acordasse, demoraria a dormir novamente. Qualquer pessoa sensata estando em seu lugar agiria desse modo, pois assim agem as pessoas quando conversam no meio da noite enquanto outras estão dormindo. No entanto, para alguns, trata-se tão somente de um indicativo de que ela tencionava agir em segredo. A verdade é que unicamente o fato de conversar a sós com um rapaz enquanto todos dormiam já se tornava uma afronta à moral da época. E para a sociedade tal procedimento não se justificaria nem mesmo pelo fato de que estivesse triste e entediada por ser Natal e seu marido, em vez de estar ao seu lado, estava na casa da amante. Por outro lado, exatamente por tais motivos ela poderia não estar se importando com os ditames sociais, sem que com isso estivesse necessariamente “se insinuado” para o seu hóspede. Sabia que o rapaz encontrasse na sala lendo *Os três mosqueteiros*, e conversar com alguém numa noite de insônia seria uma excelente maneira de afastar-se do tédio que estava sendo o seu Natal.

Por que razão deixaria de vagar pela casa, como costumeiramente fazia em noites de insônia, unicamente pelo fato de haver um intruso ocupando o seu território? Possivelmente porque se mostrar no meio da noite para um adolescente de pouca idade não seria comprometedor como seria caso se tratasse de um homem feito. Porém, nada impede que ela estivesse também se divertindo com as reações do jovem, que se mostrava extasiado pelo prazer de estar no meio da noite em companhia de uma fêmea. Neste caso, ela poderia, quem sabe, estar se aproveitando da oportunidade para inverter os papéis deixando a condição de subjugada para tornar-se senhora da situação. Afinal estava dentro da esfera na qual lhe era permitido atuar, ou seja, nos limites de seu próprio lar. As vantagens faziam dela um ser empoderado: era a dona da casa, mais velha, e nessa situação podia dominar ditando as regras para que o homenzinho fizesse exatamente aquilo que ela lhe mandava fazer, como por exemplo, falar baixo, continuar falando ou permanecer sentado.

Quanto ao estremecimento que supostamente ela teve ao tocá-lo no ombro, como se explicaria? Se realmente tal evento existiu, poderia ser talvez uma amostra de que a situação também acabou por despertar os instintos da fêmea, caso Nogueira, aos dezessete anos, não tivesse somente tipo de menino, como é natural dos rapazes nessa idade. Se ao invés disso ele fosse já um homem feito, um tipo agradável aos olhos, capaz de despertar nela forte atração, então de fato existe a possibilidade do tal estremecimento ter sido real, e não somente imaginação; afinal a carne é fraca e o dito serve igualmente para ambas as partes.

O narrador de primeira pessoa e o falseamento da memória

Na antiguidade, a mulher tinha como destino ideal ser dada em casamento; para ser escolhida era-lhe necessário possuir certas virtudes. Ser preñada e fecunda era motivo de honra, não sê-lo era-lhe uma maldição. Mesmo na Idade Média, a figura feminina ainda é definida por elementos

dicotômicos, situando-a entre a virtude e o pecado; aquela que gera a vida ou provoca a morte. Essa associação ambígua ligada à imagem feminina é reproduzida pela arte, sendo a mulher simbolicamente retratada como a imaculada ou a tentadora. Tal ponto de vista resulta do fato de que o corpo feminino, em se tratando das mulheres imaculadas, era venerado como imagem do sagrado, do contrário adquiria conotação negativa associada ao sexo, pecado e morte. Tais concepções resumem, então, a figura feminina em dois estereótipos universais. Não havia um meio termo para aquela que se distanciava dos padrões de virtudes tais como religiosidade e aceitação de sua condição inferior. Se não era vista como imaculada, inevitavelmente, seria a pecadora (IRIMIA, 2010).

Visualizando a figura feminina por essa ótica, no conto machadiano “Missa do galo”, ao que parece, o pecado de Conceição está muito mais ligado ao fato de ela começar a entender que a sociedade machista tolhia o comportamento das mulheres, transformando-as em seres castrados, que deveriam ser, pensar e agir segundo padrões estabelecidos, sem ousar comportar-se de outro modo. E essa sua autonomia para movimentar-se livremente por uma noite a fez desviar-se dos padrões de recato que se esperava de uma mulher. Naquela oportunidade, o leitor pode supor que ela quis agir segundo sua própria vontade, movendo-se graciosa e feminina, com moleza de gestos e doçura como é natural das mulheres livres. Novidade que para época e para o adolescente deveria ser algo bastante inusitado. Além disso, se levarmos em conta que a excitação do jovem Nogueira pode tê-lo influenciado na percepção dos eventos vivenciados por ele, podemos direcionar a análise para a possibilidade do falseamento da memória na descrição dos fatos apresentados por ele.

As falsas memórias são reminiscências de episódios que na verdade não aconteceram tal e qual são rememorados pela testemunha. Esse fenômeno pode acontecer tanto de forma espontânea como também pela implantação externa por meio de sugestão. As memórias falsas, que se originam de forma espontânea, são aquelas nas quais a distorção se dá internamente, ou seja, quando o indivíduo é capaz de recordar a essência dos fatos ocorridos, porém a memória literal já não está bem nítida. Nesse caso, o falseamento da memória pode se dar por meio da autossugestão, quando o indivíduo busca recuperar a memória da experiência vivida, resgatando as informações do passado a partir de interferências causadas pelo processamento de novas informações. Então o resgate da memória acontece, não a partir daquilo que de fato ocorreu, mas daquilo que a testemunha acredita ter acontecido após comparar a memória da essência do evento vivenciado com as interferências das novas informações adquiridas (STEIN; NEUFELD, 2001).

Buscando analisar a história pela possibilidade da memória distorcida, podemos nos embasar no fato de que estudos mostram que existem pessoas que são suscetíveis à produção de memórias falsas. Tratando-se de “indivíduos com maior [...] envolvimento imaginativo” que podem “gerar versões de fatos baseados em alta capacidade criativa e imaginação”. Essa capacidade imaginativa pode tornar a pessoa mais predisposta “a gerar e criar construções mentais de eventos” (BARBOSA, 2010, p. 148).

A presença da ansiedade como traço da personalidade, em certos casos, pode fazer com que a pessoa se torne apreensiva diante de dada situação, e isso a torna vulnerável quanto a sua lembrança, assim ela própria sente dificuldade em depositar certeza em suas interpretações, podendo assim facilitar o surgimento de erros mnêmicos acarretando as falsas memórias. Desse modo, o indivíduo pode relatar situações que para ele parecem verdadeiras, porém tais fatos jamais ocorreram (BARBOSA, 2010).

Em seus relatos, Nogueira deixa transparecer um estado de ansiedade e euforia que o fazia falar compulsivamente emendando os assuntos: “Continuei a dizer o que pensava das festas da roça e da cidade, e de outras coisas que me iam vindo à boca. Falava emendando os assuntos, sem saber por que, variando deles ou tornando aos primeiros, e rindo” [...] (ASSIS, 2011, p. 15).

Extasiado, deixa perceber que estava à espreita de cada movimento feito por dona Conceição, como se custasse a crer que tinha, diante de si, a oportunidade de saciar a curiosidade em desbravar com os olhos aquilo que outrora ansiava ver.

[...] e rindo para fazê-la sorrir e ver-lhe os dentes que luziam de brancos, todos iguaizinhos (ASSIS, 2011, p. 15)

Deu volta à mesa e veio sentar-se do meu lado, no canapé. Voltei-me e pude ver, a furto, o bico das chinelas; mas foi só o tempo que ela gastou em sentar-se, o roupão era comprido e cobriu-as logo. Recordo-me que eram pretas (ASSIS, 2011, p.16).

Ansiava pela missa, mas extasiado pela leitura de Dumas os minutos voavam, e ele vivia as aventuras imaginando-se trepado no cavalo magro de D’Artagnan; porém a presença de Conceição o espartara ainda mais que o livro e que a missa.

Em dados momentos nos quais Conceição supostamente estaria se insinuando, o narrador testifica também que ela se tornava séria, calada, distante, como se em pensamento estivesse ausente e não o ouvisse. Noutras, olhava à toa para as paredes, como se procurasse alguma coisa para dizer: “[...] entrou a olhar à toa para as paredes. Como que procurando coisas para

falar. – Precisamos mudar o papel da sala – disse daí a pouco, como se falasse consigo” (ASSIS, 2011, p. 18)

No final da conversa, não há enfeites por parte do narrador. A maneira como Conceição reage perante a voz que anuncia “Missa do galo! missa do galo!” dá-se de forma firme e natural, ela não demonstrou ter interesse que o jovem permanecesse em sua companhia. Por outro lado, a hora da missa pareceu ter chegado para Nogueira como a quebra de seu encantamento. Ele, ao contrário de sua anfitriã, deixou transparecer certa hesitação na escolha que faria e, novamente, agiu como se estivesse mais interessado na conversa do que em qualquer outra coisa.

– Aí está o companheiro – disse ela levantando-se. – Tem graça; você é que ficou de ir acordá-lo, ele é que vem acordar você. Vá, que hão de ser horas; adeus.

– Já serão horas? – perguntei.

– Naturalmente (ASSIS, 2011, p.19).

Ao dizer: “Aí está o companheiro”, Conceição levantou-se não dando margem para que Nogueira pensasse que ela queria que ele ficasse. No dia seguinte, o acontecimento que fora tão significativo para ele pareceu não ter importância alguma para a mulher do escrivo: “[...] ao almoço falei da missa do galo e da gente que estava na igreja sem excitar a curiosidade de Conceição. Durante o dia, achei-a como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera” (ASSIS, 2011, p.19).

Desapontado, percebe que a atenção que julgou receber na noite anterior dissipara-se. Nada havia na anfitriã que o fizesse lembrar a pessoa da véspera. Pelo ano bom, voltou para Mangaratiba e desde então não se viram nem se falaram mais. Soube tempos depois que ela havia enviuvado e casara-se com o escrevente juramentado do marido (ASSIS, 2011).

Ao que parece, a motivação para contar as suas memórias surgira quando Nogueira tem notícias de que a boa Conceição, tendo enviuvado, casa-se novamente. Então surge a história contada pelo testemunho incerto e contraditório do narrador, que, mesmo confessando não ter certeza de suas impressões, tem intencionalmente o propósito de macular a imagem daquela que no passado fora vista como boa e santa.

A decepção e despeito causados pela novidade de que a mulher, antes vista como virtuosa, casara-se novamente é associado ao fato de que não era apropriado para uma mulher casada falar a sós no meio da noite com um rapaz. Logo, induzido pela própria malícia, o homem adulto passou a ver o passado com outros olhos, podendo, consciente ou inconscientemente, ter falseado a própria memória. Ao casar-se novamente, foi como se ela tivesse traído não só ao finado marido, mas a ele próprio, que, na época, acreditara em sua pureza e

honestidade. Neste pensamento, o episódio vivido no passado é associado às novas informações. A notícia das novas núpcias suscitou as inferências feitas por ele acerca das reais intenções de Conceição quando o procurou para conversar. Tais inferências serviram para favorecer as memórias distorcidas, nas quais Conceição desvia-se de sua conduta respeitável, para ser aquela que lhe despertou a sensualidade. Afinal, se fosse verdadeiramente uma mulher casta, teria se resguardado em sua viuvez. Assim, rememorando a noite do diálogo, deixa de associá-la à imaculada para aproximá-la das mulheres vulgares e manchadas que o marido adúltero mantinha dependuradas na parede.

Por outro lado, casar-se por duas vezes depõe em favor de Conceição, pois uma mulher de reputação duvidosa não seria bem-vista para o casamento. O atual marido, por ter sido escrevente de Meneses, certamente era próximo à família e deveria conhecer a conduta de Conceição. Caso fosse reprovável, o ideal seria tê-la como amante. Outro aspecto que lhe é favorável é o nome, o mesmo da santa imaculada, a quem chamava de madrinha, ou seja, está associada a uma figura isenta de desonra, que significa, segundo o Aulete¹, inocente, sem mancha na reputação, a que não foi maculada.

Induzido pela concepção de que uma mulher íntegra não deveria ter agido daquele modo, muda-se o quadro, desmitifica-se o respeito a santa, apaga-se a ideia de esposa fiel e vigilante que estava tão somente carente de companhia e, em lugar disso surge uma nova versão da história na qual a fêmea no cio sai à caça de um macho disponível. Então aquilo que na época poderia ter sido somente uma conversa natural, entre uma solitária senhora e um jovem rapaz, devorador de livros, ressurgiu em uma nova versão, na qual o narrador insinua haver, por parte da personagem, um jogo de sedução, induzindo o leitor a concebê-la como uma mulher astuta, dissimulada, a imagem da tentação, a pecadora que, na ausência do marido, carente, insinuava-se para um adolescente de 17anos.

As memórias de Nogueira seriam na verdade uma versão de fatos rememorados pelo adulto, baseadas na interpretação dada por ele acerca das ações e comportamento de Conceição. E soa como se, ao saber que ela casara com outro, ele tivesse despertado para o fato de que, na época de sua adolescência, ela também poderia ter sido de outro homem que não fosse o seu marido e este homem seria ele. Este pensamento, formulado no presente, desperta-lhe as memórias adormecidas e, ao reconstruí-las, busca mostrar para si mesmo que a mulher, que no passado vira como imaculada, tinha na verdade uma outra face. Entretanto, mesmo que a possibilidade de falseamento da memória não seja uma interpretação bem aceita, há de se convir que qualquer interpretação possível não pode ser acatada como plenamente verdadeira por tratar-se de um narrador de primeira pessoa e de um enredo psicológico.

¹ AULETE Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa

A situação narrada por Nogueira naturalmente abre-se para a possibilidade de que a intenção de Conceição era mesmo insinuar-se para ele. Ele tenciona que o leitor infira isso, já que, à luz da época, ou mesmo atualmente, quando uma mulher é vista a sós em companhia de um homem, a partir dos movimentos que ela faz e da roupa que ela usa, pode ser mal interpretada, mesmo que não haja da parte dela segundas intenções. Portanto, pelo simples fato de Conceição conversar a sós com um homem no meio da noite já é considerado uma infração grave, exatamente por tratar-se de uma mulher. O que significa dizer que de qualquer forma, ainda que ficasse provado que ela fora mal interpretada, ou mesmo que inconscientemente houve um falseamento da memória do narrador, ou ainda o falso testemunho, aos olhos de muitos, o comportamento da personagem continuaria sendo merecedor de tal compreensão.

Segundo Bourdieu (2002), a dominação masculina tem por finalidade colocar a mulher em estado de insegurança corporal, essa dependência simbólica tenciona fazê-la pensar que existe enquanto objeto simbólico. De modo a ser levada a adequar-se à sociedade, moldando-se aos padrões que ditam aquilo que se considera ser atribuições do bom comportamento feminino. Tais características dessa pretensa “feminilidade” eram aprovadas pelo olhar masculino e pela sociedade, tratando-se de uma maneira de inferiorizar e tolher as ações da classe feminina. Essa pressão social para que a mulher fosse aquilo que se esperava dela gerava ansiedade, levando-a a atingir a forma extrema da alienação simbólica (BOURDIEU, 2002). E inicialmente é dentro destes padrões que Conceição é descrita pelo narrador.

Ao que parece, naquela noite de Natal, Conceição libertou-se dessa pressão e deixou de ser o que Bourdieu (2002) chama de um corpo para o outro para ser um corpo para si mesma. E, anos depois, essa sua liberdade de ações pode ter sido mal interpretada... Ou não. Todavia, mesmo que a própria Conceição garantisse que ela de modo algum tivera a intenção de seduzir o rapaz, mas tão somente desfrutar de sua companhia, as más impressões sobre seu comportamento permaneceriam, não somente por parte do narrador, mas da maioria das pessoas que soubesse da tal história.

Lançando um outro olhar sobre o texto, é possível dizer que dona Conceição, consciente ou inconscientemente, feriu as amaras sociais para ser livre e para agir do modo que quisesse, tornando-se dona da própria vontade. À vista disso, fugindo aos padrões ditados pela moral da época, dá motivo para que o rapaz possa olhar para ela de um outro modo, não mais como a esposa honrada, e sim como uma mulher dissimulada, semelhante àquelas vistas nos quadros, e por isso lhe causou grande fascínio ao se aproximar arrastando as chinelinhas da alcova, vestida em seu roupão mal apanhado na cintura.

A partir dos relatos apresentados por Nogueira, recaí sobre a personagem feminina o preconceito baseado no estereotípico de que a mulher ou é a santa ou a pecadora. E naquela noite Conceição não foi nem recatada nem

prudente, virtudes aprovadas pelo olhar masculino e pela sociedade como um todo. Como resultado, a impressão acerca da leviandade da personagem é facilmente acatada pelo leitor, pois a ideologia acerca do recato feminino inculcada na cabeça das pessoas diz que uma mulher casada não deve conversar a sós com um homem na ausência de outras pessoas. Esse seu posicionamento, portanto, irá falar grandemente a favor do narrador. Caso a conduta da personagem fosse testemunhada e viesse a público, muito provavelmente receberia reprovação por parte não só do marido adúltero, mas da mãe, das escravas e das demais mulheres da sociedade. E isso pouco mudaria, ainda que ambos afirmassem que entre eles nada houve além de uma conversação sem qualquer malícia.

Em suas contradições, além de confessar que nunca pode entender a conversa que tivera com a mulher do escrivão na referida noite de Natal, diz também ter mudado sua antiga opinião sobre os quadros, que de bonitos tornaram-se feios. “Os quadros falavam do principal negócio deste homem. Um representava “Cleópatra”; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos; naquele tempo não me pareciam feios” (ASSIS, 2011, p.17).

Ora, se o adolescente foi capaz de mudar até mesmo as feições de uma mulher desprovida de beleza para a condição de lindíssima, pode também, influenciado pela excitação clandestina, criar todo o clima de sedução descrito por ele, mesmo que dona Conceição tenha agido naturalmente sem ter se desviado de sua integridade.

Sabidamente o autor não pôs em sua narrativa qualquer evidência de que o rapaz fisicamente seria um tipo que despertasse atração por parte da mulher do escrivão. No entanto, contrapondo-se a isso, existem indicações de que ela desejava ser ouvida e também ouvi-lo em sua conversação. Portanto, a real falta de evidências deixadas pelo autor abre precedentes para as mais diversas interpretações por parte do leitor.

Não há testemunhas nem certezas e, como é característico do autor, nada acontece, nada concreto, tão somente suposições. Contudo, diante das descrições dadas pelo narrador, por tratar-se de uma mulher, o grau de gravidade das ações cometidas torna-se mais intenso, evidenciando-a como adúltera muito mais do que o marido, que, no desenrolar dos acontecimentos, estava em casa de sua amante.

Considerações finais

No conto “Missa do Galo” de Machado de Assis, o enredo, que se anuncia pela voz masculina, induz o leitor a inferir que a protagonista, em seus movimentos corporais e sussurros, a desculpa de não acordar a mãe, que tem o sono leve, tem na verdade o propósito de seduzir o adolescente ingênuo de 17 anos. O enredo gira em torno das impressões do narrador, e

o modo como a narrativa é conduzida contribui para que o leitor se torne parcial, dando credibilidade às insinuações apresentadas por ele. A mulher do escrivão, monótona e sem beleza, inicialmente é apresentada por suas virtudes, sendo bondosa, perdoadora e tolerante para com os esquecimentos do marido. Na véspera de Natal, enquanto todos dormiam, apresenta-se na sala para conversar com seu hóspede sobre a leitura de livros.

Em nossas experiências, a partir de análises observadas em seminários e em trabalhos publicados em torno dessa obra, tornou-se evidente que, de modo geral, Conceição é vista como a esposa leviana, a imagem da tentação. E alguns pareceres são taxativos, pois se apresentam como única possibilidade, desconsiderando qualquer outra interpretação. E, para fechar as conclusões, há até quem assegure que o perfil da “pecadora” foi selado pelo próprio autor. O fato é que, em se tratando de um enredo psicológico narrado em primeira pessoa, não há certeza dos fatos. Nogueira não ousou afirmar abertamente estar certo quanto à suposta tentativa de sedução. E, com base nas incertezas de narrador, não se pode descartar a possibilidade de dona Conceição ter sido mal interpretada, afinal isso costuma acontecer quando as mulheres fogem aos padrões de comportamento convencionais e agem de modo visto como inapropriado. Nesses casos, usa-se o dizer “ela procurou por isso”. E de posse de tal pensamento, o rapaz pode ter apresentado a sua versão dos fatos. Afinal, sabemos que desde a antiguidade a mulher esteve associada ao estereótipo da santa ou da pecadora, sem meio termo. Se a mulher se distanciava de um extremo, receberia classificação no outro.

Nos dias atuais, é imprescindível lançar um novo olhar sobre a figura feminina e enxergá-la não mais como enredada por antigos protótipos, tampouco por concepções machistas, mas considerá-las a partir de seu universo vastíssimo. Afinal, a versão da história seria a mesma se fosse contada pelo ponto de vista de dona Conceição? Provavelmente a resposta para tal pergunta seria não! Que atributos tinha o adolescente para que ela se sentisse atraída por ele? O modo como o rapaz reagia durante a conversação deixa transparecer certo ar de infantilidade, excitação e esbabcamento. Em sua euforia, ele ria, falava emendando assuntos, variando ou voltando ao que havia sido dito; ela falava menos que ele, às vezes ficava muito séria, noutras parecia distante ou como se falasse consigo mesma. Quem sabe refletia sobre o assunto que naquela noite verdadeiramente lhe intrigava: a condição feminina. E mesmo noutras passagens da narrativa, há indícios de que, afinal, o interesse e a malícia eram provenientes, não dos movimentos que ela fazia, mas sim daquilo que ele imaginava que poderia significar. Além disso, não podemos descartar o fato de que, aos 17 anos, alguns rapazes não se desenvolveram fisicamente, mantendo-se ainda com aspecto desengonçado e *franzino, não sendo visto como um homem, e sim como um menino. Um menino sem tipo*

de homem dificilmente seria capaz de despertar desejos em uma mulher. Mas, nessa fase da vida, sendo o adolescente afeito às aventuras livrescas, como o era o senhor Nogueira, este torna-se um sujeito por demais propenso a acreditar nas próprias fantasias.

Ora, se em presença da ansiedade como traço da personalidade o indivíduo pode tornar-se vulnerável no que se refere à concepção de falsas memórias (BARBOSA, 2010), então existe a possibilidade de que, sob influência de diversos fatores, a memória de tal evento passado tenha sido falseada pelo narrador. Na vida adulta, de posse de outras ideologias, Nogueira poderia ter passado a enxergar o episódio sob uma nova ótica, na qual o comportamento da senhora casada, que conversara a sós com ele, não fora uma simples ousadia feminina, mas um ato reprovável, não somente por ele, mas aos olhos de toda sociedade, caso fosse revelado. Tal constatação o deixa à vontade para concluir que o descuido daquela esposa, quanto ao dever de honrar o marido com a boa reputação, fora na verdade uma articulação maliciosa e premeditada. Assim, a essência dos acontecimentos teve as suas lacunas preenchidas a partir de uma nova interpretação, podendo não ser exatamente como de fato aconteceu. Ao deparar-se no presente com uma Conceição que ao enviuvar-se foi capaz de ter um outro homem, e que no passado esse homem poderia ter sido ele, muda-se as suas impressões sobre a conduta da mulher, de modo que, ao chamá-la de “a santa”, trata-se não mais de um elogio, e sim uma ironia. Desse modo, em suas lembranças, a figura feminina deixa de equivaler à imagem da imaculada para simbolizar um outro extremo, assemelhando-se à imagem manchada e vulgar que o marido adúltero conservava na parede.

Arruína-se a fascinação pela santa, macula-se a integridade da mulher, que outrora fora vista como virtuosa, surgindo nas entrelinhas aquilo que no passado não pudera entender, pois na época era um inexperiente rapaz. Para ele, então, a conversa da boa senhora sobre livros, devoções de menina e moça, além das canseiras de suas muitas tarefas domésticas, não fora genuína, era tão somente um pretexto para tentá-lo. O desejo da esposa carente na véspera de Natal não era, afinal, distrair-se em sua companhia, a sua intenção era na verdade pecar!

Todos os pormenores da narrativa usados para acusar ou defender dona Conceição são, na verdade, suposições. Possibilidades de interpretações literárias. Para que houvesse certeza, seria necessário ouvir outras testemunhas ou mesmo ouvi-la, sob juramento, para que confessasse se tais lances de sensualidade foram propositalmente praticados por ela, ou se foram fantasias da mente confusa de um adolescente capaz de misturar realidade e imaginação. O narrador com seu enredo psicológico não nos dá certeza dos fatos, não encerra, em considerações acabadas, o desfecho de seu relato. Podemos dar credibilidade à versão dada por alguém que afirma não entender ao certo o teor da conversação que tivera no passado com a gentil senhora?

Em *Missa do galo*, portanto, o genial escritor apresenta os dois lados de uma mesma mulher, descrita do ponto de vista de um narrador que nos conta a história a partir de suas emoções, e até mesmo para ele, as impressões do passado se mostram truncadas e confusas. Deste modo, tais contradições fazem o leitor oscilar entre o crer e o duvidar.

Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Missa do Galo e outros contos**. São Paulo: Unesp: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2011, p. 11-19.
- BARBOSA, Marcio Englert. *et al.* Falsas memórias e diferenças individuais. In: STEIN, Lilian Milnitsky. **Falsa memória**. Porto Alegre: Artemed, 2010.
- BARROS, Jussara de. A Missa do Galo. **Brasil Escola**. Disponível em <http://brasilecola.uol.com.br/natal/missa-galo.htm> Acesso em: 29 jan. 2017.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 2. ed. Tradução: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980 b, v. 2.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 11 ed. Rio de Janeiro: Mertrand Brasil, 2012.
- CHAUVIN, Jean Pierre. As faces e faces de Machado de Assis: Homem, obra e crítica. In. ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Contos escolhidos**. São Paulo, 2001, p. 311-319.
- IRIMIA, Silvana. La figura femenina medieval, entre sagrada y profana. In: **El marco del seminario de grado** “Cristianismo y sexualidad. Michel Foucault: la “carne”, la castidad y la confesión; las poseídas y las histéricas, 2010. Buenos Aires: Facultad de Psicología, UBA, 2010, p. 2-11
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1990.
- STEIN, Lilian Milnitsky.; NEUFELD, Carmen Beatriz. **Falsas memórias: por que lembramos de coisas que não aconteceram?** Arq. Ciênc. Saúde Unipar, mai/ago, 2001, v. 5, n. 2, p. 179-186. Disponível em <http://revistas.unipar.br/index.php/saude/article/view/1124> Acesso em: 29 jan. 2017.

A construção dos arquétipos na personagem feminina em “Desenredo” de João Guimarães Rosa

Lidiane Morais Fernandes

Introdução

Nas sociedades judaico-cristãs o Jardim do Éden é o ponto de origem da humanidade, o chamado Paraíso, onde acontece a gênese da criação divina. “[...] E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden, na direção do Oriente, e pôs nele o homem que havia formado” (BÍBLIA, Gênesis, 2:8), a riqueza, abundância aos habitantes do jardim eram concedidos por Deus. Para a plenitude da criação, “[...] então, o Senhor Deus fez cair pesado sono sobre o homem, e este adormeceu; tomou uma das suas costelas e fechou o lugar com carne”, assim, foi constituída a mulher (BÍBLIA, Gênesis, 2: 21). Vale ressaltar, que os mitos da criação e os arquétipos¹ variam de sociedade para sociedade, no entanto, na sua grande maioria, tratam de narrativas sagradas que buscam explicações de fenômenos naturais e acontecimentos que afetam a condição humana na sociedade.

Através do relato bíblico obtemos a primeira constituição de gênero, cuja manifestação ocorre na binaridade dos seres: masculino (Adão) e feminino (Eva), bem como na visão de inocência/pecado. Neste sentido, observa-se que a ideia de pecado foi introduzida através de Eva, que desobedeceu a incumbência de Deus ao comer e dar a Adão o fruto proibido da árvore do conhecimento.

¹ Os arquétipos são heranças do inconsciente coletivo cuja manifestação é presente em todas as sociedades passadas e futuras. Sendo uma [...] forma a priori do inconsciente coletivo que estrutura os modos típicos de compreensão e de comportamento. Equivale ao conceito etológico de “modelo de comportamento”” (SICUTERI, 1986, p. 113). Porém, na concepção dos estudos de Jung (1964), os arquétipos são estruturas do inconsciente coletivo, como resíduos arcaicos ou imagens primordiais, ou seja, esses aspectos se manifestam como uma tendência para formar as representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder sua configuração original. Diante disso, observa-se que os arquétipos são modelos instintivos, assim como os animais possuem instinto de sobrevivência os humanos possuem memórias arcaicas, independentemente, em qual sociedade esteja inserido.

Na perspectiva de regaste mitológico e releitura do mito primitivo, abordamos a ficção do escritor mineiro, Guimarães Rosa, que em sua obra valoriza o imaginário popular apropriando-se da narração de histórias sagradas para a ressignificação do mito através da literatura. A recorrência de aspectos mitológicos na sua obra é inquestionável, assim como a recriação da língua. Em *Tutaméia: terceiras estórias* há predominância do mito e da oralidade na maioria dos contos, característica esta, considerada primordial à propagação dos mitos primitivos, uma vez que, na tradição sua transmissão se dava através de uma geração a outra, principalmente pela oralidade.

Neste sentido, o recontar de uma história sagrada no conto “Desenredo” se dá com a retomada do mito judaico-cristão da criação do homem/mulher: “[...] foi Adão dormir, e Eva nascer” (ROSA, 1979, p. 38). No entanto, a reconstituição da história sagrada aborda também a constituição de temas remotos que continuam atuais: a traição e a abordagem da mulher como transgressora, cujo pecado é perpassado ao homem através de suas atitudes.

Diante disso, abordaremos nesse trabalho a construção da personagem feminina que representa os arquétipos das personagens mitológicas de Lilith, Eva e Maria. Sobretudo, mostrar a construção masculina acerca da mulher ideal e da redenção através do amor no casamento.

De sofrer e amar, a gente não se desfaz: a re(criação) do enredo

A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco, parecida à anedota.

**Guimarães
Rosa**

O conto como gênero literário tem seus recônditos mais antigos, pois é a partir das narrativas orais que esse gênero narrativo surge. O ato de contar histórias e causos tornou-se durante os séculos o gênero em modalidade artística que na atualidade veio ganhando fórmulas de escrita como, por exemplo, o método de Edgar Allan Poe no conto fantástico, o psicológico e introspectivo de Clarice Lispector, entre outros. Segundo Maria (1984) que dá um conceito breve e útil ao gênero conto², tendo como versões

² Na presente pesquisa utilizamos a conceituação do gênero narrativo do conto de Maria (1984), que aborda o conto como uma expressão do maravilhoso, em uma linguagem que fala de prodígios fantásticos, oralmente transmitido de gerações a gerações, inclusive o conto como gênero que adquire uma formulação artística e

históricas, o conto popular e a vertente do conto artístico. Concisão e brevidade são as principais características do conto literário, destaca a autora, no entanto, nem sempre o autor é conciso e simples.

Contudo, na concepção de Fabio Lucas (1983, p. 106) o conto tem “[...] sua origem de várias formas de narrativa doméstica, a fábula, a anedota, o caso, o provérbio, os enredos curtos de tom libertino, piedoso ou moralizante”. “Desenredo” é um conto que possui caracterização semelhante às que aborda Fabio Lucas, como podemos perceber durante toda a narrativa por diversas pistas dadas pelo narrador: “[...] reportava a lenda a embustes falsas lérias escabrosas” (ROSA, 1979, p. 39); “[...] e pôs-se a fábula em ata” (ROSA, 1979, p. 40)

Tomemos Guimarães Rosa em sua produção de contos: *Sagarana* (1946), *Primeiras Estórias* (1962), *Tutaméia* (1967) e *Estas estórias* (1969), de uma maneira geral, os contos são curtos, entretanto, são também de uma infinidade de discussões temáticas e complexidade literária e social. Nesta perspectiva, percebe-se que na maioria dos contos presentes nas obras acima citadas, o escritor mineiro busca através do imaginário popular (mitos e arquétipos), com extrema lapidação da palavra e reinvenção de significados da linguagem, que visa abordar a releitura dos mitos e da realidade cotidiana do homem moderno:

Guimarães Rosa promove a difícil aliança do relato popular com a mais refinada tradição literária, num jogo permanente de criação, de variedade linguística e semântica, de rebarbarização da linguagem e de exploração de resíduos ancestrais da mente humana no seu relacionamento com as entidades naturais (LUCAS, 1983, p. 136).

Contudo, vemos que a condição do homem/mulher na ficção rosiana adquire um aspecto mitológico e ao mesmo tempo universal. Para Bosi (1977, p. 12) o mito na prosa rosiana é “[...] posto aquém ou além do drama, tende, na sua forma ultimada, a fechar-se às contradições com a sociedade englobante; e goza, no reino encantado da narração poética, as infinitas riquezas do seu próprio ser. Por isso, atinge o patamar máximo, como contista, na visão de Bosi e outros críticos, pois consegue atingir a dimensão metafísica em sentido atemporal das realidades do homem/mulher.

Guimarães Rosa foi mestre na passagem do fato bruto ao fenômeno vivido, da descrição à epifania, da narrativa plana à constelação de imagens e símbolos; mas tudo isso ele o fez com os olhos postos na mente sertaneja,

literária, escorregando do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo individual de um certo escritor.

remexendo nas relações mágicas e demoníacas que habitam a religião rústica brasileira [...]. A sua extrema originalidade nasce de uma conjunção rara, talvez irrepetível: o diálogo de uma solerte cultura linguística e literária com as mais caudalosas fontes da psique e da mitologia sertaneja (BOSI, 1977, p. 11).

Em “Desenredo”, oitavo conto de *Tutameia terceiras estórias*, ao iniciar o conto, o leitor se depara com uma enigmática frase “[...] Do narrador a seus ouvintes” (ROSA, 1979, p. 38), isso instiga diversas inquietações e avessos de uma leitura comum. O narrador, por sua vez, busca com isso atribuir ao conto um aspecto da oralidade, do ato de narrar a um ouvinte dedicado, inclusive, gerando também certa instabilidade ao enredo comum. Por isso, o narrador situa o leitor no campo da oralidade, buscando assim, certa proximidade. Mas, tratando da ficção de Guimarães Rosa, tudo é possível. Ao leitor, cabe decifrá-lo, pois de uma maneira geral, o referido conto aborda temáticas comuns do cotidiano da vida em sociedade: relacionamentos amorosos e traições.

No referido conto acontecem enredo e desenredo ao mesmo tempo, isto é, um enredo que se transforma em desenredo, ou seja, uma solução, um desenlace. A narrativa conta as idas e vindas de vários relacionamentos amorosos, tendo como personagens Lirvíria ou Rivília ou Irvília, o marido, o amante Jó Joaquim e outro homem também na condição de amante. A transformação (metamorfose) ou triplicidade da personalidade/identidade da personagem dar-se através da linguagem do outro, ou seja, de Jó Joaquim. O marido é o personagem que não possui visão na narrativa, pois o narrador mostra suas ações através da visão de Jó Joaquim. Lirvíria ou Rivília ou Irvília mantém vários relacionamentos amorosos ao mesmo tempo: com o marido, com Jó Joaquim e com um terceiro homem. Vale ressaltar, que o narrador não nomeia o marido e nem o outro amante da mulher, contudo, apenas Jó Joaquim é nomeado, isso ocorre porque o narrador utiliza esse personagem para contar a história. Enquanto a personagem feminina é nomeada com três nomes diferentes.

A reconstrução do enredo das ações transgressoras da personagem feminina dá-se através da linguagem, pois Jó Joaquim “[...] dedicou-se a endireitar-se” (ROSA, 1979, p. 39), através do narrador a fama e personalidade da mulher buscando moldar uma figura ao modelo das sociedades patriarcais³, em que as mulheres são submissas e obedientes ao

³ Abordamos a crítica feminista para enfatizar o conceito de sociedade patriarcal, cuja abordagem se configura nas relações de poder imbricadas às relações de espaço: público e privado. Do qual resulta um modelo preconcebido, em que à mulher cabe o espaço privado da casa e todas as obrigações provenientes deste espaço. Enquanto ao homem cabe o espaço público, com toda a extensão de poder (liberdade de ações)

homem. Para tanto, Jό Joaquim, um homem paciente e astuto, se entrega ao papel árduo de refazer a fama da mulher:

Desejava ele, Jό Joaquim, a felicidade – ideia inata. Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira. Incrível? É de notar que o ar vem do ar. De sofrer e amar, a gente não se desfaz. Ele queria os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma.

Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jό Joaquim. Reportava a lenda a embustes falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se, por tudo. Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica (ROSA, 1979, p. 39-40).

A recriação da história de Lirvória ou Rivília ou Irvília se dá através da construção do desenredo inventado e arquitetado por Jό Joaquim, que traz como consequência a consolidação de uma nova história e como consequência disso, uma transformação na identidade da personagem feminina.

Livória, Rivília ou Irlvíia: da transgressão à pureza

*Para mim, cada mulher vive formosa:
as roxas, pardas e brancas, nas
estradas.*

Guimarães Rosa

Conforme estudos recentes acerca do aspecto da dualidade feminina presente na narrativa curta rosiana, destacamos Silva (2012, p. 190-200) cuja abordagem de análise se dá na concepção que em “Desenredo” há uma alegoria no nome da personagem feminina, pois percebemos um embaralhado de letras, do qual se destacam 2 (duas) consoantes (r/v) e 1 vogal (i) que se repetem: **Lirvória** ou **Rivília** ou **Irvília** / **Lirvória** ou **Rivília** ou **Irvília**. Analisando visualmente, percebemos a presença dos verbos ir e vir, observado por Silva, (2012) como a própria personagem transita na narrativa como uma andarilha que se transforma (há uma metamorfose na personagem durante o decorrer da narrativa), um ir e vir que perpassa desde a mulher que

que este o proporciona. O patriarcalismo na visão de Zolin (2009, p. 162, grifo nosso), serve para [...] designar uma espécie de organização familiar originária dos povos antigos, na qual toda instituição social concentrava-se na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era **soberana**, preponderante e inquestionável.

transgride à sublimação de ser adorada como pura, Vlíria, arquétipo da grande mãe, Maria, a virgem e pura.

A nomeação da personagem é um enigma da prosa rosiana, “[...] chamando-se Livíria, Rivíia ou Irlívia” (ROSA, 1979, p. 38). A incerteza do verdadeiro nome da personagem perpassa também à sua personalidade/identidade. Sobretudo, devemos ressaltar que os arquétipos de transgressão feminina são abordados nas figuras míticas de Lilith e Eva. O mito de Lilith surge nas sociedades arcaicas rabínicas e é pouco mencionado na tradição judaico-cristã. Muito embora, a figura de Lilith seja em todas na maioria das culturas com compreensões similares: de demônio, mulher pecadora com insaciável desejo sexual e dominação do homem durante o ato sexual. Conforme o trecho que segue:

Lilith é um mito arcaico, seguramente anterior, na redação jeovística da Bíblia, ao mito de Eva' por isto se pode dizer que Lilith foi a primeira companheira de Adão, É claro que o conteúdo do mito de Lilith tem fortes paralelismos com o mito de Eva. Porém, parece-nos útil pôr em relevo um particular: Lilith entra no mito já como demônio, uma figura de saliva e sangue, um verdadeiro espírito deixado em estado informe por Deus; é uma companheira que apresenta fortes traços de fatalidade. É interessante se perguntar por que no Gênesis não aparece nunca alguma informação relativa à criação dos demônios! (SICUTERI, 1986, p. 16).

A figurativização da mulher (Lilith) que se transforma em demônio através da não aceitação da dominação masculina é marca também da própria criação da figura dos demônios. Neste sentido, vale ressaltar que as duplicidades: Deus/Demônio e homem/mulher estão constantemente presentes nos enredos da prosa rosiana. O mito arcaico da mulher que transgride as normas de dominação masculina é representado em “Desenredo” na personagem feminina em seu primeiro nome, Livíria, “[...] antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão” (ROSA, 1979, p. 38).

A desobediência da mulher no conto à fidelidade ao marido e ao segundo marido a transforma em mulher pecadora/transgressora social, uma mulher sem escrúpulos e renegada na sociedade, “[...] e as aldeias são a alheia vigilância” (ROSA, 1979, p. 38). A primeira traição da mulher se dá com o personagem protagonista Jó Joaquim “[...] sorriram-se, viram-se. Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor. Enfim, entenderam-se. Voando o mais em ímpeto de nau tangida a vela e vento. Mas muito tendo tudo de ser secreto, claro, coberto de sete capas” (ROSA, 1979, p. 38). No entanto, a personagem feminina transgride novamente com uma terceira traição, cuja revelação ao marido dá-se “desmantreio”:

Jó Joaquim, derrubadamente surpreso, no absurdo desistia de crer, e foi para o decúbito dorsal, por dores, frios, calores, quicá lágrimas, **devolvido ao barro**, entre o inefável e o infando. Imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos; chegou a maldizer de seus próprios e gratos abusufrutos. Reteve-se de vê-la. Proibia-se de ser pseudopersonagem, em lance de tão vermelha e preta amplitude (ROSA, 1979, p. 38, grifos nossos).

De acordo com o trecho acima ocorre, a partir de então, a primeira decepção de Jó Joaquim. Contudo, esse deslize torna-se para Jó Joaquim uma oportunidade de redenção feminina através de um novo casamento. Diante disso, Jó Joaquim já recuperado da decepção amorosa parte para um recomeço, “[...] vai, pois, com a amada se encontrou – ela sutil como uma colher de chá, grude de engodos, o firme fascínio. Nela acreditou, num abrir e não fechar de ouvidos. Daí, de repente, casaram-se” (ROSA, 1979, p. 39).

A relação do segundo nome da personagem feminina, Rivília ou Irvília é uma figurativização mimética de Eva, pois representa a efetiva desobediência ao sagrado. A personagem feminina trai o segundo marido, e é expulsa/segregada da convivência social com os seus, “[...] e viajou fugida a mulher, a desconhecido destino” (ROSA, 1979, p. 39). Assim como Eva é expulsa do Jardim do Éden na mitologia judaico-cristã e Lilith nas tradições arcaicas rabínicas da convivência com o Homem, a personagem Lírvia, Rivília ou Irvília é expulsa por conta de suas relações amorosas fora do casamento. Em uma grande reviravolta, Jó Joaquim passa de amante traído a marido traído.

Neste sentido, Silva (2012) aborda que o arquétipo da grande mãe, a virgem Maria é representado pela personagem feminina em seu último nome, Víliria. Uma vez que, ao conseguir a redenção dos pecados e de suas transgressões sociais através do contar inverdades (o desenredo de Jó Joaquim), a mulher “[...] soube-se nua e pura” (ROSA, 1979, p. 40), passa a ser vista como “digna” de se restabelecer à sociedade e ao casamento novamente.

Podemos perceber que a representação mimética da personagem feminina perpassa pela vertente da construção social e cultural padrão (mulher do lar e fiel ao marido), em que há a prevalência do gênero o masculino como o dominador e o feminino como a dominada. Segundo Zolin (2009) o estereótipo da mulher fatal/sedutora e imoral é fruto da construção social da qual pertence:

O exame cuidadoso das relações de gênero na representação de personagens femininas, tarefa dessa primeira vertente da crítica feminista, aponta para as construções sociais padrão, edificadas, não necessariamente por seus autores, mas pela cultura a que eles pertencem, para servir ao propósito da dominação social e cultural masculina. Assim, o feminismo

mostra a natureza construída das relações de gênero, além de mostrar, também, que muito frequentemente as referências sexuais aparentemente neutras são, na verdade, engendradas em consonância com a ideologia dominante: o engendramento masculino possui conotações positivas; o feminino, negativas (ZOLIN, 2009, p. 170).

Diante disso, percebe-se que há prevalência da linguagem e identidade do masculino (Jó Joaquim) sob o feminino (Lívíria, Rivília ou Irlívia), pois ao inventar uma nova história, [...] Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (ROSA, 1979, p. 40), para as infrações sociais de Lívíria, Rivília ou Irlívia, constrói um modelo de mulher semelhante ao das sociedades patriarcais e machistas, ao mesmo tempo em que busca a uma felicidade, mesmo esta, se configurando instável, ao mostrar o narrador a dúvida: “mais certa?”.

Considerações finais

A construção de personagens femininas por autores masculinos perpassa pela visão cultural do patriarcalismo e da própria cultura em que este esteja inserido. No entanto, não devemos questionar a genialidade e produção artística de autor do conto em questão. Uma vez que, o próprio texto literário em questão, leva-nos a construção de sentidos diversos e ao mesmo tempo questionamentos e enigmas que aborda o autor e seu texto.

Há na narrativa uma prevalência do discurso da visão do masculino sobre o feminino no que concerne a visão do patriarcalismo em que o papel da mulher padrão consiste na submissão ao homem. Uma vez que, esse papel social é rompido, a mulher passa a ser vista como transgressora de um comportamento padrão. A partir de visões machistas e centralizadoras de poder do masculino sob o feminino surgiu na literatura muitas personagens como as bruxas, por exemplo, cuja concepção consistia em mulheres que eram consideradas perigosas, pecadoras na visão religiosa, transgressoras sociais (criminosas), que não obedeciam às regras sociais e não demonstravam inferioridade aos homens. Em contraposição a visão da mulher bruxa (arquétipo da Bruxa) está compreensão dos arquétipos da grande mãe. A mulher cuja obediência é inquestionável e sua submissão é considerada como a grande serva, àquela cuja divindade é dada por um ser divino (Deus ou Jeová nas religiões judaico-cristãs) cuja conduta é inabalável.

Vemos em “Desenredo” a construção do feminino através do masculino, ou seja, o personagem masculino, Jó Joaquim, pacientemente re(constrói) uma nova narrativa dentro da velha narrativa da personagem feminina (Lívíria, Rivília ou Irlívia e Vilíria). Através da linguagem ele

modifica a identidade da mulher transgressora à mulher pura, inclusive com a própria relação com o fazer o texto literário. Assim, a narrativa se faz e se refaz ao mesmo tempo, buscando novos significados para palavra e um novo enredo que transforme Lívira, Rivíria ou Irlívia (Lilith e Eva) em Vilíria (Virgem Maria), transformando o amor clandestino em amor virtuoso e puro.

Neste sentido, a busca da criação de novo enredo e a transformação da personagem mulher e do próprio texto literário se confundem, se entrelaçam em relações imbricadas do fazer poético e da renovação da própria linguagem.

Referências

- BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**: antigo e novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2010, p. 3-4.
- BOSI, Alfredo (Org.). Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (Org.). **O conto contemporâneo**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977, p. 7-22.
- JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. 4. ed. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964, p. 18-103.
- LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno: 1922-1982. In: LIMA, Luiz Costa, et al. **O livro do seminário**. São Paulo: Nestlé/L. R. Editores, 1983, p. 105-163.
- MARIA, Luiza de. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- SICURETI, Roberto. **Lilith: a lua negra**. Tradução de Norma Telles e Adolpho S. Gordo. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 3-4.
- SILVA, Antonia Marly Moura da. Arquétipos da dualidade feminina no conto “Desenredo” de João Guimarães Rosa. **Letras de Hoje**. v. 47, n. 2, abr./jun. 2012, Porto Alegre, 2012. p. 194-200. Disponível em: file:///C:/Users/cliente/Downloads/11316-41433-1-PB.pdf Acesso em: 05 dez. 2019
- ROSA, João Guimarães. Desenredo. In: ROSA, João Guimarães. **Tutaméia terceiras estórias**. 5. ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 1979, p. 38-40.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 162-183.

O purgatório em “A virgem dos espinhos”, de João Gilberto Noll

José Dantas da Silva Júnior
Maria Aparecida da Costa

Introdução

*A humanidade cria instituições,
institui a exogamia, as regras de
parentesco, prescreve o casamento,
proíbe o adultério. Mas é
extremamente notável que o desejo e o
amor ultrapassam, transgridem
normas, regras e interditos [...]*

Edgar Morin

O Conto “A virgem dos espinhos” compõe a obra *O cego e a dançarina*, do contista e romancista João Gilberto Noll. Este livro é o marco inicial de sua jornada enquanto escritor de ficção e reforça características singulares da escrita do autor e a capacidade em organizar sua narrativa de acordo com as modificações históricas vivenciadas durante a década de 1980, que de algum modo são transpostos para seus personagens, figuras errantes e, muitas vezes, de comportamento indefinido em razão de sua complexidade. Percebemos que, de certa forma, os contos dialogam com o período ditatorial, isso pode ser entendido através da linguagem e na sintetização narrativa; bem como no comportamento das personagens que evidenciam a todo tempo ter pressa na concretização de seus anseios, entre eles os relacionamentos amorosos que interligam a mudança de vida dos sujeitos em período de crise. Desse modo, a obra *O cego e a dançarina* se entrelaça às mudanças sociais vivenciadas no país durante a ditadura militar, enfatizando a emergência da população brasileira em sair do longo período de autoritarismo. Tais questões são identificadas nos enredos da maioria dos contos e, sobretudo, transpostas nas relações amorosas como acontece com a personagem de “A virgem dos espinhos”, evidenciada, nesse sentido, pelo autoritarismo e ditadura religiosa que oprime e poda os desejos, instaurando um desalinho e nulidade do sujeito.

As questões sobre o amor e o desejo, assim como pontuado por Morin (2005), transgridem as regras existentes socialmente e estão presentes

em todas as sociedades, independente dos regimes vigentes em cada época, são eles os sentimentos que fazem com que as relações humanas se tornem mais instigantes e rompam com os paradigmas sociais. Na literatura, as relações amorosas também não se constituem de formas diferentes, estão relacionadas aos padrões opressores, às vivências históricas e às realidades individuais de cada afeição amorosa, tentando romper qualquer sistema que indique opressão. Sob a mesma premissa proposta por Morin (2005), o conto “A virgem dos espinhos” de João Gilberto Noll, põe em pauta alguns questionamentos como a vivência amorosa de uma mulher, a descoberta do desejo, o poder sobre seu próprio corpo, entre outras implicações, trazendo para o diálogo aspectos que estão presentes na sociedade como o machismo e a opressão ao sexo feminino.

Do desejo e do amor

O conto de João Gilberto Noll, “A virgem dos espinhos”, publicado no livro *O cego e a dançarina* (2008) é constituído a partir da imposição social sobre a virgindade feminina. A narrativa ganha um caráter de via cruz quando surge, através do irmão da protagonista, questionamentos sobre sua pureza, que, para ele, deve ser dedicada a Deus. No entanto, é adiantado ao leitor que a moça não é mais virgem ou pura como quer o irmão. Ela burla essa imposição e se entrega aos desejos da carne; não resistindo ao seu colega de trabalho, Sabóia. Contudo, o encontro acontece de forma rápida, tipicamente, um encontro sexual sem maiores sentimentos que não a vontade de satisfazer desejos. Pelo menos é o que se observa pelo lado masculino, já que ao final da relação sexual a moça se sente vazia e descontente com o que acabara de acontecer. Conforme propõe Bauman (2004), os relacionamentos rápidos não têm como intenção a vontade de cuidar do objeto amado, e sim a concretização do desejo carnal, que geralmente se realiza por impulso.

É importante sublinhar nesse conto que, o narrador impõe ao leitor a figura de juiz, atribuindo a ele a função de participante ativo na história da personagem, apresentando o eixo norteador de todo o enredo trágico, que é o depoimento da protagonista sobre a noite amorosa. Com isso, o leitor também se torna inquisidor daquela que não resistiu aos pecados da carne, daquela que se entrega com o intuito de saciar os prazeres fugazes:

Pobre Virgem de Barra Mansa. **Não vai resistir. É fraca.** Mas **não nos inquietemos com antecipações.** A virgem quer viver seus incontroláveis minutos. **Deixem-na viva para respirar o sacrifício.** O irmão virá amanhã e agora ela fala com seus derradeiros botões. É alva essa carne e purga seu sabor num lancinante **auto-inventário.** **Ouçam-na dizer** (NOLL, 2008, p. 54, grifos nossos).

A partir do excerto, observamos que o narrador mantém um diálogo com o leitor, bem como introduz a versão da Virgem sobre a noite amorosa, pontuando que se trata de um auto inventário. Logo, entendemos que é nos dado acesso a um depoimento de uma personagem arrependida, assumindo e declarando ter cometido os pecados da carne. O narrador, então, põe em pauta o auto inventário para julgarmos a Virgem pela sua frustrada relação amorosa. Além do mais, essa fragmentação temporal na ordem narrativa faz com que o narrador antecipe um recorte da história para motivar o julgamento da protagonista.

Muitas colocações do narrador demonstram as percepções de seu olhar e somam um todo representativo sobre a personagem principal. Ele, então, é completamente intruso nas sensações da Virgem e perambula pelas ideias e emoções dela. Norman Friedman (2002) categoriza esse tipo de narrador como onisciente, pois ele assume qualquer ponto de vista e é ilimitado em suas observações. Desse modo, o narrador se envolve no texto, participa ativamente e avalia a personagem central a partir de suas ações para se incluir na narração. Essas marcas de posicionamento do narrador permitem um julgamento sobre a personagem e influenciam na sua condenação: “Paz quente e todos sabem. Menos ela, que acha que habita regiões geladas. No entanto guerreira da febre. [...] Mas ela não tem culpa de viver os pés gelados. [...] Pobre Virgem de Barra Mansa. Não vai resistir. É fraca. [...]” (NOLL, 2008, p. 53 - 54). Destacamos alguns trechos que representam o paradoxo vivido pela virgem corroborando com a intenção do narrador em julgá-la: “paz quente”, “habita regiões geladas”, “guerreira da febre”, “pés gelados”, “pobre virgem”, “fraca”; isso tudo enfatiza uma desqualificação da personagem, reiterando seu aspecto de uma figura feminina frágil, tanto sexualmente quanto socialmente. O leitor é conduzido pela visão social do narrador que é ampla e generalizante, pois transporta às outras personagens, que vivem no mesmo espaço social da Virgem, a condição de miséria humana, de sujeitos passivos de pecados e transgressões. Uma visão de tom positivista, retrógrada, que indica o meio como uma condição para o comportamento social do sujeito.

Destacamos, pois, um narrador genuinamente machista e inquisidor, representando uma sociedade ditatorial e patriarcal. Sua postura fica evidente quando a protagonista é qualificada como fraca, pobre e que não resiste aos desejos da carne, reproduzindo conscientemente um olhar opressor, carregado de valores tradicionais. Como pontua Monteiro (2007), o início da sociedade patriarcal é impreciso, mas o que se sabe é que pode ter surgido quando definiram a ideia de propriedade privada e de família. Neste momento, também, se estabeleceram as hierarquias e a mulher se sujeitou ao lar e, como o homem era dono de grandes posses, controlava a mulher, seus desejos e vontades. Dessa forma, no conto, o narrador assume a postura do

homem que é dono das grandes posses, enquanto, a Virgem, é a mulher subjugada que é colocada abaixo desse homem comandante. Tal postura é reforçada por uma imposição religiosa castradora, em que o homem se torna a representação de um deus puramente patriarcal e controlador dos desejos femininos, cultuado a partir da tradição judaica, que define o espaço do sujeito do sexo masculino como ativo e a mulher como submissa:

A tradição judaica conta que Eva não foi a primeira mulher de Adão, pois antes existiu Lilith. E essa Lilith quis ser igual ao homem: indignava-se por exemplo, de ser forçada a fazer amor embaixo de Adão, uma postura que lhe parecia humilhante, e reclamava os mesmos direitos do varão. Adão, aproveitando-se de sua maior força física, tentou obriga-la a obedecer, mas então Lilith o abandonou [...] suas moderadas reivindicações eram certamente inadmissíveis para o deus patriarcal da época, o qual transformou Lilith numa diaba matadora de crianças e condenou-a a padecer a morte de cem de seus filhos a cada dia, horrendo castigo que emblematiza à perfeição o poder do macho sobre a fêmea (MONTEIRO, 2007, p.11).

Compreendemos, portanto, que a mulher desde sempre foi punida por suas vontades e desejos, tendo imputada a ela os descaminhos tomados pela humanidade. E o homem, por sua vez, sempre apoiado no abstrato poder divino para justificar as barbaridades impostas às mulheres. Nesse sentido, a Virgem do conto de João Gilberto Noll assume a postura de Lilith, mas também é castigada por corromper o sistema opressor. Sistema esse que é exposto pelo olhar do narrador que julga e incita o julgamento antecipadamente, reproduzindo um discurso religioso de que a mulher é fraca e que não resiste aos desejos e paixões, tidos como fraqueza humana. Além disso, podemos perceber que o desejo carnal é representado através dos espinhos, ou seja, a ideia de que eles são o símbolo do pecado que dialoga, por exemplo, com a imposição das igrejas cristãs, pois rompem com a tradição herdada desde o judaísmo, que embasada na moral e na ética cristã poda o homem de viver uma vida de virtudes. Consequentemente, condenam e apontam os desejos sexuais como distanciamento entre o homem e Deus, uma vez que a concupiscência da carne é um pecado para Deus e faz com que o homem se distancie dele, como vemos na bíblia, no livro de Efésios, capítulo 2:3, “[...] nós também andávamos outrora nos desejos de nossa carne, satisfazendo as vontades da carne e os seus impulsos, e éramos por natureza como os demais, filhos da ira” (BÍBLIA, 2012, p. 2041). Desse modo, os desejos sexuais, para as igrejas cristãs e para a bíblia, despertam a ira de Deus que os vê como um pecado e, sobretudo, como distanciamento entre Ele e os homens. No entanto, é comum também em outras religiões essa interpretação do desejo como um símbolo de desvio, atuando como

mecanismo de controle que visa oprimir o comportamento humano, forçando a aceitação das regras religiosas. Tal controle se estabelece pela ideia de salvação ou purificação da alma a partir da negação desse instinto puramente humano, que é o desejo. Contudo, vale sublinhar uma hipocrisia quando se vê os homens vivendo uma vida sexual livre e esse castigo da condenação eterna ser desferido em direção às mulheres.

O conto em análise é permeado pelo misticismo religioso em oposição aos desejos sexuais, representado pelo irmão da Virgem, que impõe à personagem o distanciamento dos desejos carnis para se manter pura e casta obedecendo aos preceitos divinos, segundo seu pensamento. Além disso, o narrador, ironicamente, sabendo da condição social da personagem prepara o leitor para mais um julgamento: “Senão vejamos: tudo como não há mais e como há em cada endereço do inconsciente purgatório da Barata Ribeiro” (NOLL, 2008, p. 53). Com isso, o narrador enfatiza o inconsciente purgatório, como uma forma de ressaltar que cada leitor, com suas sensações e intuições emocionais, julgará a personagem por ela ceder aos desejos em busca de um prazer definido como pecaminoso.

Do purgatório

É importante pontuar que o conto “A virgem dos espinhos” estabelece uma relação com o período da Santa Inquisição, imposta pela Igreja Católica àquelas pessoas que eram julgadas pecadoras, pois há, em grande destaque, a repressão religiosa e exaltação de costumes antiquados, uma vez que o irmão da Virgem se intitulava como representante da “Fé Moral do Povo Brasileiro” (NOLL, 2008, p. 56), ressaltando que as mulheres deveriam se manter virgens para herdar o reino de Deus. Esses atos, na maioria das vezes, autoritários se assemelham ao período das torturas impostas pela ação da igreja católica. Trazendo à baila um momento histórico em que se julgavam as jovens moças acusadas de bruxarias, ou qualquer ação que fugisse do que a igreja pregava. Conforme José Bernardes, em *A inquisição*, a igreja tinha, nessa época, a missão de “[...] propagar, fortalecer e proteger a revelação divina. Para satisfazer ao dever, ao "ofício" de proteger a fé” (1959, p. 7). Em vista disso, para manter a unidade da igreja católica, a instituição torturou e matou em nome da fé. No conto em foco, a decisão de viver ou morrer vem junto com o autoritarismo religioso através do irmão da Virgem, que vigia, julga, condena e mata.

Outra associação que o conto permite é a representação de poder e o sufocamento que os brasileiros passaram no período da Ditadura Militar, instituída na década de 1960 e que durou por mais de vinte anos. Momento em que o povo era obrigado a respeitar regras impostas arbitrariamente pelo governo autoritário e que resultou em mortes, exílios e muitas torturas:

[...] o irmão chamou-a para ver o Jornal Nacional. Não gosta? Ela respondeu que sim da porta da cozinha e veio vindo e sentou-se ao lado dele. O locutor leu uma nota oficial informando que a polícia prendera três estudantes que distribuía panfletos atentatórios à Segurança Nacional (NOLL, 2008, p. 56).

Percebemos, portanto, que ao tratar da retaliação policial o conto ambienta-se no contexto da ditadura militar. Ainda mais, reforça que a intenção do irmão da Virgem, ao assistir o jornal com ela, pretende deixar em evidência para a personagem central que não se deviam burlar as autoridades e sim, obedecê-las fielmente. Com isso, o irmão da Virgem em sua conversa imprecisa afirmava que a personagem não poderia deixar de ser pura. Logo, entendemos que esses atos autoritários representam o período do mando militar no Brasil e são apontados ao longo do conto, conforme percebemos, com mais ênfase, neste trecho:

[...] a cabeça dele tinha mudado desde que entrara numa organização chamada *Fé pela Moral do Povo Brasileiro*, e que ele via que agora a moral e os costumes estavam apodrecendo, que as mulheres já não eram mais virgens, que os subversivos tentavam a todo pano solapar o que restava de bom da sociedade, e que os integrantes da sua organização pensavam que era preciso a gente ser hoje um santo - guerreiro, que era preciso a gente se manter casto e puro e ao mesmo tempo usar das armas que os subversivos usavam senão era o fim da sociedade, da família, da pátria, de Deus, porque não adiantava nada castigar essa gente nas prisões, era preciso mostrar a força contra o mal, ser menos indulgente (NOLL, 2008, p. 56-57).

Com base no depoimento do irmão da Virgem, apreendemos que ele tenta impor determinados padrões sociais que eram perceptíveis em costumes de outras épocas, sendo uma ação reacionária, pois enfatiza a perda da virgindade como marca de uma subversão de costumes morais, sobretudo, de antigos valores, subtraindo do privado o direito do sujeito ser dono do próprio corpo.

O irmão da Virgem tem a sociedade como lugar de aniquilamento da moral, da quebra dos regimes tradicionais de família, da figura feminina, da religião. Entendemos, sobretudo, que todos esses aspectos demonstram a face machista e fascista do irmão da protagonista, explicitando através de seu depoimento a ideia subliminar de que a sua irmã deveria fugir das novas regras sociais, que não correspondem aos antigos costumes éticos. Ela precisa se manter casta para toda a vida, caso contrário, a morte seria a forma de manter a fé moral dela e do povo brasileiro. Sustentar, então, a fé do povo seria assumir o papel de ditador e para isso as armas controlariam todos que fossem contrários às regras tradicionais.

Desse modo, o rompimento da virgindade representaria a negação aos padrões sociais. Sabemos que o irmão tenta a todo custo se colocar dentro do discurso da Virgem, relatando a convicção de a castidade fazer parte do homem e da mulher, mas ele é o opressor, que dita regras e gera terror:

Foi quando ela viu um embrulho no colo do irmão, um embrulho que ele foi abrindo e mostrando um revólver, uma arma pequena, cano curto, é dessas que não fazem barulho, nenhum, ele foi dizendo, é dessas que agoram sem barulho [...] precisava dela como de uma aliada, que essa arma era agora dela pra ela se proteger da cidade e que ele começaria a exigir em troca que ela se mantivesse pura como a Virgem Maria Imaculada, que ela se possível nem casasse, que se doasse a Deus num convento ou na NTRKLOPI mesmo, mas que não andasse com rapazes onde quer que fosse, que os homens da cidade estavam acostumados a uma vida desregrada e pecaminosa[...] (NOLL, 2008, p. 57).

A partir deste fragmento é reforçada a ideia de imposição de regras que soa em tons ameaçadores a todos que tentassem fugir delas. A Virgem é, então, induzida a ser uma mulher temente a Deus, distante dos homens e do convívio social, o irmão exigia “que ela jurasse que jamais, em momento algum deixara algum homem tocá-la, jurasse que continuaria assim pura e santa [...] jurasse por Deus e pela Virgem Maria e pelos pais falecidos que morreram de tanto se sacrificar pelos dois filhos” (NOLL, 2008, p. 58). Dessa forma, a beleza de sua alma seria o que a levaria para perto de Deus, e sua recusa a manter-se virgem poderia levar a moça à morte, ela se tornaria uma mártir por não renunciar aos desejos da carne, por não ser como a representação fiel da própria Virgem Imaculada, mãe de Cristo, que na perspectiva bíblica renunciou aos desejos carnis para ter uma experiência íntima, de fé, com Deus.

[...] você está me ouvindo me vendo, me ouvindo me vendo bem de perto, o irmão que lhe quer todo o bem, lhe pedindo que jure, que jure que você se conservará uma Virgem Maria pelo resto dos teus dias, porque só assim você verá o Rosto de Deus depois de morta, e que para poder ver o Rosto de Deus é permitido até matar, e que é por isso que eu peço o teu juramento – o cano da arma contra os lábios dela, esmagados e sangrados já os dois lábios perdiam a força e queriam se render enquanto o irmão urrava jura jura, a língua dela já no cano morno. E quando o irmão apertou até uma dor de insuportável náusea a mão com que ela segurava o revólver ela sentiu aquele mesmo gosto quente da noite no apartamento do Sabóia estilhaçar lá por dentro da garganta e aí, com os dois restos da voz ela gemeu esgançada eu juro (NOLL, 2008, p. 58).

Esse trecho também sugere incesto e uma possível relação sexual, pois destaca um contato forçado entre os irmãos. O rapaz violentamente deita por cima da Virgem, suplicando por juramento de fidelidade: “o irmão que lhe quer todo o bem, lhe pedindo que jure, que jure que você se conservará uma Virgem Maria” (NOLL, 2008, p. 58). Para além disso, outros trechos remetem a possível relação sexual, indicado pelo campo semântico dos vocábulos, como pelas ações do homem: “o cano da arma contra os lábios dela [...] já os dois lábios perdiam a força e queriam se render [...] sentiu aquele mesmo gosto quente da noite no apartamento de Sabóia” (NOLL, 2008, p. 58). É uma cena de extremo ódio e violência, como se o irmão não quisesse que ela pertencesse a outro homem que não ele, virtuoso, prudente e o representante de Deus. Logo, a Virgem é usada nas duas relações e não tem possibilidade de sentir o desejo, sendo oprimida pelos dois homens, egoístas e centralizadores de suas vontades:

– Só uma vez, juro por Deus e todos os santos! Foi Sabóia, um colega da NTRKLOPI, de onde sou telefonista em tempo integral há dois meses e meio, foi Sabóia e fomos dançar na Barra da Tijuca, depois me convidou pro apartamento dele, **eu fui acreditando que nada iria acontecer, eu juro!** Subimos cinco andares porque não tinha luz, cansamos, **ele me apertou contra o peito ainda na calçada pedindo que eu dissesse eu te amo, diz eu te amo, eu disse eu te amo, ele respondeu nós nos amamos**, ele respondeu vamos subir logo pra gente entrar no apartamento e ouvir o disco da Waleska que eu comprei ontem, você não gosta de música de fossa? [...] você me ama ou não me ama? eu te amo ou não te amo? (NOLL, 2008, p. 54 - 55, grifos nossos).

A uma recorrência das declarações de amor neste trecho, não pressupõe a ideia de constituição de um relacionamento pleno, pelo contrário, é insignificante se pensarmos no propósito de Sabóia para com a Virgem, uma vez que o interesse da personagem é motivado pela vontade de possuí-la apenas por alguns instantes, para sua satisfação carnal. Seu comportamento é tendencioso, pensado apenas para a conquista e a consumação do desejo sexual, sem haver, neste caso, ao menos uma suposta tentativa de relacionamento duradouro com amor puro e verdadeiro. Desse modo, ele usa de diversos expedientes para sua conquista, bem como teorizou Ovídio na *Arte de amar*, quando o poeta aponta que para conquistar o objeto amoroso, o amante utiliza-se das diversas facetas de sedução, mesmo que essas maneiras de domínio sejam banais e egoístas, pois visam apenas a conquista momentânea e não, necessariamente, a vontade de manter o objeto amoroso para sempre.

É necessário, ainda, destacar as fragilidades da conduta de Sabóia que mesmo dizendo que amava a Virgem, assume a postura de um homem

individualista e ansioso para vivenciar a sua aventura amorosa com a moça ingênua. Esse comportamento é explicitado quando observamos a pressa e necessidade da personagem impressos em seu modo de abordagem da moça, sem conversas ou preliminares. Sua conduta se mostra prontamente destinada a uma conquista rápida, “[...] vem cá amor, entra, cuidado pra não esbarrar em nada, aqui uma mesa, aqui uma cadeira, televisão, sofá, não vai esbarrar na televisão, cuidado!” (NOLL, 2008, p. 54). Além do caráter descritivo do espaço, a personagem demonstra, a princípio, se preocupar com o bem-estar físico da Virgem, orientando-a para não esbarrar nos móveis da casa, aparentando ter zelo pela moça, no entanto, a preocupação maior era mesmo na conservação de seus bens materiais. A Virgem é observada por Sabóia como um produto de consumo, uma vez que não são levadas em conta as expectativas da personagem, mas a própria consumação dos desejos de Sabóia. Nesse sentido, compreendemos esta relação como o desejo de possuir um produto qualquer como determina o mercado, conforme indica Bauman (2004), quando discute sobre o desejo compulsivo da concretização imediata de “fazer amor”, ou qualquer outro anseio de realização pessoal, “Desejo é vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar. O desejo não precisa ser instigado por nada mais do que a presença da alteridade” (BAUMAN, 2004, p. 23). A motivação do desejo está na presença do outro; é a presença do amante que motiva a vontade de consumir impulsivamente, sem o caráter de preservá-lo e de cuidá-lo. O objeto amoroso é apenas um bem de consumo momentâneo, sobretudo, descartável. Nesta concepção de Bauman (2004), o desejo não é discutido como falta, mas como impulso, ou seja, é ele que motiva os amantes a viverem diversas relações amorosas, sem firmar nenhum compromisso.

Diante disso, tudo o que envolve a conflituosa relação entre Sabóia e a Virgem se baseia nessa rapidez consumista do desejo. A protagonista não hesita em pontuar, explicitamente, no seu intenso purgatório, a intensidade dos atos de Sabóia e a sua inércia na relação:

[...] E ele sentou e me puxou pro colo dele e foi botando a mão dele por dentro do meu decote, pegou um seio, abocanhou o outro por cima da blusa mesmo, eu confesso que comecei a ficar molhadinha, tudo escuro em volta e eu molhadinha louca de medo, querendo pedir socorro mas com vergonha de dar um berro, ele já tirava aos solavancos a minha calcinha e ia metendo o dedo pelo meu sexo adentro e eu dizendo pára pára, ó meu bem, ele respondia, vamos nos divertir um pouquinho [...] e ele abriu o fecho da minha saia e tudo escuro me jogou no sofá e foi por cima de mim e acho que ele já tava pelado e de repente começa a empurrar uma coisa pela minha boca adentro, e a luz voltou aí, e eu com aquilo enfiado na minha boca, me engasgando e ele empurrando, empurrando até que uma coisa

quente bateu na minha garganta e ele tirou a coisa dele da minha boca e se tirou pro lado (NOLL, 2008, p. 54-55).

Observamos, a partir do excerto, que a Virgem nem ao menos teve a oportunidade de interagir na relação, apesar de se excitar no início da abordagem, o desejo egoísta do homem logo domina, demonstrando a sua insatisfação com a rapidez do ato que impossibilitou a sua interação. Além disso, o desejo intenso da personagem Sabóia em ter a Virgem a qualquer preço, comunga com a representação social da virgindade para a sociedade machista, a castidade enquanto símbolo dos anseios masculinos, que muitas vezes representa a superioridade do homem sobre a mulher. A posição ativa e de poder do homem e a passividade da Virgem indicam quem manda na relação que se propõe. Conforme sublinhou Bataille em *O Erotismo*, (1988), em toda relação erótica está presente a violência, marca da continuidade e descontinuidade do homem. Com isso, toda reprodução é envolvida de violência: “Qual o significado do erotismo dos corpos, senão o de uma violação do ser dos que nele participam?” (BATAILLE, 1988, p. 15). No erotismo dos corpos, está em evidência a paixão, a fusão dos corpos, ligada à atividade erótica. E nessa atividade cada ser ocupa um espaço. Para ele, “o elemento masculino tem, em princípio, um papel activo e o elemento feminino um papel passivo” (BATAILLE, 1988, p. 16). Cada participante, então, atua em um campo de ação e a figura feminina é dissolvida em sua individualidade, em seu estado descontínuo, mas que tanto o homem quanto a mulher se comunicam nos sentimentos, no sacrifício e na obscenidade.

No conto, “A virgem dos espinhos”, apreendemos o caráter violento e obsceno, que leva ao sacrifício da personagem feminina, cuja relação permanece sempre com o homem sendo superior a mulher, impondo a força física para a garantia de seu prazer sexual, logo a Virgem se torna passiva na relação: “E ele sentou e me puxou pro colo dele e foi botando a mão dele por dentro do meu decote, pegou um seio, abocanhou” (NOLL, 2008, p. 54). São violências intensas que rompem o corpo da Virgem, dando vez à obscenidade, à posse temporária do objeto amoroso feminino, que vivencia as suas inquietudes, individualidades, na busca de se unir à paixão. Nesse viés, os sentimentos são induzidos de sensações incontroláveis que ultrapassam a barreira do desconhecido, saindo do próprio sujeito para ir ao encontro do outro, envolvidos de sentimentos de prazeres e inquietudes. Essas excitações fazem os amantes se questionarem se o que apreciam é amor, medo, ou qualquer outro anseio no momento em que se entregam um ao outro. No caso da Virgem, essas sensações são usurpadas por Sabóia, que é egoísta e não permite o envolvimento da personagem, conseguindo o gozo desejado.

Considerações finais

Podemos concluir, portanto, que a Virgem não se entregou totalmente aos momentos de tesão por carregar as imposições autoritárias da sociedade, ou seja, trazia com ela o discurso autoritário do irmão: uma vida de fidelidade a Deus e aos padrões sociais, que pode ter influenciado em sua resistência no ato sexual, bem como pela impossibilidade de liberdade na própria relação, já que Sabóia estava preso apenas às suas sensações. Ademais, constatamos que os aspectos sociais são transfigurados em suas descrições sobre a personagem central, impossibilitando a tentativa dela se manter imaculada no espaço em que ela morava, havendo então o julgamento inquisitório, a ditadura do corpo físico e do corpo social. De algum modo, o medo é trazido para a relação e, assim, incapacita qualquer tentativa de envolvimento prazeroso. De tal modo, implicitamente se revela que as atitudes da Virgem em não se dedicar ao momento com Sabóia enfatizam o duplo martírio da morte espiritual, já que realmente a personagem perece. É uma espécie de morte prazerosa, ou morte do prazer, uma vez que a Virgem não teve a chance de sentir o verdadeiro prazer carnal esperado/desejado em vida.

Podemos destacar ainda que há, no conto, uma discussão sobre a desigualdade das relações amorosas para o sexo masculino e feminino, já que a personagem Sabóia não é julgada pelo narrador, por ter se comportado de forma opressora na relação com a Virgem. Contudo, compreendemos que o narrador, assim como Sabóia, assume a postura machista e, por isso, não vê qualquer incoerência nas atitudes do jovem. De todo modo, o ponto fulcral é o próprio martírio da personagem central que representa a impossibilidade de uma realização amorosa, a partir da figura feminina, por razões religiosas e autoritárias.

Destarte, inferimos que a protagonista por ser de uma família com comportamento tradicional, regrada de normas e padrões, principalmente pela religiosidade, morre virgem de prazer, por isso “a virgem dos espinhos”, ou seja, mesmo tendo se entregado, em parte a Sabóia, não concretiza à sua ânsia amorosa, apenas seu corpo é usado. Tudo isso comungado pela sua obrigação e dedicação a um deus imposto que podava seu livre-arbítrio. Outro fator que colabora para o esfacelamento da felicidade da personagem é seu espaço social que não lhe permitia a experiência prazerosa com os homens, que segundo seu irmão, estavam corrompidos pela desagrada sociedade, portanto é cerceado.

Em “A virgem dos espinhos” a protagonista morre sem sentir o prazer do gozo, apesar de sua aparente expectativa. A virgem de Barra Mansa, assim intitulada, foi brutalmente assassinada pelo irmão, este que representou a sociedade autoritária e os vários dogmas religiosos que ditam regras contra

a perda da castidade e faz julgamentos e sentença em nome de Deus. Notamos que o breve relacionamento amoroso da moça com Sabóia foi a isca necessária para que ela morresse virgem de prazer, já que a personagem apesar de vivenciar o intenso momento sexual, nem sequer se sentiu à vontade nesse momento e nem teve a oportunidade de participar. Logo, compreendemos que os fatores sociais influenciaram na sua não entrega, como também a própria atitude machista de Sabóia em se sentir satisfeito sem a preocupação de saber como a Virgem vivia aquele momento. Com isso, é importante reafirmar que os desejos e realizações amorosos estão intrinsecamente associados ao espaço social e suas convicções, sejam elas de caráter religioso, moral ou político.

Referências

- BERNARDES, José. **A inquisição**: história de uma instituição controvertida. São Paulo: Vozes, 1959.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo: Paulus, 2012, p. 2041.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martínez de Aguiar. São Paulo: Martins Fonseca, 2007.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de João Bernard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade das relações humanas / Zygmunt Bauman. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FERREIRA, Nadiá P. **A teoria do amor na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio, 2002.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da Intimidade**: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- MONTEIRO, Rosa. **História das mulheres**: introdução. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 09 – 30.
- NOLL, João Gilberto. **O cego e a dançarina**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- OVÍDIO. **A arte de amar**. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2006.

Num reino não muito distante...

Novas ideologias: representações de gênero no conto “A mulher ramada” de Marina Colasanti

Lívia Maria Rosa Soares

Introdução

Marina Colasanti, assim como importantes autores da Literatura brasileira, também se dedicou à produção de obras infantis e juvenis. Em suas narrativas, há um trabalho criativo e consciente com a linguagem, relacionado a elementos desencadeadores de fantasia e imaginação, principalmente associando a configuração estética e lírica de seus contos de fadas, em que há uma redefinição dos papéis femininos.

Verificamos que a produção da autora se caracteriza pela diversidade. Colasanti transitou pelo jornalismo, escreveu crônicas, poemas, contos e romances. Dedicou-se também à pintura e ao desenho, assinando a ilustração de vários de seus livros. Atualmente é uma das mais inquietas vozes femininas de nossa literatura. Em 1968 lançou seu primeiro livro, *Eu sozinha*, e dez anos mais tarde, a primeira coletânea de contos de fadas: *Uma ideia toda azul* (1978), desde então publicou mais de cinquenta obras entre literatura infantil e adulta. A forma como a autora constrói suas histórias já rendeu vários prêmios, entre eles, destacam-se sete prêmios Jabuti, promovido pela Câmara Brasileira do Livro, e em 2015, foi indicada ao prêmio Hans Christian Andersen, considerado o prêmio Nobel da Literatura infantil e juvenil.

E, ao se considerar que a representação feminina é uma temática bastante recorrente nas obras de Marina Colasanti voltadas também para crianças e jovens, este artigo analisará, a partir do conto “A mulher Ramada”, publicado em 2001, a evolução temática e estrutural da narrativa infantojuvenil na pós-modernidade e de que forma os papéis de gênero são redimensionados, permitindo outras visões acerca do tecido social.

A crítica feminista no Brasil: um breve histórico

Marina Colasanti e outras escritoras que optaram por uma postura assumidamente engajada da causa feminina, permitem entrever que a

literatura enquanto prática social estimula o desenvolvimento de uma percepção crítica e concretiza que há uma relação dialética entre literatura e sociedade.

Nesse sentido, ao se analisar a fortuna crítica sobre a literatura de autoria feminina, percebe-se que por muitos séculos não foi permitido às mulheres se fazerem ouvir através do discurso literário, e, atualmente, em pleno século XXI, momento em que muitas discussões se alongam em torno dessa problemática, as questões em torno da relação mulher e escrita ganharam um contexto mais amplo. Conforme apresenta Lúcia Zolin:

Nas últimas décadas, muitas facções da crítica literária têm definido a necessidade de se considerar o texto literário em relação ao contexto em que o mesmo se encontra inserido, por considerarem que, de alguma forma essas instâncias estão irremediavelmente interligadas. No que se refere à posição social da mulher e sua presença no universo literário, essa visão se deve muito ao feminismo, que colocou em evidência as circunstâncias sócio históricas entendidas como determinantes na produção literária (ZOLIN, 2006, p. 51).

Destaca-se que o exame do percurso das mulheres na história das sociedades ocidentais constitui etapa fundamental para o estudo das representações de gênero na literatura e do processo de inserção das obras de autoria feminina na historiografia literária. Nesse sentido, estudos que abordam a inserção da mulher no cânone traz uma fundamental contribuição para a crítica especializada ao apontar que a história literária tradicional é um dos discursos de uma sociedade que se baseia essencialmente na desigualdade entre os sexos. A esse respeito, Zinani (2010, p. 65) defende que:

A reflexão crítica sobre uma história da literatura passa, necessariamente, pela questão do cânone, tópico muito discutido por teóricas preocupadas com a literatura produzida por mulheres. A formação do cânone implica o estabelecimento de critérios para seleção das obras que detenham as qualidades indispensáveis para integrar o panteão da história da literatura. Entre os critérios fundamentais para efetuar essa seleção estão os conceitos de literatura e literariedade, valor estético entendido como componente intrínseco da obra. Como esse valor é condicionado pela cultura, época e visão de mundo, o critério seletivo traz inculcados componentes ideológicos referendados historicamente pela classe social, pelo gênero, pela raça e ligados ao locus institucional de onde procede (ZOLIN, 2010, p. 65).

A citação esclarece que, no passado, por não ter a qualidade atestada pela crítica literária, e nem serem objeto de estudos mais pormenorizados, as produções literárias de autoria feminina foram, por muito tempo, esquecidas e/ou subutilizadas, como reflexo da estrutura social excludente e opressora em

relação à mulher de forma geral. Além disso, a seleção operada para realizar a inclusão ou exclusão de obras se converte num mecanismo de exercício de poder. Isso significa que um grupo restrito, considerado detentor de uma cultura superior e ligado a uma instituição seleciona obras consideradas fundamentais para a humanidade, de acordo com seu ponto de vista.

Não restam dúvidas de que a voz autoral da mulher na literatura é um aspecto relevante dos estudos culturais, tanto no que se refere à produção de obras literárias quanto ao exame de sua representação como personagem, independentemente da autoria masculina ou feminina. Entretanto, o reconhecimento de que a experiência das mulheres é diferente da dos homens, também na expressão artística, chamou a atenção de estudos analíticos e defensores de um revisionismo histórico, em que as mulheres aparecem como sujeito e não mais o objeto do foco narrativo.

Sobre esse aspecto, a atuação da crítica feminista a partir do século XX tem ajudado a reverter esses posicionamentos, pois tem atuado na análise e no resgate de autoras e obras que não apareciam nos manuais literários por terem seu valor artístico questionado. A presença feminina na literatura, depois de muitos séculos de exclusão, é agora validada pela participação ativa nos rumos da história e pela representação das mulheres e de outras minorias excluídas do cânone literário. A partir desse enfoque, outras histórias podem ser contadas e imaginadas, conforme defende Zinani.

De fato, a historiografia tradicional apagou a presença das mulheres atuantes no meio intelectual e artístico da idade média e da renascença, causando o sentimento de que essas não participaram do período como sujeitos pensantes e criativos. Nesse sentido, há vários estudos recentes que, no intuito de reavaliarem a presença das mulheres na literatura têm por proposta reconstruir a participação feminina e outras minorias no período (ZINANI, 2006, p. 61).

Conforme a exposição de Zinani, durante um longo período, mesmo os estudos históricos dando conta da multiplicidade de vozes na sociedade, o cânone literário permanecia único, sem fazer menção à maioria das escritoras. Seguindo essa tendência, cita-se a importância de diversas pesquisas que contribuíram para o resgate histórico e a apreciação crítica de várias obras escritas por mulheres. Principalmente por essas vozes apresentarem paradigmas sobre a condição feminina, uma vez que o discurso do excluído busca o reconhecimento e a igualdade de direitos.

Com base nesses pressupostos, é inegável que os discursos marginalizados das mulheres, assim como o dos diversos grupos “excluídos” ou “silenciados”, no momento em que desenvolvem suas “sensibilidades experimentais” e definem espaços alternativos ou possíveis de expressão,

produzem um contradiscurso, cujo potencial subversivo não é desprezível e merece ser explorado (HOLLANDA, 1994, p. 14).

Nesse sentido, partindo da noção de fragmentação do indivíduo moderno, a crítica feminista procura definir o sujeito mulher, verificar as práticas culturais através das quais esse sujeito se apresenta e é apresentado, bem como reconhecer as marcas de gênero que especificam os modos de ser masculino e feminino, além de sua representação na literatura (ZINANI, 2006).

E, ao longo dos anos, a imposição do silêncio à voz feminina se efetivou em várias áreas, e na literatura não foi diferente. Tanto na modalidade oral quanto na escrita, o sujeito enunciador era essencialmente masculino. Porém, a um impedimento da fala feminina correspondeu sempre uma tentativa, por parte da mulher, de romper as fissuras do interdito.

Sobre essas discussões, Coelho (1999 p. 34), no artigo *O desafio do cânone: consciência histórica versus discurso em crise*, afirma que “hoje ao falarmos em feminismo ou condição feminina não se pode dissociá-los do amplo contexto histórico-cultural a que pertencem”. É importante lembrar que a sociedade vive hoje sob o influxo do pensamento complexo ou do multiculturalismo, que vem impondo, a partir do rompimento de fronteiras entre vários campos do conhecimento, a conseqüente ruptura rígida da hierarquia de valores que servia de fundamento ao sistema patriarcal.

Para a autora, todas as escritoras são provas vivas do fenômeno em foco. É principalmente no âmbito dessa literatura feminina, reivindicante, que ressalta o poder da Literatura, como grande instrumento de conscientização tal como a defende o sociólogo francês Edgar Morin ao situá-la em meio às demais fontes de conhecimento.

A literatura (como linguagem criadora que é teria uma certa superioridade sobre a História e a Sociologia, pois ela considera os indivíduos inseridos em um meio, em uma sociedade, uma história pessoal. [...] Trata os seres como sujeitos, com suas paixões, seus sentimentos, seus amores, - coisas que, apesar de falarem do singular e da concretude individual, são muitas vezes endurecidas pela sociologia. É aí que está a superioridade: em Proust, Dickens, Dostoievski, temos a realidade humana em sua plenitude (MORIN, 1999, p.11).

Por meio dessas ideias, pode-se entender que a literatura vem dando voz a novas representações, em vista disso, análises críticas comprovam que há uma característica comum que identifica essas obras entre si: são estruturadas ou amalgamadas com a própria vivência do feminino. Assim, a escrita literária, pós-revolução cultural dos anos 1960, já não objetiva apenas

representar determinada realidade injusta, mas se quer (ou se pretende) fundadora ou instauradora de uma realidade outra.

A partir das considerações aqui expostas, infere-se que a literatura de autoria feminina brasileira hoje, configura-se não apenas uma escrita de resistência, tampouco mostra somente uma natureza que é feminina por ser de mulher, mas apresenta marcas singulares, pois essa escrita traça o retrato da memória coletiva que guarda uma história que não foi registrada na História oficial, possibilitando o desenvolvimento de um discurso que permite o questionamento em relação aos embates de gênero que também influenciam a produção artística.

Perfis femininos nos contos de fadas tradicionais e pós-modernos: de Perrault aos nossos dias

Qual o valor de uma obra literária? Qual a relação dela com obras que a sucederam? Essas perguntas certamente teriam respostas diversas. Porém ao considerarmos a linha de pesquisa Literatura infantojuvenil e a análise da produção literária destinada a este público específico, percebemos que algumas características observadas nas produções atuais se achariam associadas às origens dessas narrativas.

Essas reflexões retomam a gênese da literatura destinada aos infantes, uma vez que presenciamos em pleno século XXI, o ressurgimento uma estrutura antiga, porém atualizada aos paradigmas pós-modernos. Por isso, considerando a história e a evolução desse gênero literário, percebe-se que a forma como o conto de fadas foi desenvolvido ao longo da história traz traços que representavam de maneira exemplar a mentalidade pragmática que se consolidava na época, especialmente em relação às funções femininas.

As maneiras de representar os papéis de gênero nas narrativas infantis e juvenis ficaram bem marcadas nos contos de fadas tradicionais e que resistem até hoje. Por exemplo, no conto clássico “Moeda de estrelas”, assim como na maioria dos contos infantis, a personagem central representa comportamentos que se esperavam das mulheres da época: resignação, submissão, humildade; bem como os ideais burgueses predominantes: paternalismo, valorização do dinheiro.

Isso incentiva o reconhecimento acerca da manutenção de certos traços em relação às primeiras versões dos contos clássicos publicadas no século XVII. Assim como esse conto, há tantos outros que ilustram personagens femininas marcadas pela eterna espera do beijo para acordá-las para a vida. Sobre essa questão, no estudo *Em busca dos contos perdidos* a pesquisadora Mariza B. T. Mendes fez uma análise dos significados das funções femininas em oito contos de Charles Perrault, considerado o

precursor das narrativas infantis, destacando neles os prêmios e castigos que a sociedade patriarcal determinou às mulheres:

Os prêmios e castigos para as boas e más ações são a base da moral ingênua, que caracteriza as narrativas de origem popular. As mulheres recebem castigos especiais, que mostram o modo como o sexo feminino é manipulado na sociedade. O uso dos mitos nos contos de fadas em todas as culturas, sempre teve o objetivo de preservar as bases morais e ideológicas da sociedade patriarcal (MENDES, 1999, p. 111).

A autora mostra, a partir da interpretação dos contos clássicos, que os atributos das personagens femininas seguem uma regularidade: Cinderela, Bela Adormecida e Chapeuzinho Vermelho são dóceis e amáveis, são garotas ingênuas e desprotegidas. As fadas lembram a mãe protetora e as bruxas lembram a madrasta, a mãe malvada. Uma das hipóteses para o destaque dado às funções femininas nessas histórias “está na relação dos contos com os mitos, que por sua vez se originaram de rituais praticados nas comunidades primitivas. Nelas, as mulheres tinham um papel social importante de sacerdotisa e as divindades eram femininas” (MENDES, 1999, p. 125).

Percebe-se ao longo da história que essas narrativas, muitas delas adaptadas para o cinema, trazem em seus enredos mulheres passivas à espera da figura masculina para comandarem suas vidas. Valorizam o perfil da mulher ideal para que não pairassem dúvidas quanto ao seu papel social, ou seja, premiam as mulheres que são fiéis a esses preceitos e punem àquelas que não seguem as normas estabelecidas.

Evidenciam-se duas características comuns entre os contos de fadas tradicionais e pós-modernos: as protagonistas são mulheres, enfrentam alguma espécie de ordem constituída, mas a principal e mais desafiadora é a política. O fato de as personagens pertencerem ao sexo feminino é circunstancial: faculta a concentração temática e sublinha o efeito liberador em relação a algum aspecto desafiador do mundo ficcional.

Sobre isso, Bruno Bettelheim traz uma análise do comportamento das personagens nos principais contos clássicos, o primeiro deles é Chapeuzinho Vermelho:

Para Chapeuzinho Vermelho, o mundo para além do lar paterno não é um ermo ameaçador através do qual a criança não consegue encontrar um caminho. Para lá do portão da casa de Chapeuzinho Vermelho há uma estrada bem conhecida, da qual sua mãe previne que não se desvie [...] esse dilema de situar-se entre o princípio da realidade o princípio de prazer é afirmado explicitamente quando o lobo diz à menina: “Veja como são as belas flores ao seu redor. Por que não dá uma olhada por aí? Acho que você nem ouve

como os passarinhos cantam bonito. Caminha atenta e concentrada como se fosse para a escola, enquanto que aqui na floresta tudo é alegria”. Esse é o mesmo conflito entre fazer o que se gosta de fazer e o que deve fazer (BETTELHEIM, 2008, p.14).

A narrativa mundialmente conhecida e adaptada mostra que a protagonista após ter desobedecido às recomendações aprende a lição: “prometendo não mais se desviar do caminho para se embrenhar na floresta...”. Bettelheim afirma ainda que não existe uma conspiração dos adultos a forçar a heroína da história a corrigir seu caminho como exige a sociedade – “um processo que nega o valor do direcionamento íntimo” (2004, p. 38), ela mesma conclui que isso é necessário, o que leva o leitor em formação a entender que esse comportamento é o único aceitável.

Nesse sentido, a literatura infantojuvenil contemporânea de autoria feminina, “estabelece uma crítica a partir da consciência de quem escreve, e, através das imagens recorrentes na obra do escritor, é possível entender melhor a mudança nas configurações identitárias engendradas pela linguagem literária” (BONICCI; SOUZA, 2005, p. 204).

Percebe-se que a análise da representação feminina no passado e no presente permite investigar questões relacionadas à pluralidade cultural na literatura brasileira contemporânea para crianças e jovens no que tange à representação de grupos marginalizados na arte, com destaque para gênero, idade, classe social das personagens.

A partir dessas novas configurações temáticas, novas interpretações poderão ser incentivadas, permitindo ao leitor outras percepções sobre as formas que as mulheres são representadas, incentivando-os a refletir criticamente acerca da realidade social. A esse respeito Nelly Novaes Coelho (2000, p. 127) considera que:

Quanto à moderna literatura destinada às crianças (ou à juventude), esta também apresenta um poder inerente a toda grande literatura e revela sua essencialidade quando é lida através dessa perspectiva: a do poder mágico do conhecimento, despertando a capacidade de inventar/construir como espaço de prazer, e, ao mesmo tempo, espaço de conhecimento subliminar. É essa fusão prazer/conhecer que encontramos nas raízes do chamado boom da literatura infantil em meados dos anos 70 – eclosão de uma nova qualidade literária e/ou estética que transformou o livro infantil em um objeto novo [...] possui matéria extremamente rica para formar ou transformar as mentes.

Segundo a autora, a linguagem estética procura representar a realidade em foco e dela ser testemunha, ao mesmo tempo em que se assume como invenção, passando a ser questionadora de desigualdades que foram legitimadas por discursos oficiais até hoje. Verifica-se que as constituições

das identidades também estão em curso na modernidade. O conceito de identidade vem sendo teorizado com mais ênfase a partir da intensificação e legitimação dos estudos culturais em meados do século XX, conforme exemplificado na obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, em que o teórico cultural e sociólogo Stuart Hall defende que “[...] assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação* e vê-la como um processo em andamento” (HALL, 2005 p. 38-39).

É importante ressaltar que essas transformações temáticas e ideológicas vêm sendo processadas em diversas manifestações artísticas. Na transição dos séculos XX e XXI essas desestabilizações geram discussões que refletem os novos paradigmas em relação às representações das identidades de gênero dentro e fora das produções artísticas. Nesse sentido, a pós-modernidade, modernidade tardia ou alta modernidade seja como for denominada, reflete de certo modo a multiplicidade de pensamentos e teorias a respeito e sobre as noções de sujeito, identidades e alteridades, além de questionamentos a discursos totalitários.

Nesse sentido, a teórica canadense Linda Hutcheon (1991) reflete que a pós-modernidade é um empreendimento contraditório, pois retoma o passado para em seguida desestabilizá-lo, apontando para os próprios paradoxos, uma vez que incorpora e modifica a tradição, fazendo com que a memória funcione como um vínculo entre o ontem e o hoje, explicando uma mudança dentro da continuidade. Segundo a autora: “A maior contribuição do pós-modernismo tem sido um reconhecimento do fato de que qualquer sistema específico de significação da sociedade ocupa seu lugar em meio ao padrão total dos sistemas que estruturam a sociedade e que dele recebe sua confirmação” (HUTCHEON, 1991, p.58).

Nesse sentido, as novas formas de representações dos papéis de gênero têm começado a sugerir modos de desafiar e mudar as formas dominantes, nas várias dimensões da cultura. Redimensionando as representações fixas na ficção, no cinema, na propaganda ou onde quer que seja. Isso significa reavaliar sistemas sociais de poder, que validam e autorizam algumas imagens de grupos historicamente excluídos das produções artísticas.

Ressalte-se que a produção cultural é construída num contexto social e numa ideologia e é nisso que a crítica feminista nos tem feito prestar atenção e tem reconstruído sentidos, repercutindo de forma decisiva na pós-modernidade. Não é por acaso que o pós-moderno coincide com a reavaliação feminista de formas não-canônicas de discurso narrativo. Hutcheon (2002) reafirma essa premissa ao considerar a relação entre feminismo e pós-modernidade:

O pós-modernismo é certamente político, mas é politicamente ambivalente, duplamente envolvido com cumplicidade e crítica,

subvertendo e mantendo ao mesmo tempo a posição metanarrativa. Devido à sua noção necessária de “verdade”, os feminismos não são incrédulos em relação às suas próprias metanarrativas, mesmo se contestam a patriarcal. Eles certamente vão além de tornar a ideologia explícita e desconstruindo-a, argumentam sobre a necessidade de sua mudança para produzir uma transformação real da arte, que só pode vir com a transformação das práticas sociais patriarcais (HUTCHEON, 2002, p. 56).

Verifica-se que a narrativa contemporânea de Colasanti representa essas mudanças e faz uso da ironia como estratégia discursiva, por que ao mesmo tempo em que inscreve, subverte seu alvo, pois contesta os alvos culturais ao fazer uso de estratégias paródicas para questionar narrativas totalizadoras. Sobre essa questão, Giddens (2002) também cita que essa característica é percebida em muitas produções culturais da chamada modernidade tardia, ao descrever os reflexos na estruturação e desenvolvimento da sociedade acompanhados de um esvaziamento do tempo e do espaço, para o autor: “[...] a condição de pós-modernidade se distingue por uma espécie de desvanecimento da grande narrativa e a linha de relato englobadora mediante a qual nos coloca na história como seres que possuem um passado determinado e um futuro predizível” (GIDDENS, 2002, p.19).

Assim, com base no exposto, verifica-se que é traço característico do pensamento pós-moderno a aceitação de uma totalidade fragmentada, tal pensamento dá espaço a coexistência de diversos locais de fala, com discursos outros que considerem vivências não exploradas na literatura canônica.

Num reino não muito distante... novos destinos: análise do conto “A mulher ramada”

O conto “A mulher ramada” faz parte da coletânea *Antes de virar gigante*, publicada em 2001, é ambientado em um lugar e tempo indefinidos, as personagens são inominadas, com exceção da “Rosamulher”. O protagonista é um jardineiro que mesmo desempenhando sua função com afinco, se sentia incompleto por que não tinha ninguém para dividir a vida.

O jardineiro realiza seu trabalho com muita disciplina, contudo nunca é notado pelos outros habitantes daquele reino: “Há damas e cavaleiros, mas ninguém o via afastado no jardim, confundia-se com as plantas, tão sozinho, pensou no dia que seria bom ter uma companheira” (COLASANTI, 2001, p. 27).

Cumpria sua tarefa de cuidar das flores, apesar da solidão. Diante dessa falta, o jardineiro decidiu “cultivar uma companheira”. No dia seguinte, trouxe um saco com duas belas mudas, escolheu o lugar, cavou a primeira cova, com gestos sábios de amor enterrou as raízes. Quando os primeiros galhos despontaram, carinhosamente as podou, até que outros brotassem mais fortes.

Durante meses trabalhou conduzindo os ramos de forma a preencher o desenho que só ele sabia, podando os espigões teimosos que escapavam à harmonia exigida. O jardineiro vai trabalhando na imagem de sua amada, sempre podando os excessos, conforme descrição a seguir:

Aos poucos, entre suas mãos, o arbusto foi tomando forma, fazendo surgir dos pés plantados no gramado duas lindas pernas, depois o ventre, os gentis braços da mulher que seria sua. Por último, cuidado maior, a cabeça, levemente inclinada para o lado. O jardineiro ainda deu os últimos retoques com a ponta da tesoura. Ajeitou o cabelo, arredondou a curva de um joelho. Depois, afastando-se para olhar, murmurou encantado: – Bom dia, Rosamulher! (COLASANTI, 2001, p. 10)

Uma peculiaridade observada é que Rosamulher tinha a cabeça inclinada para o lado e não para frente. Essa imagem simbólica é constante, como sendo um dos fios condutores da narrativa e essa característica desencadeará as ações seguintes.

Ao longo do tempo, a admiração do jardineiro pela Rosamulher só aumentava. No inverno, todas as flores não apareciam, mas o jardineiro ia visitá-la. Quando os primeiros brotos começaram a aparecer, a primavera já despontava, o jardineiro logo aparecia para cortar os brotos e flores que despontavam:

E, mesmo no escuro da terra, as raízes acordaram, espreguiçando-se em pequenas pontas verdes. Mas enquanto todos os arbustos se enfeitavam de flores, nem uma só gota de vermelho brilhava no corpo da roseira. Nua, obedecia ao esforço do seu jardineiro que, temendo viesse a floração romper tanta beleza, cortava todos os botões. De tanto contrariar a primavera, adoeceu, porém, o jardineiro. E, ardendo de amor e febre na cama, inutilmente chamou por sua amada (COLASANTI, 2001, p. 10).

O jardineiro não queria que a beleza de sua criação aparecesse, a partir disso se percebe que todos os cuidados destinados à sua amada impediam o desenvolvimento de suas rosas. Quando a planta se desenvolvia um pouco mais, logo cortava todos os botões sempre contrariando a natureza. Muitos dias se passaram antes que pudesse voltar ao jardim, quando afinal conseguiu se levantar para procurar por sua criação, o jardineiro

percebeu que sua ausência havia feito a Rosamulher sumir por entre as folhagens não podadas. Embaralhando-se aos cabelos, desfazendo a curva da testa, várias rosas cresciam sobre ela, fazendo-a desaparecer em um arbusto.

Isso fez com que o jardineiro se surpreendesse, pois a Rosamulher sem os seus cuidados floresceu além de seu controle, se expandindo entre o jardim: “Florida, pareceu-lhe ainda mais linda” (2001, p. 10). Perdida estava a perfeição do rosto, perdida a expressão do olhar, mas do seu amor nada se perdia. Nunca ela fora tão rosa, seu coração de jardineiro soube que jamais teria coragem de podá-la. Nem mesmo para mantê-la presa em seu desenho. Então, docemente a abraçou descansando a cabeça no seu ombro.

O jardineiro envolvido por aquele contato se perdeu entre as folhagens. Novamente há uma plurissignificação a partir do trabalho estético do discurso, permitindo a relação entre os elementos internos e externos da narrativa. As imagens construídas relacionam a personificação que ocorreu com Rosa, que antes foi transformada em mulher, agora, o jardineiro foi que passou a habitar em seu mundo. Agora a situação se inverte, pois o homem diante de tanta admiração “vira planta” e dessa vez não tentava mais submeter a mulher à sua realidade. Essa transformação evidencia o caráter fantástico e insólito das ações, o que permite um questionamento de situações reais e das bases que alicerçam as relações de poder, conforme descrito a seguir:

E sentindo sua espera a mulher-rosa começou a brotar: lançando galhos, abrindo folhas, envolvendo-o em botões, casulo de flores e perfumes. Ao longe, raras damas surpreenderam-se com o súbito esplendor da roseira. Um cavaleiro reteve seu cavalo. Por um instante pararam, atraídos. Depois voltaram a cabeça e a atenção, remontando seus caminhos. Sem perceber debaixo das flores o estreito abraço dos amantes (COLASANTI, 2001. p. 10).

Assim, diferente dos contos tradicionais, o esperado “final feliz” subverte o padrão patriarcal. Inicialmente é a mulher é “criação” de um solitário jardineiro, porém a rosa floresceu, após sair do domínio dele. Além disso, esta narrativa também apresenta uma herança de crenças e práticas ritualísticas sugeridas a partir das mudanças observadas nos dois personagens do conto. Entretanto, essas transformações destacam a inversão de papéis: ao invés da mulher render-se à imposição masculina, o homem passa a habitar seu universo, ou seja, a história embora traga alguns elementos das narrativas clássicas, representa papéis sociais atualizados.

Dessa forma, essa atualização nos contos modernos ainda carrega o alicerce genético da personalidade do homem, o inconsciente individual e os demais elementos da psique. Esses arquétipos, segundo Jung (1970, p. 67), são

formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que aparecem, antes, representando uma herança do espírito humano.

Como todo gênero literário, a literatura infantil evoluiu de acordo com a estrutura social vigente, mantendo sua matriz ligada ao gênero maravilhoso, mas sem perder seu caráter ideológico, favorecendo a emancipação crítica do leitor.

A literatura é lúdica e metafórica por excelência e se oferece como espaço de confronto entre razão e imaginação, além da representação mimética das lutas por espaço e voz que grupos que estiveram à margem da produção dos bens culturais ao longo da história. A esse respeito, Lucia Zolin ressalta as contribuições que essas novas representações trazem aos estudos culturais:

De qualquer modo, seja representando a mulher como seres oprimidos, atados às amarras de ideologias, como a patriarcal, que subjugam o sexo feminino, seja a representando como figuras engajadas no processo de transformação social, reivindicando o direito de preservação da identidade, seja, enfim, representando mulheres liberadas, capazes de decidir o rumo que desejam imprimir à própria história (ZOLIN, 2006, p. 126).

Essa representação comprometida é observada neste conto, pois sugere interpretações sobre a quebra de estereótipos por muito tempo conferidos a homens e mulheres, sobretudo com uma linguagem carregada de imagens associados a elementos insólitos, estimuladores da imaginação e da fantasia. E, em se tratando de obras voltadas para crianças e jovens, essas imagens vêm carregadas de simbologias e de forma subliminar. Pois, ao descrever a reação adversa daqueles habitantes após a constatação que o deus tinha corpo de mulher, na verdade a autora concretiza imagens simbólicas presentes no imaginário coletivo de várias épocas e culturas.

Considerações finais

Com base na análise do conto “A mulher ramada” percebemos personagens que assinalam o confronto entre o possível e o impossível, propiciando o entrecruzamento do real e do irreal contido no discurso mimético de Marina Colasanti. A representação dos ritos de passagem que representaram a transformação de uma realidade que aparece governada por leis rigorosas e imutáveis, favorece a assimilação nas representações dos papéis de gênero, a partir de uma realidade hiperbólica que favorece reflexões sobre as mudanças nos papéis sociais, só que emolduradas em uma linguagem inventiva adequada a leitores em formação.

Buscou-se entender as características históricas da literatura infantil e juvenil, o entendimento sobre a manutenção de alguns elementos estruturais,

porém no aspecto temático e ideológico se percebeu um amadurecimento do discurso, em que as identidades aparecem em formação e fora de uma base fixa e imutável. As personagens do conto analisado representam mudanças nos papéis sociais percebidas na pós-modernidade.

Marina Colasanti desmonta possíveis valores conservadores, construindo novas imagens, trazendo a marca do imenso tecido narrativo da memória coletiva, atuando na sensibilidade estética do leitor em formação. Ademais, a produção literária contemporânea voltada para crianças e jovens representa uma linha da literatura atual “que se volta para o passado inaugural (mítico ou histórico), como a busca ou resgate das raízes do início, do húmus vital necessário à sementeira do Presente que se está engendrando como Recomeço” (COELHO, 2000, p. 131). Isso pode despertar questionamentos e põe às claras desequilíbrios que precisam ser conscientizados e discutidos por toda a sociedade, até que possam ser resolvidos.

Além disso, a mulher autora passa a reproduzir uma visível resistência a tradição de séculos de silenciamento, que fica evidente a partir das interpretações críticas do conto analisado, que assim como outras autoras de sua geração também permitiram que essa tendência fosse adaptada para as obras destinadas ao público infantojuvenil, seguindo a tendência das obras contemporâneas de atrelar a essas produções o caráter artístico e ao mesmo tempo ligado a questões sociais.

A partir das análises realizadas, pode-se observar que o conto “A mulher ramada” tematiza a autonomia, a transformação e a emancipação. Sem a finalidade de apresentar comportamentos a serem imitados como era nos contos clássicos, marcados pela exemplaridade. Colasanti, nesse e em diversos textos, reconhece a função emancipadora e libertadora da literatura e resgata sua conotação crítica, já que a mulher aparece como porta-voz de suas experiências.

Assim, fica evidente a importância da literatura na educação estética e na formação do leitor, principalmente na infância, pois o contato e a correta mediação dessas produções artísticas permitem ao sujeito refinar os sentimentos e harmonizá-los com sua natureza e a cultura, ajudando-o a superar os dilaceramentos e a fragmentação da sociedade moderna, formando seres humanos completos e não partes de uma engrenagem.

Referências

- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- BONNICI, Thomas. Teorias Estruturalistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 117-142.

- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo**. 4. ed. rev. São Paulo: Ática, 2003.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura: arte, conhecimento e vida**. São Paulo: Petrópolis, 2000.
- _____. O desafio ao cânone: consciência história X discurso em crise (apresentação). In: CUNHA, Helena Parente (Org.). **Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/ 80)**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- COLASANTI, Marina. **Antes de virar gigante e outras histórias**. São Paulo: Ática, 2010.
- GIDDENS, A. **Modernidade e Identidade**. Tradução P. Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Kahar, 2002.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloísa. Buarque de (org) **Literatura feminina: Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HUTCHEON, Linda. **A poética do pós modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. **A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismos**. Tradução de Margareth Rago. Labrys, estudos feministas, n. 1-2, jul.-dez. 2002.
- JUNG, Carl Gustav. **Arquétipos e inconsciente coletivo**. Buenos Aires: Paidós, 1970.
- MENDES, Mariza. **Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: Editora da UNESP / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.
- MORIN, E. **Ética, cultura e educação**. (Organizadores: Alfredo Pena-Vega, Cleide R. S. Almeida e Isabel Petraglia). 2 ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. (Tradução de Regina Regis Junqueira). Belo Horizonte: Vila Rica, 1994.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **História da literatura: questões contemporâneas**. Caxias do Sul: EDUCS: 2010.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.
- ZOLIN, Lucia Ozana. **Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em “A República dos sonhos” de Nêlida Pinõn**. Maringá: EDUEM, 2006.

The Yellow Wallpaper: uma análise do espaço no conto de Charlotte Perkins Gilman

Ana Carolina da Silveira Costa Santiago

Introdução

Charlotte Perkins Gilman foi uma grande romancista estadunidense, além de escritora de contos, poetisa e ativista social. Pouco tempo após ser acometida por um câncer de mama, Gilman, que era favorável à eutanásia, se suicida em 17 de agosto de 1935, em Pasadena, Califórnia.

Em 1892, Gilman publica o conto *The Yellow Wallpaper*. A obra descreve a vida de uma jovem casada, a personagem principal e narradora, retratada como uma mulher prisioneira da ordem social, do seu casamento e enclausurada em sua própria casa. Seu marido e médico, John, a mantém sob “cárcere” e condicionada a um tratamento chamado de *Rest cure*, em decorrência de sua suposta tendência à histeria, que, de fato, consistia em uma depressão pós-parto não diagnosticada. Ele entende ser o melhor para sua esposa. Reclusa, ela passa boa parte do tempo dentro do quarto, proibida de exercer atividades que estimulem a criatividade e a intelectualidade, a mando de seu marido, para “o seu próprio bem”. A mulher observa outras mulheres presas ao papel de parede amarelo do quarto em que se hospeda e, para lidar com todas as suas visões, angústias e anseios, escreve um diário enquanto procura desvendar os segredos do padrão que ela observa no papel de parede.

Charlotte Perkins Gilman recorreu a experiências de vida para perpetuar, em sua escrita, ideias relacionadas ao fato de que uma mulher era capaz de contribuir muito mais para a sociedade do que apenas cuidando dos afazeres domésticos e criando filhos. Seu trabalho tornou-se conhecido após a “segunda onda feminista” se disseminar pelos EUA, na década de 1960, pois sua literatura tratava bastante de questões femininas, políticas e sociais que interessavam ao movimento. Nas últimas décadas, a literatura de autoria feminina vem se tornando objeto de estudo de várias correntes críticas da literatura. Tal crescimento, segundo Zolin (2009, p. 161), “deve muito ao feminismo, que pôs a nu circunstâncias sócio históricas entendidas como determinantes na produção literária”.

No caso do conto *The Yellow Wallpaper*, de Gilman, o papel de parede se constitui em uma metáfora que representa o sistema patriarcal e seu controle sobre as mulheres. Considerando a opressão e o apagamento da voz feminina na obra, o presente trabalho se volta para a análise do espaço doméstico, em especial do quarto em que a protagonista se hospeda e do papel de parede, como elementos da estética da escrita gótica de autoria feminina. Primeiramente, a partir de autores como Schwantes (2006) e Zolin (2009), fez-se uma discussão acerca da literatura de autoria feminina. As reflexões sobre os aspectos góticos que caracterizam tal literatura são embasadas nos estudos de Botting (1996). Bachelard (1978) e Gomes (2011) são utilizados como referencial teórico para a discussão sobre a construção do espaço na literatura e da casa como elemento chave na construção da ficção de autoria gótica feminina. Por último, analisa-se o conto *The Yellow Wallpaper*, com ênfase na investigação do espaço e sua influência na constituição da protagonista.

Literatura gótica feminina

Por muito tempo, a escrita masculina foi dominante nas produções literárias. Porém, com o desenvolvimento do pensamento feminino e feminista, algumas mulheres passaram a questionar suas próprias sinas e os motivos pelos quais elas deveriam viver de forma metódica e tradicional.

Em determinadas épocas, mulheres casadas eram consideradas quase “indivíduos fantasmas”, desconsideravam-se as suas possíveis contribuições. A literatura feminina possibilitou, por meio de muita luta, dar voz àquelas que não podiam falar. A escrita deu espaço para ações que não poderiam ser feitas na realidade, mas apenas descritas na ficção. Nas últimas décadas podemos afirmar que, “no âmbito da Literatura e da Crítica Literária, a mulher vem figurando entre os temas abordados em encontros, simpósios e congressos, bem como se constituindo em motivo de inúmeros cursos, teses e trabalhos de pesquisa”. (ZOLIN, 2009, p. 161)

A escrita de autoria feminina tornou-se, então, objeto de estudo. A escrita que no início era utilizada como forma de expressão para extravasar a emoção transformou-se em uma espécie de campo de batalha para as mulheres, um terreno onde elas lutavam fazendo uso do intelecto, e não da força bruta. Era na escrita que as mulheres podiam prover um senso de justiça sobre como deveriam ser as suas vidas perante seus direitos e deveres em uma sociedade patriarcal. Para tal, utilizavam metáforas e ideias subliminares. Tornando a escrita feminina um objeto de estudo, o debate sobre questões do universo feminino ocorre com vistas à transformação da condição de subjugada da mulher (ZOLIN, 2009, p. 162).

Nas últimas décadas, houve, na escrita de autoria feminina, o crescimento de uma tendência, o redescobrimento do que foi denominado por Ellen Moers (1976) de *Female Gothic*. O estilo gótico de escrita tem sua gênese por volta de 1764 com a publicação da obra *The Castle of Otranto* do escritor Horace Walpole. Apresentando cenários, elementos de suspense e terror e uma atmosfera sombria, Walpole traz aspectos inéditos. À época, a literatura deveria servir para instruir, e não para despertar os instintos mais subjetivos.

A partir da publicação de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, temos uma série de romances góticos escritos por mãos femininas, entre os quais destacamos *The Children of the Abbey* (1796), de Regina Maria Roche, *The Old English Baron* (1777), de Clara Reeve, *The Mysteries of Udolpho* (1791), de Ann Radcliffe. Em *Mysteries of Udolpho* (1791), a escritora Ann Radcliffe direciona nossa atenção para a personagem feminina, colocando-a não como vítima, mas como uma heroína e consciente de sua condição.

Com teor melancólico, atmosfera de medo e opressão, foi se delimitando o gótico na literatura feminina. A partir dos anos 1990, começaram a surgir debates sobre a independência do Gótico feminino como uma categoria à parte da literatura pré-existente, uma literatura feita a partir do empoderamento, revolução e libertação. Os fatos escritos nessa categoria, apesar de serem explicados em termos racionais, conseguem manter um caráter extraordinário, que é uma das peculiaridades do gótico na escrita feminina, utilizando acontecimentos sobrenaturais para metaforizar a ansiedade e a insatisfação com a estrutura patriarcal da sociedade.

Podemos observar claramente que a escrita feminina faz uso das estruturas góticas para manifestar suas insatisfações, uma forma de protesto metaforizado onde os monstros e fantasmas não estão em outra dimensão nem mortos, mas são os próprios homens, a sociedade machista e o patriarcado.

Hoeveler (1998) observou que as escritoras das novelas góticas eram vítimas de uma sociedade patriarcal opressora, e essa “ideologia do poder feminino através da fraqueza fingida e encenada é o que ela chama ‘Feminismo gótico’” (WALLACE; SMITH, 2009, p. 4), ou seja, o poder feminino começou a se desenvolver transvestido de fragilidade, e nas entrelinhas das palavras escritas podia-se encontrar todo o real poder que a mulher possuía, mas que ainda não podia manifestar em ações assim como os homens.

Com a inserção das mulheres na esfera da escrita, muitos elementos antes masculinos foram sendo ressignificados e trazidos para o âmbito feminino, como por exemplo, o espaço doméstico que é interpretado como prisão, e foi um dos primeiros momentos nos quais as escritoras puderam

denunciar a opressão sofrida pelas mulheres, suas frustrações e, com isso, tentar quebrar o padrão do patriarcado.

A casa como elemento da estética gótica feminina

O gótico utiliza a exploração estética do horror, e a tenuidade entre o que é real e o que é fantástico para capturar seus leitores de uma maneira diferente, por meio do medo. De acordo com Botting (1996, p. 2), houve uma transição quando se fala na ambientação da escrita gótica. Em relação à arquitetura, mais especificamente, o castelo dá lugar à casa, e os elementos que compõem o ar aflitivo do ambiente também se adaptam, mas não fogem à ideia de que sempre haverá um passado assombrando o presente.

Conforme Gomes (2011, p. 1), “na ficção brasileira, a casa nem sempre é um espaço de tranquilidade e paz para a mulher, pois, em muitos casos, ela é descrita como um local de embates e disputas para a personagem contrária às regras do patriarcado”.

Também podemos estender esta projeção às demais ficções, não se resumindo apenas as brasileiras. O interior e o exterior de uma casa estão muito mais ligados à ordem social do que podemos imaginar, não foi à toa que, por muitos anos, as mulheres, adestradas, viveram limitadas às fronteiras das casas, enquanto os homens podiam transcender essas fronteiras. O ambiente da casa construído na ficção de autoria feminina geralmente possui uma tensão implícita, com o objetivo de manter na mente do leitor aquela sensação de desconforto. “Enquanto no romance o *tempo* domina o espaço, no conto a primazia pertence ao *espaço* sobre o tempo” (GÖTLIB, 2006, p. 64).

Assim como no conto *A Queda da Casa de Usber*, do escritor Edgar Allan Poe, em que se descreve um ambiente com ar de morte, assustador e de desesperança, “[...] a simples casa, a simples paisagem característica da propriedade, os frios muros, as janelas que se assemelhavam a olhos vazios, algumas fileiras de carriços e uns tantos troncos apodrecidos [...]” (Poe, 1981, p. 7), em *The Yellow Wallpaper*, como poderemos observar no próximo fragmento, a descrição do espaço onde ocorre a narrativa apresenta traços obscuros, uma casa colonial antiga com o ar pesado do desconhecido, um quarto com grades na janela, cheio de repressão e de medo e um repugnante papel de parede.

O espaço em *The yellow wallpaper*

Em *The Yellow Wallpaper*, como já ressaltado, Gilman retrata o desespero de uma mulher que se muda para uma casa de campo isolada, onde passa por um tratamento de uma suposta crise histerica, que a exige inteiro repouso físico e intelectual. Seu marido, que é médico, estando inteiramente

de acordo com tal tratamento, não consegue enxergar a mulher em seu problema. Ela, por sua vez, não consegue sequer olhar para a sua própria filha com prazer.

Ao chegar à referida casa, o seu marido é quem toma todas as decisões: determina em qual quarto irão se instalar e quanto tempo sua esposa deve repousar nele. Mesmo a mulher tendo odiado o quarto, seu marido a manteve lá, e ela o descreve como um lugar detestável, com grades na janela e uma cama presa ao chão. E, na parede, um odioso papel de parede que a faz refletir bastante sobre a sua condição.

A mansão antiga e suas estruturas góticas provocam inquietações na narradora-personagem. O quarto que ela ocupa apresenta o papel de parede que dá nome ao conto e que é descrito por ela como sendo um ambiente “[...] esmaecido o bastante para confundir o olho que o segue, intenso o bastante para o tempo todo irritar e incitar seu estudo, e, quando seguimos suas curvas por um tempo, a uma pequena distância suas curvas imperfeitas e duvidosas, elas de súbito cometem suicídio” (GILMAN, 1901, p. 8).^{1 2}

No trecho anterior, podemos observar a transição do espaço entre o que é real e o que é imaginário, isto é, “um entre-lugar, um espaço de devir” (GAMA-KHALIL, 2008, p. 90). A narradora-personagem passa a se relacionar com a casa como se ela fosse um objeto vivo, um lugar que possui um ar denso e pesado. A casa traz um mau cheiro que, ao mesmo tempo em que a atrai, a repele, “[...] se arrasta por toda a casa”. A protagonista encontra-o “pairando na sala de jantar, escondendo-se na sala de estar, esgueirando-se no corredor”, espera por ela nas escadas também (GILMAN, 1901, p. 40).³

Além do mau cheiro que paira sobre a casa, ressalta-se a cor do papel de parede que tanto incomoda a personagem. “A cor é repelente, quase revoltante; um amarelo latente e impuro, estranhamente apagado pela luz do sol que girava lentamente” (GILMAN, 1901, p. 8).⁴

A personagem encontra em seus devaneios um subterfúgio para não pensar em sua condição de saúde: põe-se a estudar o padrão que ela acha ter encontrado, um padrão que, à noite, consiste em uma figura opressora, e que prende outras mulheres no papel de parede amarelo. Ela se vê presa, “eu queria poder melhorar rápido. Mas não devo pensar sobre isso. Este papel

¹ As citações em língua estrangeira foram por mim traduzidas.

² *It is dull enough to confuse the eye in following, pronounced enough to constantly irritate, and provoke study, and when you follow the lame, uncertain curves for a little distance they suddenly commit suicide* (GILMAN, 1901, p. 8).

³ *It creeps all over the house. I find it hovering in the dining-room, skulking in the parlor, hiding in the hall, lying in wait for me on the stairs* (GILMAN, 1901, p. 40).

⁴ *The color is repellent, almost revolting; a smouldering, unclean yellow, strangely faded by the slow-turning sunlight*(GILMAN, 1901, p. 8).

de parede me parece saber a influência maléfica que tem!” (GILMAN, 1901, p. 15).⁵

No contexto em que o conto se passa, as mulheres que não se encaixavam em seus papéis pré-definidos em sociedade acabavam sendo identificadas como históricas, “as representações que estão em dissonância com o meio muito provavelmente serão malditas, outsiders, escandalosas (SCHWANTES, 2006, p. 12).

O papel de parede amarelo do quarto passa a inquietar mais ainda sua hóspede, ela o teme ao passo que o subverte. Seu devaneio só cresce. Considerando o espaço na literatura, Bachelard (1978, p. 201) afirma que o benefício mais precioso do espaço é que ele abriga o devaneio. Perdemos-nos no tempo, mas nos encontramos no espaço. Em *The Yellow Wallpaper*, a protagonista continua sua descrição inquieta sobre tal papel de parede. “Esse papel de parede tem uma espécie de sub padrão, num tom diferente, que é particularmente irritante, pois apenas o podemos ver dadas as certas gradações de luz e, mesmo assim, não muito bem” (GILMAN, 1901, p. 18).⁶

A personagem começa a enxergar mulheres presas a esse padrão do papel. O padrão as mantém confinadas e privadas de liberdade, elas tentam escalá-lo para fugir, mas sempre caem e acabam rastejando de volta para seus lugares. A narradora-personagem afirma: “Eu nunca vi antes tanta expressão em uma coisa inanimada, e nós sabemos quanta expressão eles têm” (GILMAN, 1901, p. 15).⁷

Finalmente chega o dia em que a mulher, enlouquecida, decide ajudar àquelas mulheres presas ao padrão do papel de parede a se libertarem. Ela diz que as mulheres rastejam e sacodem o padrão tentando sair dele, mas sem sucesso. “E então, quando o sol apareceu, aquele horrível padrão começou a rir de mim, decidi então que acabaria com ele hoje mesmo!” (GILMAN, 1901, p. 48-9).⁸ A narradora, em certo momento, compara o padrão a um fungo, que se espalha e domina todo o espaço, assim como age o patriarcado, e ele estrangula as mulheres que tentarem escapar. “O padrão externo é um arabesco florido, lembrando um fungo” (GILMAN, 1901, p. 33).⁹

⁵ *I wish I could get well faster. But I must not think about that. This paper looks to me as if it knew what a vicious influence it had!* (GILMAN, 1901, p. 15).

⁶ *This wallpaper has a kind of subpattern in a different shade, a particularly irritating one, for you can only see it in certain lights, and not clearly then* (GILMAN, 1901, p. 18).

⁷ *I never saw so much expression in an inanimate thing before, and we all know how much expression they have!* (GILMAN, 1901, p. 15).

⁸ *And then, when the sun came and that awful pattern began to laugh at me I declared I would finish it today!* (GILMAN, 1901, p. 48-9).

⁹ *The outside pattern is a florid arabesque, reminding one of a fungus* (GILMAN, 1901, p. 33).

Ela então começa a rasgar o papel de parede, tentando arrancar a si mesma daquele padrão patriarcal que a prende naquele quarto. As mulheres que rastejam por sob esse padrão podem ser vistas como a própria narradora que procura incessantemente se livrar daquele cárcere. O marido, John, aparece na última passagem, na tentativa de trazer a sua esposa de volta à sanidade, e se depara com ela, rastejando por sobre pedaços do papel de parede rasgado. “Eu finalmente consegui [...] apesar de você e Jane! Eu arranquei grande parte do papel, de modo que você não poderá mais colocar lá dentro de novo!” (GILMAN, 1901, p. 55).¹⁰

O marido desmaia atravessado no caminho de sua esposa, e ela exclama. “Ora, por qual razão teria esse homem desmaiado? Mas ele desmaiou mesmo, e logo no meu caminho, junto à parede, de modo que eu tinha que sempre rastejar por cima dele!” (GILMAN, 1901, p. 55).¹¹ Ao final do conto, ela apresenta uma espécie de metáfora: apesar de ter subvertido o patriarcado, ela sempre terá de passar por sobre ele para ter a liberdade que almeja.

Considerações finais

A ficção gótica apresenta muito da cultura em que se insere, suas ideologias, normas estéticas e literárias, que são interpretadas por seus leitores com base em seus próprios interesses, sua história, seja ela cultural, institucional ou pessoal (HOWARD, 1994).

O estilo gótico adicionou à escrita de autoria feminina elementos como o medo, o fantástico, o sobrenatural, o abjeto, criando assim um novo estilo de escrita, o gótico feminino. Entre as autoras cujas obras se caracterizam pelo gótico feminino está Charlotte Perkins Gilman. Seu conto *The Yellow Wallpaper* traz o espaço enquanto elemento que se relaciona à condição oprimida da protagonista. A antiga mansão colonial na obra remete muito aos castelos da estética gótica, e tal elemento é considerado um objeto vivo no conto. A personagem acaba criando um vínculo, uma relação com a casa onde está hospedada. O papel de parede amarelo e o seu padrão podem ser considerados metáforas do sistema patriarcal, o qual limitava muito a função da mulher como indivíduo na sociedade. A protagonista do conto descreve o papel como algo vivo que zomba de sua condição, e que a mantém presa.

¹⁰ “I’ve got out at last,” said I, “in spite of you and Jane! And I’ve pulled off most of the paper, so you can’t put me back!” (GILMAN, 1901, p. 55).

¹¹ “Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time!” (GILMAN, 1901, p. 55).

O espaço descrito na maior parte no conto possui um caráter de opressão, um espaço que detém a liberdade da mulher, personagem que não possui um nome, possivelmente para representar não apenas a sua história, mas a história de muitas mulheres que tiveram que passar por uma situação semelhante.

A ambientação mal-assombrada, o mau cheiro da mansão colonial, as visões da narradora-personagem de mulheres presas a um padrão no papel de parede do quarto, são elementos que refletem a condição feminina no final do século XIX e início do século XX, mulheres podadas e limitadas ao lado interior da casa, à domesticidade. O quarto com barras nas janelas e um papel de parede que causa desconforto na narradora-personagem podem ser entendidos como o sistema opressor em que viviam as mulheres daquela época, uma prisão não só física, mas também social e política.

Ressalta-se a importância do estudo da escrita de autoria feminina pelo viés da crítica feminina e não masculina, trazendo à tona ideias e aflições para que não caiam no “apagamento da produção literária feminina” (SCHWANTES, 2006, p. 7). Destaca-se o espaço como objeto de estudo, sob certas visões do estilo de escrita gótica feminina, e espera-se que, em trabalhos subsequentes, possa-se discutir a estética gótica relacionada à condição feminina na contemporaneidade.

Referências

- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: **Os pensadores**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril cultural, 1978. p. 1 – 256.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London e New York: Routledge, 1996.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O espaço do fantástico como leitor das diferenças sociais: uma leitura de *O homem cuja orelha cresceu*. **O eixo e a roda**: Revista de literatura brasileira, Belo Horizonte, v. 17, p. 89-102, 2008. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3299 Acesso em: 15 set. 2017.
- GILMAN, Charlotte Perkins. **The Yellow Wallpaper**. Boston: Small, Maynard & Company. 1901.
- GOMES, Carlos Magno. A mulher nas fronteiras da casa. In: **Anais do V Seminário Internacional Mulher e Literatura**. Brasília, 2011. p. 467 – 476. Disponível em https://www.uces.br/site/midia/arquivos/anais-seminario-mulher-literatura2015_2.pdf Acesso em: 15 set. 2017.
- GOTLIB, Nadia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

- HOEVELER, Diane Long. **Gothic Feminism: The professionalization of gender from Charlotte Smith to the Brontës**. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press. 1998.
- HOWARD, Jacqueline. **Reading gothic fiction: a Bakhtinian approach**. Clarendon Press; January 1994.
- POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. In: **OPSIS – Revista do NIESC**, vol. 6, 2006. Disponível em <https://revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9308> Acesso em: 15 set. 2017.
- WALLACE, Diana; SMITH, Andrew. **The Female Gothic: New Directions**. New York: Palgrave Macmillan. 2009.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.) **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem. 2009. p. 161-183.

Noites mornas e as mulheres na obra de Dina Salústio

Marília Gabrielly Peixoto de Sousa

*A esperança de que, nas gerações futuras do Brasil, ela
[a mulher] assumirá a posição que lhe compete nos
pode somente consolar de sua sorte presente.*

Nísia Floresta

Introdução

Os estudos sobre as mulheres se aprofundaram a partir da década de 1960 e, desde então, as variadas áreas do conhecimento abordam a problemática em torno das mulheres e os estudos de gênero como temas em eventos e trabalhos acadêmicos. Este trabalho apresentará, no início, a contextualização e os conceitos de gênero e patriarcado para guiar o entendimento sobre a necessidade dos estudos da teoria feminista. Também mostrará, em seguida, a importância da crítica literária feminista para contribuir com novas formas de análise dos contos na perspectiva da relação com a sociedade e do posicionamento crítico pela construção da igualdade entre homens e mulheres considerando a questão gênero como uma categoria analítica de estudo acadêmico.

Serão feitas neste estudo as reflexões e análise do conto “Liberdade adiada” presente na obra de Dina Salústio *Mornas eram as noites*. No sentido de realizar uma investigação a partir dos aspectos sociais, desvelar o mundo que nos cerca e refletir sobre a existência do sujeito na sociedade e, mais especificamente, no conto aqui estudado, sobre a identidade do sujeito feminino e sua condição de ser na sociedade.

Para tanto, utilizaremos teóricas da crítica feminista como Lúcia Osana Zolin (2009) e Rosa Cobe (2014). Consideramos importante – ainda – trazer questões sobre identidade fundamentadas em Stuart Hall (2005) e problematizar as questões relacionadas ao feminismo e as mulheres do “Terceiro mundo” através das leituras de Spivak (2010).

As mulheres e o feminismo

Podemos considerar que o século XX foi, para as mulheres, um marco na luta pela mudança do seu papel na sociedade, seu comportamento

e liberdade, suas principais conquistas foram alcançadas nesse período. Foi nesse momento da história que as mulheres passaram a se desprender do ambiente privado que era a ela condicionado, e intensificou sua intervenção no meio público e produtivo socialmente designado ao sexo masculino.

É verdade que antes do século XX já existiam mulheres em busca de direitos. Havia pequenos grupos pelo mundo, mas foi a partir desse século que os movimentos de mulheres intensificaram o processo de auto-organização para o fortalecimento das ações e das intervenções na conjuntura da sociedade. Segundo Simone de Beauvoir (1967, p. 166):“ [...] a época em que vivemos é ainda, do ponto de vista feminista, um período de transição. Uma parte somente das mulheres participa da produção e mesmo essa parte pertence a uma sociedade em que antigas estruturas e valores sobrevivem”.

A autora fez essas colocações em meados do século XX, uma época em que as mulheres iniciaram os principais passos em busca de se libertar do machismo e do patriarcado, e, além de ser apenas uma parte das mulheres decididas a isso, elas ainda teriam de enfrentar um grande desafio que era permanecer na mesma sociedade, escolher libertar-se do patriarcado e enfrentar seu domínio, e do machismo vivenciando sua supremacia.

Os papéis sociais convencionalmente estabelecidos para homens e mulheres são construções históricas que direcionaram as mulheres para uma situação de inferioridade e subalternização. A proposta deste trabalho perpassa, inclusive, pela compreensão sobre gênero e patriarcado visto que é importante para assimilação desse estudo. Sobre gênero enquanto categoria analítica, a autora Rosa Cobe (2014, p. 10) esclarece:

O gênero opera como uma estrutura de poder, da mesma forma que a classe, a raça ou a cultura. As sociedades estão organizadas a partir de determinadas lógicas sociais de domínio. Pois bem, o gênero é uma categoria que dá conta de uma forma de organizar hierarquicamente as relações entre homens e mulheres em cada sociedade. O conceito de gênero identifica os espaços materiais e simbólicos nos quais as mulheres têm uma posição de desvantagem social.

O estudo de gênero é, principalmente, considerar a construção social dos sexos, desconsiderar o que foi edificado como natural e questionar as definições de papéis masculinos e femininos. A desigualdade de gênero é dinâmica. Seus mecanismos de sustentação e reprodução variam de épocas e de sociedades. Ao longo dos processos históricos, o domínio dos homens sobre as mulheres se modificam, aumenta ou diminui de acordo, inclusive, com a capacidade de articulação social e coletiva das mulheres.

As questões colocadas acima estão diretamente relacionadas com o patriarcado. Inspirada no pensamento de Kate Millett, Cobe (2014) afirma

que a característica mais significativa do patriarcado é a universalidade de um sistema de domínio masculino que utiliza estratégias para manutenção do poder dos homens na sociedade, a desvalorização do ser feminino, a invisibilidade do trabalho das mulheres e do cerceamento capacidade de desenvolverem sua autonomia na sociedade.

Além disso, o patriarcado se torna a estrutura central das sociedades para legitimar a opressão às mulheres, seja através da religião, da divisão sexual do trabalho, da hierarquia do Estado e se enraíza nas diversas culturas, classes e organizações sociais. Spivak (2010, p. 119) afirma que: “Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização”.

Nesse sentido, o patriarcado se constitui como o sistema hegemônico de dominação dos homens sobre as mulheres e tem como sustentáculo as relações desiguais de gênero que se desdobram nas relações desiguais de poder e se utiliza de um conjunto de estratégias para perpetuar a opressão e a subordinação das mulheres.

Ou seja, para que o patriarcado exerça sua autoridade, é necessário envolver toda a organização da sociedade, começando pelas relações interpessoais e expandindo-se para a política, a legislação e a cultura de uma forma geral. A partir desses dos conceitos de gênero e patriarcado podemos seguir para as reflexões sobre o feminismo.

Consideramos o feminismo como ideias somadas a práticas que buscam superar a desigualdade existente entre homens e mulheres e pôr fim a opressão e exclusão que, ainda hoje, as mulheres vivenciam. Os estudos feministas se desenvolveram paralelamente às lutas pelos direitos das mulheres no fervor político e cultural dos anos de 1960 e 1970, reforçando a importância da teoria juntamente com a prática, a relação entre pesquisa e ação.

Nesse sentido, o feminismo consiste em desestabilizar a hierarquia a qual a sociedade está organizada e trazer para o debate a representação do feminino questionando o padrão estabelecido socialmente e imposto às mulheres. Entre esse processo de desenvolvimento do pensamento feminista está a mudança na forma de ler e interpretar o texto literário e, para isso, faz-se necessário a crítica feminista. Zolin (2009, p. 218) afirma que:

Se as relações entre os sexos se desenvolvem segundo uma orientação política e de poder, também a crítica literária feminista é profundamente política na medida em que trabalha no sentido interferir na ordem social. Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado,

voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas ao longo do tempo, pela cultura.

Pesquisar e analisar o texto literário na perspectiva da crítica feminista quer dizer problematizar a leitura pelo viés da desigualdade de gênero. Pensar e despertar o senso crítico para alterar as mentes e a realidade de desigualdade vivenciada há tantos séculos pelas mulheres. Examinar o texto por essa ótica significa desvelar a opressão, denunciar posturas discriminatórias, considerar os contextos históricos para transformar a condição subalterna das mulheres na sociedade patriarcal.

As mornas noites das mulheres

Antes de adentrarmos na análise dos contos, é importante apresentarmos a autora Bernadina Oliveira, escritora cabo-verdiana que utiliza o pseudônimo de Dina Salústio. Nasceu em Santo Antão em 1941, ela é poeta, prosadora e, paralelamente à sua atividade de escritora, foi professora, assistente social e jornalista em Cabo Verde, assim como em Portugal e em Angola. Dirigiu também um programa de rádio dedicado a assuntos educativos e foi produtora de rádio. Trabalhou ainda para o Ministério dos Assuntos Exteriores de Cabo Verde. Foi uma das fundadoras da Associação dos Escritores Cabo-verdianos. Também é membro da Academia Cabo-verdiana de Letras.

Assim, como também, vale destacar a obra *Mornas eram as noites* que apresenta uma coletânea de contos, com trinta e cinco narrativas curtas que tratam de variados temas em relação às vivências das mulheres de diferentes idades e classes sociais. A maioria dos contos é narrada em primeira pessoa, trazendo as personagens para a cumplicidade das leitoras e dos leitores.

Além disso, Dina Salústio mostra intenso lirismo em seus contos envolvendo situações fortes e aborda temas como a morte, a solidão, a pobreza, a violência e a trajetória das personagens nas suas descobertas sobre o que é ser mulher na sociedade patriarcal. Da obra citada, realizaremos uma leitura na perspectiva da crítica literária feminista do conto “Liberdade Adiada”.

A palavra *morna* rapidamente nos remete a algo nem frio, nem quente. Possivelmente algo sem energia, monótono, sem intensidade. Porém, na cultura cabo-verdiana, *morna* é um estilo musical lento, cantado e dançado, tradicionalmente, pelas mulheres. A obra de Dina Salústio traz histórias intensas que envolvem o cotidiano, as dores, as angústias e reflexões sobre o que é ser mulher em uma sociedade com profunda desigualdade de gênero, sustentada e centrada no sistema patriarcal.

Em “Liberdade Adiada”, primeiro conto da obra, a personagem principal não tem nome, como se não tivesse identidade. Stuart Hall (2006, p. 13) afirma que “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”. A personagem do conto pode ser analisada a partir dessa perspectiva de identidade de Hall (2006).

O conto pode ser dividido em três partes. No início, é uma mulher com uma lata d’água na cabeça, cansada que “A barriga, as penas, a cabeça, o corpo todo era um enorme peso que lhe caía irremediavelmente em cima” (SALÚSTIO, 2002 p. 05). Ela odeia os filhos e o fato de parir em curtos intervalos de tempo: “Estava farta daquele bocado de si que ano após ano, enchia, inchava, desenchia e lhe atirava para os braços e para os cuidados mais um pedacinho de gente” (SALÚSTIO, 2002 p. 05).

No segundo momento do conto, ela observa o barranco que “olhava-a, boca aberta, num sorriso irresistível, convidando-a para o encontro final” (SALÚSTIO, 2002 p. 05). Nesse momento a narradora expressa a vontade da personagem em se atirar no abismo: “A lata e ela, para sempre, juntas no sorriso do barranco” (SALÚSTIO, 2002 p. 06). Então a personagem passa por um breve momento de devaneio que podemos fazer um possível diálogo com as personagens de Clarice Lispector nos momentos de epifania.

Para Nádía Gotlib (2006, p. 51) a epifania “[...] é identificada como uma espécie ou grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objetivo do conto, enquanto uma forma de representação da realidade”. No conto de Salústio, a personagem encontra-se no momento exato da revelação súbita do objeto ao sujeito. Ou seja, o momento de instabilidade emocional e psicológica ao se deparar com o barranco que traz à tona as reflexões e tensões existenciais: “Atirar-se-ia pelo barranco abaixo. Não perdia nada. Aliás nunca perder nada. Nunca teve nada para perder” (SALÚSTIO, 2002 p. 06). Ir ou não ao encontro do barranco? O que seria adiar a liberdade? O que a vida esperava dela e o que ela, enquanto mulher, realmente queria para sua vida?

Bem, esses questionamentos nos levam a terceira parte do conto em que: “À borda do barranco, com a lata de água à cabeça e a saia batida pelo vento, pensou nos filhos e levou as mãos ao peito. O que tinha a ver os filhos com o coração? Os filhos... como ela os amava, Nossenhor!” (SALÚSTIO, 2002, p. 06) a personagem passa por um momento, talvez segundo, talvez horas, em que mergulha dentro de si e o que deveria ser apenas mais um momento trivial do seu dia, revela-se como um súbito instante de autoconhecimento e de questionamento da sua existência no mundo. Depois, ao “levar a mão ao peito”, a personagem volta desse momento de devaneio no qual pensou em se jogar ao abismo e a narradora afirma que ela “Correu

deixando o barranco e o sonho de liberdade para trás” (SALÚSTIO, 2002, p. 06).

A personagem se despede do barranco e desiste de saltar no precipício. Contudo, o conto suscita reflexões importantes sobre a representação da vida das mulheres que cumulam intensa jornada de trabalho, são responsabilizadas pelo trabalho cuidado e pela manutenção do bem-estar da família.

As mulheres realizam as tarefas de mães, esposas e cuidadora dos enfermos e, em consequência do patriarcado, ocupa um lugar de inferioridade em relação aos homens, o que impossibilita a mulher ser definidora de seu próprio destino. No final do conto a narradora se insere na história e relata a experiência: “Quando a encontrei na praia, ela esperando a pesca, eu atrás de outros desejos, contou-me aquele pedaço da sua vida, em resposta ao meu comentário de como seria bom montar numa onda e partir rumo a outros destinos, a outros desertos, a outros natais” (SALÚSTIO, 2002, p. 06).

O fragmento final do conto nos deixa a reflexão sobre a representação das mulheres na literatura de Dina Salústio. Spivak (2010, p. 67) alerta em seu texto *Pode o subalterno falar?* que “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais na obscuridade”.

A partir de Spivak (2010), entendemos que a mulher é silenciada pelas tradições que fortalecem a diferença de gênero e pela lógica e manutenção do sistema patriarcal. A identidade da mulher subalterna foi deslocada para naturalizar sua inferioridade à identidade masculina. Nesse exercício de dominação, as relações sociais também são relações de poder. No caso, o poder do homem sobre as mulheres, quem mesmo estando os dois em contexto de colonização, o critério do gênero é composto para aprofundar a desigualdade e justificar a opressão às mulheres.

Considerações finais

Acreditamos que o conto trabalhado representa, através da trajetória da personagem e dos dilemas sociais e psicológicos de ser mulher no mundo patriarcal, a representação das mulheres não apenas na sociedade cabo-verdiana, mas, representa a identidade da “mulher do terceiro mundo”. A escrita literária também é um instrumento para dar voz às mulheres que são diariamente silenciadas.

A literatura de Dina Salústio mostra de forma profunda os processos complexos pelos quais passam as mulheres na sociedade e mostra intenso lirismo em seus contos, envolvendo situações fortes ao mesmo tempo em que aborda temas como a morte, a solidão, a pobreza, a violência e a trajetória

das personagens nas suas descobertas sobre o que é ser mulher na sociedade patriarcal.

Referências

- BRITO, Geni Mendes de. LIMA, Tânia Maria de Araújo. Dina Salústio e a violência de gênero na literatura cabo-verdiana *in*: **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 24, tp. 55–69 jul./dez. 2015. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/354> Acesso em: 12 dez. 2018.
- COBE, Rosa. **Aproximações à Teoria Crítica Feminista**. Comitê Latino-americano e do Caribe para a Defesa dos Direitos das Mulheres-CLADEM. Programa de Formação, jun. 2014. Disponível em: <http://www.cladem.org/pdf/BOLETIN-CLADEM-VERSIONPORTUGUES.pdf> Acesso em: 12 dez. 2018.
- COLLINS, Patrícia Hill. Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão. In: MORENO, Renata. **Reflexões e práticas de transformação feminista**. São Paulo: SOF, 2015.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais**. 2ed. Lisboa: Edições Colibri, 2013.
- SALÚSTIO, Dina. **Mornas eram as noites**. 3ed. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional, 2002.
- SANTOS, Bárbara dos. O conto africano de língua oficial portuguesa e as lutas de libertação. In: **Mulemba**. Rio de Janeiro, v.1, n. 2, pp. 39-49, jan/jul 2010. ISBN 2176-381X.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode um subalterno falar?**. Trad.: Sandra Regina Goulart Almeida, Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ZOLIN, Lucia Hozana. Disponível em: <https://homoliteratus.com/o-lirismo-como-voz-em-mornas-eram-as-noites/> Acesso em: 12 dez. 2018.

Literatura de autoria feminina: um estudo do conto “Dos palavras” de Isabel Allende

Iara Maria Carneiro de Freitas

Introdução

Neste trabalho abordaremos nuances da literatura de autoria feminina, especialmente da América Latina, focalizando a ação de personagens e a análise de um conto “Dos palavras” da escritora Isabel Allende. Na tradição da literatura, esse campo tem sido quase que exclusivamente masculino, desde o seu princípio até os dias atuais. Em todas as culturas conhecidas no mundo moderno temos registros literários que nos contam suas histórias através da evolução intelectual da raça humana, porém, até poucas décadas atrás todos esses registros eram assinados por nomes masculinos que representavam juntos o cânone literário ocidental.

A presença da mulher na literatura foi por anos, e de certa maneira ainda o é, desvalorizada. Até alguns séculos atrás as mulheres exerciam na literatura o papel de meras personagens dentro das histórias, como donas de casa, mães ou serviam de musas para os grandes autores dedicarem seus mais incríveis trabalhos. Contudo, esse papel que lhes era designado quase que em nada era capaz de traduzir de forma fiel o papel que uma mulher executa em seu meio social.

Por muitos anos acreditou-se na teoria machista de que, diferente dos homens, as mulheres possuíam sua capacidade cognitiva diminuta. As mulheres eram consideradas incapazes de realizar os mesmos feitos que um homem e usando-se desta desculpa, quando surgiram os primeiros textos de autoria feminina estes foram desconsiderados pela crítica (CONFORTIN, 2003). Tratados com menosprezo, esses textos eram rejeitados por leitores homens com a desculpa de que neles se discutiam temas do universo feminino, como sentimentos e fragilidades.

Somente nas décadas de 60 e 70 é que os movimentos femininos, e feministas, ao redor do mundo, vieram chamar a atenção de todos para o fato de que a mulher é tão capaz quanto o homem de realizar qualquer tarefa. E com a literatura também foi assim. De todos os cantos do mundo surgiram

textos e autoras provando que seus trabalhos mereciam ser tão valorizados quanto os de qualquer texto redigido por um homem.

Na América Latina os movimentos foram ainda mais tardios que no resto do mundo. Somente na década de 80 que os movimentos em prol dos direitos da mulher permitiram que autoras latinas ganhassem certa visibilidade, praticamente duas décadas depois que seus conterrâneos homens ganham prestígio internacional (NAVARRO, 1995).

Tendo em vista todo esse histórico de luta das mulheres por reconhecimento no meio literário é que buscamos neste trabalho analisar, sumariamente, o caminho percorrido pela literatura feminina até a contemporaneidade, nos detendo, para a análise, na literatura feminina latino-americana, com foco na literatura da escritora Isabel Allende, através de um de seus contos “Dos Palabras”. Baseando-nos em autores como Cândido, Confortin, Zolin, Navarro, dentre outros, buscamos trazer clareza e credibilidade a nosso intento.

Literatura feminina na América Latina

A literatura ficcional, ou “belas letras” (CANDIDO et al, 2007), como foi discutido a pouco, é um setor no campo literário de suma importância. Todos os povos ao redor do mundo possuem seus representantes literários, nomes que marcam o desenvolvimento da literatura sofrido por uma nação ao logo do tempo.

Ao olharmos para o passado da literatura, independente do país que se analise, é claramente visível a predominância de obras literárias de autoria masculina. "A história foi sempre escrita no masculino" (CONFORTIN, 2003, p. 108). Se nos determos em uma busca pelos autores clássicos brasileiros, por exemplo, nos deparamos com nomes como Machado de Assis, Guimarães Rosa, Érico Veríssimo, dentre outros. Porém, nessas listas de autores é pouca, ou na maioria das vezes inexistente, a presença de um nome feminino, excetuando-se algumas vezes por mulheres que se destacam dentro da literatura dentro do Brasil e fora dele como é o caso de Clarice Lispector.

"Historicamente, o cânone literário, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta" (ZOLIN, 2009, p. 253). A assombrosa escassez de autoras femininas nos primórdios da literatura nos leva a refletir a respeito do papel e da importância da mulher dentro deste campo.

Se levarmos em consideração que a princípio os escritos literários eram produzidos para a leitura exclusiva de homens, já que há poucos séculos atrás a educação das mulheres se restringia aos afazeres domésticos,

enquanto que aos homens era concedida a oportunidade de serem letrados, torna-se fácil entender a quase ausência de títulos assinados por mulheres.

Que a produção literária feminina é recente não resta dúvida, basta que pesquisemos alguns historiadores e críticos para o constatarmos ou mesmo que tenhamos em mente as condições de vida das mulheres nos séculos passados, sempre recolhidas entre quatro paredes, sem acesso à educação ou a uma vida social. Se conhecemos um pouco desta história não podemos nos admirar da ausência de uma literatura feminina nesta época (DUARTE, 1987, p. 19).

A ausência da mulher na literatura nos primeiros séculos pode, então, ser compreendida pela maneira como a sociedade se encontrava dividida naquela época. Aos homens estavam designados as letras e os saberes, e para a mulher o lar e a família. Mesmo os livros que vinham a ser escritos por homens e direcionados ao público feminino vinham com assuntos que “seriam mais ‘adequados’ à mulher” (DUARTE, 1987, p. 20). São romances sentimentais e textos de confissão psicológica, mais adequados à “sensibilidade feminina” (DUARTE, 1987, p. 20).

Dentro deste quadro, para que a mulher conseguisse espaço para atuar como escritora, foi necessário que houvesse fortes mudanças dentro da própria sociedade que permitissem, também, alterar a "visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo" (ZOLIN, 2009, p. 253).

As mudanças nos valores patriarcais da sociedade se deu início nas décadas de 60 e 70 com os movimentos feministas, que resgataram a mulher de seu papel secundário na sociedade. "O novo lugar que a mulher passa a ocupar na sociedade em decorrência do feminismo fez-se refletir nesse status quo" (ZOLIN, 2009, p. 254). Áreas que antes eram vistas como campo de atuação exclusivamente masculinas, passam, então, a serem ocupadas pelas mulheres. Com a literatura não foi diferente. As revoluções feministas, dessa época, permitiram que as mulheres passassem "a escrever como literatas, livres dos temores da rejeição e do escândalo" (ZOLIN, 2009, p. 254). No cenário mundial, os textos de autoria feminina, mesmo que não alto valorizados como os de autoria masculina, passaram, timidamente, a serem considerados em meio a crítica.

Na América Latina, nesse mesmo período, as coisas ainda eram um pouco diferentes. A década de 60 teve grande importância para a literatura latino-americana. Foi nessa época que escritores latino-americanos passaram a ser vistos no cenário internacional. Nomes como Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa, tornaram-se conhecidos e apreciados fora de suas raízes, nesse momento que ficou conhecido como “boom” da literatura latino-americana dos anos 60” (NAVARRO, 1995, p. 12).

Contudo, mesmo neste cenário de valorização da literatura latino-americana, na lista de escritores beneficiados com esse movimento encontram-se apenas nomes masculinos. “A lista do ‘boom’ se distingue pela total ausência de mulheres” (NAVARRO, 1995, p. 13). Não houve espaço nesse período para um só nome feminino se beneficiar dentro da literatura na América Latina.

Uma das razões desse silêncio é que a literatura produzida por mulheres foi sempre considerada “feminina”, isto é, inferior, preocupada somente com problemas domésticos ou íntimos e, por isso, não merecendo ser colocada na mesma posição da literatura produzida por homens, cujo envolvimento com questões “importantes”, isto é, com a política, história e economia foi sempre assumida sem discussão. (NAVARRO, 1995, p. 13)

É perceptível a inferiorização intelectual a qual as mulheres estavam submetidas na América Latina dos anos 60. Diferente do que se possa pensar, já nesse período, haviam textos escritos e assinados por autoria feminina, porém, como foi acima citado, esses textos eram descartados pela crítica. Considerados inferiores em comparação com os textos escritos por homens, eles eram simplesmente ignorados. Em consequência disso, “editores ansiosos por publicar obras escritas por homens não se dispunham a fazer o mesmo com as mulheres romancistas” (NAVARRO, 1995, p. 13). O que explica a latente ausência de publicações femininas nesse período.

Dois décadas se passaram após esse período do “boom” literário, para que as mulheres começassem, enfim, a ganhar respeito e lugar em meio as publicações literárias latino-americanas. Somente a partir dos anos 80 obras escritas por mulheres passaram a ser “publicadas e receberam relativa atenção da crítica na América Latina” (NAVARRO, 1995, p. 13). Podemos considerar esse súbito aumento de produções literárias de autoria feminina na década de 80 como uma conquista resultante das revoluções feministas que tiveram início nas décadas de 60 e 70. Como cita Navarro (1995, p. 13), “[é] inquestionável o fato de que esses trabalhos, cujo impacto cresce a olhos vistos na América Latina, estão fundamentados no novo enfoque direcionado à questão da mulher e outras tendências sociais que podem ser conectadas a esses movimentos feministas”.

As produções literárias realizadas por mulheres, a partir desse período, passam a retratar os acontecimentos sociais na latino-américa sob uma nova ótica, através do olhar feminino. Essa nova ótica reflete nos textos literários as “condições históricas e sociais na América Latina” (NAVARRO, 1995, p. 14), assim como, as questões de gênero através de uma “consciência emergente das mulheres que tentam alterar atitudes culturais sobre ‘diferenças inerentes’ entre homens e mulheres” (NAVARRO, 1995, p. 14).

Ainda hoje, as mulheres possuem menor influência nas áreas de poder, “se pode afirmar que a mulher latino-americana em geral permanece em silêncio, sem voz e usualmente sem acesso a práticas discursivas políticas e cultural” (NAVARRO, 1995, p. 14). Com a literatura feminina a mulher latino-americana resgata sua força, sendo capaz de reescrever sua história.

E é interessante e importante observar o modo como isso se processa nos romances através do papel coincidente das personagens femininas. Na maioria das vezes, a mulher que é a personagem principal e narradora da história, adquire um papel preponderante, uma função específica na narrativa: o de escritora. Ela através da palavra oral ou escrita reescreve – literalmente – a história (NAVARRO, 1995, p. 15).

Essas personagens representadas em obras literárias parecem assumir o papel de provocadoras de um olhar reflexivo sobre o texto como Macabéa da obra *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector, *Malinche* da obra homônima Laura Esquivel, Clara da obra *La Casa de Los Espíritus* de Isabel Allende, entre outras. Com isso, a mulher real se vê refletida nas lutas e desejos que a personagem feminina dentro do texto exprime e se sente instigada a reescrever da mesma forma a sua vida.

O feminino na literatura de Allende

Faremos neste tópico uma breve apresentação da vida e obra da escritora peruana Isabel Allende. Em seguida, nos deteremos em analisar o conto *Dos Palabras*.

Isabel Allende: a mulher, a escritora

Isabel Allende Llona, ou apenas Isabel Allende como é mais conhecida, é uma escritora e jornalista peruana, que viveu por muitos anos no Chile, e “a primeira escritora latino-americana a tornar-se internacionalmente conhecida como seus colegas escritores da época do ‘boom’” (NAVARRO, 1995, p. 16). Nascida em 2 de agosto de 1942 na cidade de Lima, no Peru, ainda criança se mudou para o Chile onde passou sua infância e juventude com a família.

Filha de Tomás Allende, um diplomata chileno, e de Francisca Llona Barros, também conhecida como Panchita, muito cedo perdeu a figura paterna, quando seu pai desapareceu, abandonando a família. As figuras masculinas de sua infância, após o abandono paterno, passaram a ser, então, seu avô Augustin Llona Cuevas, e logo, seu padrasto Ramón Huidobro, um diplomata com quem sua mãe veio a se casar. Isabel refere-se a eles dois

como “dois pilares masculinos de minha infância”¹ e “de um machismo aterrador”² (Tradução nossa) (ALLENDE *apud* ZAPATA, 1998, p. 97).

Foi em meio ao exílio na Venezuela que nasceu seu primeiro romance, *La Casa de los Espíritus*. Depois de finalizado o manuscrito, Isabel e sua mãe se empenharam de todas as formas para conseguir uma editora para publicar a obra. Somente em 1982 que, após rejeições por parte de várias editoras, a obra foi por fim publicada. Essa sua primeira publicação foi muito notadamente reconhecida pela crítica, tanto que as vendas realizadas nesse período foram o bastante para cobrir todos os gastos da publicação dessa edição e mais as posteriores.

No ano de 1987, quando deixa sua vida na Venezuela e se muda de vez para a Califórnia, a autora publica o romance *Eva Luna*, no qual, percebe-se que Allende “dá um passo adiante ao produzir uma obra que revela uma preocupação feminista alicerçada em um relato histórico objetivo e bem fundamentado” (NAVARRO, 1995, p. 20).

Os perfis femininos traçados nas obras de Isabel Allende retratam mulheres fortes que traçam seu próprio destino. Geralmente essas obras correspondem a uma etapa da vida da autora ou a um momento político-social.

O feminino e a relação de poder presente no conto “Dos Palabras”

Iremos, nesse tópico, analisar as relações de poder entre a personagem feminina, protagonista da história, e o personagem masculino que mais se destaca, seu antagonista, que ao final torna-se seu par romântico.

“Dos Palabras” (2011, p. 9-15) é o conto de abertura do livro *Los cuentos de Eva Luna* (1989). A história é contada por um narrador em terceira pessoa, que não faz parte do conto, mas que está por dentro de todo o ocorrido. O conto se inicia apresentando o nome da protagonista da história: “tinha o nome de Belisa Crepusculario”³ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 9) e segue informando ao leitor a profissão a qual Belisa se dedica: “seu ofício era vender palavra”⁴ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p.9).

Belisa Crepusculario, nome que ela mesma encontrou para si como o narrador nos informa logo na primeira linha, passava a vida viajando de cidade em cidade vendendo palavras para a população. Levava e trazia informações dos lugares por onde passava. Todos a conheciam e a aguardavam para fazer uso de seus serviços e/ou para conseguir informações

¹ “dos pilares masculinos de mi infancia”

² “de un machismo aterrador”

³ “Tenía el nombre de Belisa Crepusculario”

⁴ “Su oficio era vender palabras”

dos parentes que moravam distante. A personagem é apresentada, logo de início, como uma pessoa honesta e justa que se faz necessária. Como podemos ler no seguinte trecho:

Por cinco centavos entregava versos do memoria, por sete melhorava a qualidade dos sonhos, por nove escrevia cartas de apaixonados, por doze inventava insultos para inimigos irreconciliáveis. [...] A quem lhe comprava cinquenta centavos, ela lhe presenteava com uma palavra secreta para espantar a melancolia. Não era a mesma para todos, é claro, porque isso teria sido um engano coletivo⁵ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 9).

No parágrafo seguinte o narrador nos descreve a origem humilde de Belisa, sua família tão miserável “que nem mesmo possui nomes para chamar a seus filhos”⁶ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 9) e a região severa onde ela nasceu: “Veio ao mundo e cresceu na região mais inhospita, onde alguns anos as chuvas se convertem em avalanches de água que leva tudo, e outros não cai nem uma gota do céu, o sol cresce até ocupar o horizonte inteiro e o mundo se converte em um deserto”⁷ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 9).

A narração segue mostrando ao leitor o trajeto da mulher e como, mesmo tendo nascido na miséria, em uma região que maltratava seus habitantes, Belisa, ainda criança e prevendo a proximidade de sua própria morte, após enterrar quatro irmãos mais novos, decide ir embora sozinha em busca de sobrevivência. Atravessa o inferno sem a ajuda de ninguém a não ser dela mesma e deixando atrás de si a trilha de miséria de onde veio consegue, por fim, encontrar água e por sorte encontra também um meio de ganhar a vida, quando por acaso encontra uma página velha de um jornal. Como são escassas as opções de trabalhos que ela poderia arrumar na situação em que se encontrava, ela vê nas palavras a sua salvação.

Esse dia Belisa Crepusculario se inteirou que as palavras andam soltas sem dono e qualquer um com um pouco de manha pode se apoderar delas para

⁵ “Por cinco centavos entregaba versos de memoria, por siete mejoraba la calidad de los sueños, por nueve escribía cartas de enamorados, por doce inventaba insultos para enemigos irreconciliables [...] A quien le comprara cincuenta centavos, ella le regalaba una palabra secreta para espantar la melancolía. No era la misma para todos, por supuesto, porque eso habría sido un engaño colectivo”.

⁶ “que ni siquiera poseía nombres para llamar a sus hijos”.

⁷ “Vino al mundo y creció en la región más inhospita, donde algunos años las lluvias se convierten en avalanchas de agua que se llevan todo, y en otros no cae ni una gota del cielo, el sol se agranda hasta ocupar el horizonte entero y el mundo se convierte en un desierto”.

negociá-las. Considerou sua situação e concluiu que fora se prostituir ou trabalhar como servente nas cozinhas dos ricos, eram poucas as ocupações que podia desempenhar. Vender palavras lhe pareceu uma alternativa decente. A partir desse momento exerceu essa profissão e nunca lhe interessou outra.⁸ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 10)

Nesse ponto da história, podemos ver como a personagem Belisa encontra uma saída para a sua situação miserável por meio das palavras. Analisando esse trecho à luz de Navarro (1995), que destaca a “palavra” dentro dos textos de autoria feminina “como instrumento de conscientização ou “salvação” da mulher” (NAVARRO, 1995, p. 20), fica claro a importância desse conto e da história de sua personagem principal para a literatura feminina latino-americana. A personagem de Belisa é o próprio exemplo da importância da literatura para o empoderamento feminino.

A seguir, o narrador vai nos levar ao momento no qual aparece o Coronel, principal personagem masculino da história. Ele será o antagonista de Belisa. Em tudo os dois personagens são opostos. Enquanto Belisa foi apresentada como uma pessoa de origem humilde que consegue sobreviver usando de sua inteligência e astúcia, o Coronel é a própria força da brutalidade masculina. Seu poder consiste no medo que sua presença causa nos demais.

Se escutaram galopes e gritos, ela levantou os olhos da escritura e viu primeiro uma nuvem de pessoas e em seguida um grupo de ginetes que irromperam no lugar. se tratavam dos homens do Coronel, que vinham a mando do Mulato, um gigante conhecido em toda região pela rapidez de seu disparo e a lealdade a seu chefe. Ambos, o Coronel e o Mulato, passaram suas vidas ocupados na Guerra Civil e seus nomes estavam irremissivelmente ligados ao desastre e a calamidade⁹ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 11).

Uma amostra da personalidade agressiva e pouco delicada do Coronel é a forma como esse faz uso da força para conseguir o mais simples

⁸ “Ese día Belisa Crepusculario se enteró que las palabras andan sueltas sin dueño y cualquiera con un poco de maña puede apoderárselas para comerciar con ellas. Consideró su situación y concluyó que aparte de prostituirse o emplearse como sirvienta en las cocinas de los ricos, eran pocas las ocupaciones que podía desempeñar. Vender palabras le pareció una alternativa decente. A partir de ese momento ejerció esa profesión y nunca le interesó otra”.

⁹ “Se escucharon de pronto galopes y gritos, ella levantó los ojos de la escritura y vio primero una nube de polvo y enseguida un grupo de jinetes que irrumpió en el lugar. Se trataba de los hombres del Coronel, que venían al mando del Mulato, un gigante conocido en toda la zona por la rapidez de su cuchillo y la lealtad hacia su jefe. Ambos, el Coronel y el Mulato, habían pasado sus vidas ocupados en la Guerra Civil y sus nombres estaban irremisiblemente unidos al estropicio y la calamidad”.

favor. Ao precisar dos serviços de Belisa, no lugar de ir a seu encontro como todos o fazem, ele manda que a sequestrem e a tragam contra a sua vontade.

Estou te procurando. - gritou apontando para ela com seu chicote enrolado e antes que terminasse de falar, dois homens caíram em cima da mulher atropelando o toldo e quebrando o tinteiro, amarraram seus pés e mãos e a colocaram atravessada como um pacote de marinheiro na garupa da besta do Mulato¹⁰ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 11).

É evidente a diferença entre personagem feminino e masculino dentro do contexto social em que a história é contada. O narrador não especifica em que data se passaram os acontecimentos que nutri o enredo, porém, nos fornece pistas dessa época em trechos do texto como: "dos pormenores da Guerra Civil"¹¹ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 9) e "havia passado suas vidas ocupados na Guerra Civil"¹² (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 11). Trechos como esses nos sugerem que a história está se passando em meio ao desenrolar de uma Guerra Civil e analisando entre os dois países que a escritora Isabel Allende mais costuma usar como cenários de suas histórias, Chile e Venezuela (ZAPATA, 1998), o mais provável é que o Chile, que em 1970 passa por uma Guerra Civil, seja o cenário onde os fatos se desenrolam.

Tendo o Chile da década de 70 como o cenário do conto, foi justo nessa época que as mulheres começaram a lutar por seus direitos e em muitas partes do mundo foi nesse período que a literatura feminina começou a ganhar forma e visibilidade (NAVARRO, 1995). Dentro do texto isso pode ser simbolizado pelo letramento, quase que autodidata, da personagem de Belisa e por ela fazer uso das palavras como forma de salvação. Sendo o ato de vender palavras um trabalho que ela própria considera mais decente que os serviços mais condizentes com as mulheres na época em sua posição, como prostituta ou servente de cozinha, "considerou sua situação e concluiu que fora se prostituir ou trabalhar como servente nas cozinhas dos ricos, eram poucas as ocupações que podia desempenhar, vender palavras lhe pareceu uma alternativa decente"¹³ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 10).

¹⁰ "- A ti te busco - le gritó señalándola con su látigo enrollado y antes que terminara de decirlo, dos hombres cayeron encima de la mujer atropellando el toldo y rompiendo el tintero, la ataron de pies y manos y la colocaron atravesada como un bulto de marinero sobre la grupa de la bestia del Mulato".

¹¹ "de los pormenores de la Guerra Civil".

¹² "habían pasado sus vidas ocupados en la Guerra Civil".

¹³ "Consideró su situación y concluyó que aparte de prostituirse o emplearse como sirvienta en las cocinas de los ricos, eran pocas las ocupaciones que podía desempeñar. Vender palabras le pareció una alternativa decente".

Nesse mesmo período, nos anos 70, o papel da mulher perante a sociedade começava a mudar. Porém, ainda era a força do patriarcado que predominava socialmente. Assim sendo, a maneira abusiva e autoritária com a qual o Coronel trata Belisa no primeiro momento é justificado por essa concepção dos papéis homem/mulher, em que o homem ainda era quem mandava.

Depois de ser sequestrada e levada contra a sua vontade na garupa de um cavalo para se encontrar com o Coronel, um homem que ela não conhecia, ao se ver frente a frente com ele pela primeira vez, Belisa percebe a fragilidade por trás daquela figura de poder: “A mulher viu sua pele escura e seus olhos ferozes e soube de imediato que estava em frente ao homem mais solitário deste mundo”¹⁴ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 12).

Deste ponto em diante os papéis de poder dentro da história sofrem uma mudança. O Coronel revela suas intenções ao trazê-la ali. Ele precisa dos serviços dela como vendedora de palavras para mudar sua vida de forasteiro e temido por todos para Presidente eleito pela população.

Desejava entrar nos povoados sob arcos de triunfo, entre bandeiras coloridas e flores, que o aplaudissem e lhe dessem de presente ovos frescos e pão recém assado. Estava cansado de comprovar como a seu passo fugiam os homens, abortavam de susto as mulheres e tremiam as criaturas, por isso tinha decidido ser Presidente¹⁵ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 12).

Aqui os papéis, então, se invertem. A mulher (Belisa) que se via capturada e a mercê da vontade do outro, agora é encarregada de ditar as palavras que este vai usar para mudar o rumo de sua vida. O homem (o Coronel) que até então era descrito como a figura que detinha maior poder e a quem todos temiam, se coloca nas mãos dela, buscando redenção em seu destino.

A personagem compõe o discurso, e mais que isso, ela o lê três vezes em voz alta para que o Coronel o decore, visto que este não sabe ler, demonstrando mais uma vez como a autora coloca o personagem masculino na dependência do feminino, ou seja, o Coronel precisa dos conhecimentos que Belisa detém. Após o término do seu trabalho, a vendedora de palavras

¹⁴ “La mujer vio su piel oscura y sus fieros ojos de puma y supo al punto que estaba frente al hombre más solo de este mundo”.

¹⁵ “Deseaba entrar a los pueblos bajo arcos de triunfo, entre banderas de colores y flores, que lo aplaudieran y le dieran de regalo huevos frescos y pan recién horneado. Estaba harto de comprobar cómo a su paso huían los hombres, abortaban de susto las mujeres y temblaban las criaturas, por eso había decidido ser Presidente”.

recebe seu pagamento e concede ao comprado duas palavras secretas, como é o costume de suas negociações. Com essas palavras ela o enfeitiça.

Com o discurso composto por Belisa, o Coronel alcança seu objetivo. Conquista a população que já não mais o temem. Porém ele já não é mais o mesmo. As duas palavras o perseguem e o mantêm preso. “O que não tinham conseguido tantos anos de batalhas conseguiu um encantamento sussurrado ao ouvido”¹⁶ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 14). Allende uma vez mais coloca as palavras (o saber) como a causa maior das mudanças sofridas pelo homem.

Como é recorrente nos contos de Isabel Allende, como enfatiza a autora na entrevista dada à Zapata (1998), todos os contos “são de amor, esse é o fio que os uni”.¹⁷ (Tradução nossa) (ALLENDE *apud* ZAPATA, 1998, p. 106). Ao final da história o Coronel sucumbe ao poder de Belisa, perde toda aquela imagem que o classificava como poderoso e temível. “Os olhos carnívoros do puma tornaram-se mansos quando ela avançou e lhe tomou a mão”.¹⁸ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 15).

Nesse conto foi possível identificar claramente as relações de poder impostas pelas relações de gênero entre homem e mulher. A força das palavras, do saber, modificando os destinos dos dois personagens principais, dando-lhes a redenção.

Considerações finais

Produzir este trabalho foi de grande importância para compreender a importância da literatura de autoria feminina, em especial na América Latina, até os dias atuais. Saindo do estigma de inferioridade em relação ao texto literário de autoria masculina, ainda hoje, a literatura feminina não recebe a notoriedade que merece, já que é vista e analisada sempre levando em consideração a comparação com textos de autores homens que são considerados exemplos para a literatura.

Analisar sobre a problemática da mulher um conto da escritora Isabel Allende tendo como referencial teórico os livros e artigos de referência voltados a essa temática foi importante, pois nos permitiu perceber o crescente significado do papel da mulher dentro da sociedade e o quanto ainda nos falta lutar para alcançar a igualdade com o sexo oposto, seja ela no

¹⁶ “lo que no habían logrado tantos años de batallas lo había conseguido un encantamiento susurrado al oído”.

¹⁷ “son de amor, ése es el hilo que los une”.

¹⁸ “los ojos carnívoros del puma tornarse mansos cuando ella avanzó y le tomó la mano”.

campo literário ou no cenário social. Significativo também foi perceber o quanto os textos literários femininos influenciam e contribuem para essa luta.

Para finalizar, é possível perceber que apesar de muitos estudos e análises já terem sido realizados a respeito do tema, ainda se faz necessário a produção de novos trabalhos que analisem os textos de escritoras como Allende. Na própria produção literária de Isabel Allende podemos encontrar muitas outras histórias que podem vir a servir de material para levantar estudos a respeito da personagem feminina sob diferentes lentes analíticas, como por exemplo, sob uma perspectiva psicológica, ética ou sob um contraste social.

Referências

- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. 80 p.
- CONFORTIN, Helena. Discurso e Gênero: a mulher em foco. *In*: GHILARDI-LUCENA, Maria Inês. **Representações do feminino**. Campinas: Átomo, 2003. p. 107-123.
- DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. *In*: **ANPOLL - II ENCONTRO NACIONAL**, 2., 1987, Rio de Janeiro: Natal: Ufrn, 1987. p. 15 - 23.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. **O romance na América Latina**. Porto Alegre: Editora da Universidade/ufrgs;mec/sesu/proedi, 1988. 92 p.
- NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. 3. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995. 191 p.
- ZAPATA, Celia Correas; ALLENDE, Isabel. Eva Luna e Cuentos de Eva Luna. *In*: ZAPATA, Celia Correas. **Isabel Allende: Vida y espíritus**. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1998. p. 95-112.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem - Editora da Uem, 2009. p. 253-261.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Questões de gênero e de representação na contemporaneidade. **Letras**, Santa Maria, v. 20, n. 41, p.183-195, jul./dez. 2010. Semestral.

**Nos bosques da ficção:
outros olhares**

Das histórias monstruosas: representações homoeróticas na obra de José Lins do Rego

José Vilian Manguêira

Introdução

O trabalho artístico de José Lins do Rego é comumente enfocado levando-se em conta a sua produção denominada de cunho memorialista. Os seus livros considerados como integrantes do Ciclo da cana-de-açúcar – *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *Usina* (1936) e *Fogo morto* (1943) (cf. AZEVEDO, 1991, p. 221) – são os grandes destaques de sua obra, segundo os estudiosos mais consagrados que se debruçam sobre o trabalho desse paraibano. Quando se fala da produção de José Lins são estes romances destacados que têm tido acolhida tanto no leitor comum quanto na crítica especializada. No que se refere à totalidade da obra do escritor, sem desqualificar este ou aquele romance ou agrupar os livros em ciclos, pode-se afirmar que José Lins criou personagens que se encontram em um processo de decadência. Muitas vezes, essa decadência se estende ao plano do ambiente onde se passa a narrativa, mas, e isso é o ponto principal de suas obras, a decadência maior tem relação direta com os próprios personagens e suas expectativas existenciais. Quando se enfoca a obra do escritor, muito se tem escrito sobre o processo de representação de um mundo que rui, onde os velhos engenhos são substituídos pelas usinas, mas o foco principal não está aqui, e sim nas relações entre os personagens e suas aspirações. Independente deles se passarem na Várzea do Paraíba, em Recife, na Suécia, no Rio de Janeiro, em Cabo Frio, numa cidade perdida no meio da Paraíba ou nas caatingas nordestinas, todos os protagonistas dos romances do escritor encontram-se diante de suas tragédias humanas. Os livros se fecham com estes personagens encarando um fim incerto ou infeliz. Ao comentar sobre os personagens criados por José Lins, Marques Jr. identifica duas possibilidades para as trajetórias dos heróis do escritor: a nulidade ou o aniquilamento. Segundo o estudioso, “[a]lguns personagens, como José Paulino e Juca, ainda constroem algo, mas terminam aniquilados” e “[a] outros sequer o direito ao fracasso é concedido, resultando daí a nulidade diante da vida” (MARQUES JR, 2002, p. 24).

Outro fato que marca a obra do escritor José Lins do Rego é a exploração de um sistema social movido pelo poder do patriarcado. Seus romances destacam uma sociedade cujo mando é do homem e, principalmente, do homem com poderes de senhor dentro e fora de casa. Suas obras mais conhecidas traçam um panorama de uma família que se destaca no domínio dos engenhos da Várzea do Paraíba. O que vemos nesses textos é a focalização de um grupo de personagens masculinos de diferentes idades, mas sempre de um mesmo grupo sanguíneo. De *Menino de engenho* até *Fogo morto*, vemos a família do personagem Carlinhos materializada em diferentes homens – Carlos de Melo, José Paulino, Capitão Quincas Vieira, Capitão Joca do Maravalha, Juca (Dr. José de Melo), entre outros – se constituírem o centro de tudo que diz respeito às narrativas desses romances. O enfoque desse sistema patriarcal faz com que a obra do escritor conceda às personagens femininas um lugar de inferioridade social que legitima e perpetua o poder e a agressão masculinos. Nestes textos, vemos que a mulher, dentro de uma sociedade que faz prevalecer os valores masculinos, encontra-se econômica, social e moralmente subjugada ao poder do patriarcado.

Embora as mulheres não tenham voz, como frisou Eloísa Toller (1985), em seu ensaio “A presença de Cassandra”, há uma forte presença da figura da mulher nos romances desse escritor. Em alguns desses textos elas são maiorias e assumem, mesmo que de forma velada, papéis que, dentro daqueles contextos retratados pelo escritor, são desempenhados por figuras masculinas. José Lins cria, em diferentes narrativas, a figura da mulher que assume o papel do homem frente à família. Como já frisamos, uma vez que suas obras estão inseridas em um sistema patriarcal, a mulher só ganha status de mando quando o homem a elas superior sai de cena. É assim que surgem figuras como Dona Mocinha de *Água-Mãe*, uma mulher que enviuvara cedo e que teve de dar sequência ao trabalho do marido, sendo identificada pelos seus subordinados como “um homem de coragem” (REGO, 1993, p. 7); as matriarcas de *Riacho Doce*, Elba, a avó de Edna que mandava na família inteira, e Aninha, a avó de Nô que exercia um poder absoluto sobre todos de sua família e até sobre os moradores da vila de pescadores. Há, ainda, um grupo de mulheres que, embora estejam em segundo plano, uma vez que é dado aos homens um lugar de destaque, ao serem postas em contraste com os seus pares masculinos, geralmente seus maridos, elas ganham em clarividência, uma vez que conseguem perceber a realidade de maneira mais lúcida do que os homens o fazem. É o caso, por exemplo, das mulheres do romance *Fogo morto*. O livro está dividido em três partes, a saber: “O mestre José Amaro”, “O engenho de Seu Lula”, “O Capitão Vitorino”. Em cada parte é enfocada a figura de um representante das três parcelas sociais que constituem o sistema socioeconômico onde se passa o romance: o homem que vive de seu

trabalho, mas sob o mando de um senhor de engenho; o senhor de engenho; e o homem sem posse, mas que não vive do trabalho. Para cada personagem masculino é criado um antípoda feminino. Estes personagens masculinos são guiados pela impulsividade, pela força, pela brutalidade, pela falta de prudência e de discernimento. Para se oporem a eles, são mostradas as mulheres.

Mas engana-se quem pensa que a obra do paraibano se resume à exploração de gênero levando-se em conta apenas o binômio heterossexual homem-mulher. Os romances desse escritor também exploram categorias de gênero consideradas não hegemônicas: a relação homem-homem e mulher-mulher. Como a crítica costuma dá destaque à focalização do sistema patriarcal que se sobressai nos textos do autor, personagens com práticas homoeróticas são negligenciados pelos que se debruçam sobre a literatura de José Lins do Rego. Quando esta temática é abordada, não se tem um aprofundamento analítico, ficando apenas como comentário solto dentro de um enfoque maior. É o caso, por exemplo, de Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*. Ao falar sobre os textos do romance de 30, Bueno faz o seguinte comentário sobre a temática do homossexualismo:

O homossexualismo, aliás, é mais um dos temas que o romance de 30 incorporou de forma definitiva à ficção brasileira e um autor como José Lins do Rego, que muito reiteradamente relacionou sexo e sujeira, o tratou com surpreendente delicadeza, como forma de amor e não tara ou doença, em *Usina*, quando Ricardo está preso em Fernando de Noronha e tem um relacionamento com o cozinheiro Manoel, em que até algo de maternal se manifesta [...] (2006, p. 356).

O que se pretende com esse trabalho é oferecer uma nova possibilidade de leitura da obra do escritor, destacando a presença de personagens homossexuais em diferentes romances do paraibano. Nossa intenção é chamar atenção para o modo como o sujeito homossexual – masculino e feminino – é concebido dentro de um universo literário marcado pela masculinidade hegemônica. Assim sendo, focalizamos nossas análises em quatro romances: *Doidinho* (1933), *Usina* (1936), *Riacho doce* (1939) e *Água-mãe* (1941); mas fazendo, também, referências a duas outras obras – *Pedra bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953).

O *ethos* homoerótico na obra de José Lins

Os estudos de gênero, especificamente os que se voltam para a Teoria Queer, destacam o fato de que o modo como a cultura heteronormativa camufla a existência das relações que fogem ao padrão da

normatividade. Por esse motivo, discorrer sobre a identidade homossexual dentro de tal cultura constitui um ato problemático. Dessa forma, pensar o modo como o escritor José Lins do Rego construiu as relações homoeróticas é um ato que procura questionar um sistema patriarcal num contexto do Nordeste brasileiro, com seus valores sociais que desvalorizam as relações dos gays e lésbicas.

Seguindo a linha cronológica de publicação dos romances, procuramos investigar a representação da figura do homossexual – masculino e feminino – dentro dos romances, tomando como base as materialidades textuais, para traçarmos um perfil da configuração desse tipo de personagem na obra de um escritor que deu destaque à ficcionalização de um sistema social que primava pelo modelo heterossexual vigente. Em nosso estudo, não procuramos tecer comentários sobre a Teoria Queer, mas, através de uma abordagem estruturalista, analisar o modo como o *ethos* homoerótico é apresentado nos textos do autor.

O primeiro romance selecionado para esta análise, *Doidinho*, de 1933, tem como cenário um colégio interno onde estuda o personagem José Carlos de Melo. Contado em primeira pessoa, o livro mostra as angústias, descobertas e desejos de um ex-menino de engenho em seu convívio com outros garotos em uma instituição de ensino na cidade de Itabaiana. Esta narrativa de José Lins do Rego possui uma ligação com o romance de Raul Pompéia, *O Ateneu* (1888), por mostrar o internato de alunos adolescentes e pela própria indicação de José Lins ao finalizar a obra *Menino de engenho*: “Aquele Sergio, de Raul Pompéia, entrava no internato de cabelos grandes e com uma alma de anjo cheirando a virgindade. Eu não [...]” (REGO, 1997, p. 82). Mas, ao contrário do romance de Pompéia, *Doidinho* traz uma focalização explícita da relação homoerótica entre dois jovens do Instituto Nossa Senhora do Carmo: Manuel Mendonça e Clóvis. Essa relação é filtrada pelo olhar do narrador-personagem, Doidinho, que não gosta de um dos colegas, Mendonça. É graças a este ponto de vista narrativo que a relação dos garotos será vista como um ato que foge à regra do instituto e como uma exploração do menino mais velho sobre o mais jovem.

Mendonça e Clóvis se diferenciam quanto à idade, ao comportamento e aos bens materiais. Manuel Mendonça é identificado pelo narrador como espécie de agente provocador das punições do professor Maciel, dado ao seu caráter de encrenqueiro. Não é explicitada a idade real de Mendonça, mas sabe-se que ele é um aluno já adiantado nos estudos. Vindo de uma família mais humilde, seu pai é um marchante de gado, e com comportamento avaro – daí seu apelido de Pão-duro –, o jovem se distancia do seu companheiro amoroso. Já Clóvis, de apenas dez anos, é visto como um jovem abastado e de comportamento refinado: “era da Paraíba, de um pai rico, e viera cheio de luxo [...] roupa fina de casimira, com uma mala de

couro bonita e uma cama de ferro com cortinado” (REGO, 2004, p. 117). Ainda em contraste com seu par, Clóvis costumava dividir o que possuía com os outros colegas, ganhando a simpatia de todos. A fala do pai do jovem parece resumir o caráter do filho: “É uma criança muito débil [...] É muito dócil” (REGO, 2004, p. 118).

A ligação entre os dois alunos ocorre por intermédio do mais velho que se aproxima do recém-chegado. O narrador-personagem nota que Manuel Mendonça, diferente de todos os outros colegas de internato, se aproxima de Clóvis não com intenções de fazer o novo aluno se enturmar com os já antigos, mas com finalidade de conotações sexuais:

Este [Pão-Duro] agora andava todo pegado com Clóvis, enganando o menino com doce e pedaços de queijos, num chaleirismo que nos deixava preocupados. Pão-Duro também tinha coração. Mas não era porque Clóvis fosse pequeno, não tivesse mãe: era porque Clóvis era bonitinho (REGO, 2004, p. 136).

A relação homoerótica entre os dois internos se estreita à medida que o tempo vai passando, o que faz com que o narrador identifique na amizade dos dois jovens uma relação de namoro. Em certos momentos, Manuel e Clóvis externam carícias diante dos outros alunos, embora elas sejam sempre camufladas como atitudes de cuidado ou de brincadeira. É o que ocorre, por exemplo, durante os intervalos das aulas ou durante as tarefas pessoais dos alunos: “O namoro de Pão-Duro dava na vista. Botava a cabeça de Clóvis nas pernas para catar piolhos. [...] E aquele catar de piolhos levava o recreio todo. Era quem arrumava a mala do menino, engraxava os sapatos, pregava os botões da roupa” (REGO, 2004, p. 138). O mesmo tipo de comportamento considerado inapropriado entre os dois alunos acontece durante os banhos comunitários no rio: “No banho do rio não deixava Clóvis sair de junto dele. Pão-Duro ficava rondando [...] dando mergulho para estourar embaixo do menino. E este tinha umas risadinhas de que estivesse com cócegas” (REGO, 2004, p. 139).

Embora as práticas homoeróticas fossem proibidas no internato e todos os outros alunos suspeitassem do “namoro” dos dois jovens, nenhum deles denunciava o comportamento dos dois ao diretor da instituição. As razões para isso não ficam explícitas na narrativa, mas elas podem ser inferidas através das atitudes do narrador Carlos de Melo em relação aos dois jovens. Primeiro, Carlos, assim como a maioria dos alunos, odeia Mendonça e denunciá-lo sem provas concretas seria um erro, pois espantaria um possível flagrante. O que quer o narrador é ver o colega indesejável ser pego em atitude que não lhe daria chances de se defender. Ainda, como Manuel Mendonça rouba de Carlos a companhia do jovem Clóvis, o que mais anseia

o protagonista é encontrar uma maneira incontestável de denunciar o relacionamento dos dois:

Pão-Duro tinha inimigos cruéis [...] Os seus amores encontrariam espias impiedosos. Ele dormia com Clóvis no mesmo quarto. A rede de um junto da cama de cortinado do outro. Ninguém via coisa nenhuma, senão Pão-Duro estava desgraçado. Imaginava-se somente. [...] Era mesmo o dono de Clóvis. Ia-lhe custar caro esta soberania absoluta (REGO, 2004, p. 137).

A suspeita do relacionamento dos dois jovens cresce de tal forma que chega ao corpo da instituição. O primeiro membro do corpo da escola que desconfia de que há algo mais que amizade entre os dois alunos é o velho Coelho, espécie de supervisor dos alunos. Ao perceber a constante ligação entre os jovens, Coelho comenta que: “Aquilo está me cheirando a frescura” (REGO, 2004, p. 139). Como já havia se formado uma atitude de suspeita e de espreira quanto aos dois jovens, não tarda de eles serem pegos durante um dos seus encontros noturnos:

Ele pensava, como todo apaixonado, que o mundo tinha os olhos e os ouvidos fechados: só eles existiam, só eles viam e ouviam: o resto era mudo e cego. Clóvis e ele dormiam no mesmo quarto, e os inimigos de Pão-Duro não dormiam. E deu-se o escândalo. Parece que foi João Câncio quem gritou de madrugada: “Seu Maciel, Mendonça está na cama de Clóvis (REGO, 2004, p. 139).

O flagrante ocorre, os dois colegas são separados e ficam proibidos de falarem um com o outro. A descoberta da relação homoerótica dos dois alunos provoca no dono da instituição, o senhor Maciel, a certeza de que a sua escola como um todo estaria estigmatizada: “Desmoralizaram-me o colégio” (REGO, 2004, p. 140). Assim, o ato é visto como um insulto de grandes proporções para o estabelecimento de ensino. Como a falta dos dois jovens tem o peso de manchar a imagem do internato e como todos os alunos nutrem um sentimento de raiva em relação a Manuel Mendonça, é dado aos colegas o direito de agredirem verbalmente os jovens: “Cadê Maricota? Vão casar amarrados” (REGO, 2004, p. 140). O narrador, em sua atitude de identificação com Clóvis, reconhece apenas em Mendonça a culpa pela transgressão e isenta o outro de qualquer responsabilidade: “Mas que culpa podia haver naqueles dez anos de sua vida?” (REGO, 2004, p. 140). A mesma ideia é identificada na fala da esposa do dono do internato: “O pequeno não tem culpa. É preciso somente vigiar o grande” (REGO, 2004, p. 140). Assim, Manuel Mendonça é nomeado explicitamente como homossexual: “Pão-Duro, sim, que era um safado, um somítico” (REGO, 2004, p. 140).

É interessante notar que o mesmo aluno que denuncia o relacionamento de Manuel Mendonça e Clóvis vai, tempos depois, se aproximar do jovem Clóvis com as mesmas intenções que mostrava Mendonça: “Vivia pegado com o Clóvis, manobrando o menino à vontade” (REGO, 2004, p. 193). Mas o dono do instituto, sabendo das relações que se travaram entre Mendonça e o jovem, “abria os olhos e os ouvidos para o chamego deles [...] E antes que houvesse um caso, separaram a cama dos dois” (REGO, 2004, p. 194).

Ao que parece, a beleza, a fragilidade e submissão de Clóvis são os responsáveis por despertar nos alunos mais velhos uma atração homoerótica. Embora ele seja o que mais apresente a estereotipia do gay, como mostram as falas do narrador e do pai do jovem, Clóvis será inocentado do estigma de homossexual, graças à ligação de afetividade que se cria entre ele e o narrador-personagem do romance.

O segundo selecionado, *Usina*, de 1936, apresenta, em sua primeira parte, o relacionamento homoerótico de Ricardo e Seu Manuel, durante o tempo em que o negro Ricardo ficou preso em Fernando de Noronha. Todo o relacionamento dos dois presos é filtrado pelo narrador através da ótica do personagem Ricardo. Como ele não possui anteriormente, ao contrário de Manuel, um comportamento homoerótico, este personagem concebe a ligação entre dois homens como decorrente de circunstâncias que isolam homens do convívio sexual com mulheres: “Os homens se acostumavam da falta de mulheres amando uns aos outros” (REGO, 2002, p. 43). Dentro deste ambiente, a norma heterossexual parece ser esquecida: “Na ilha aquilo [sexo entre homens] não queria dizer nada, quase todos tinham simpatias daquele jeito” (REGO, 2002, p. 45); embora o comportamento homossexual não pareça ser aceito abertamente, uma vez que ele é descrito como “amores irregulares”: “Ninguém se espantava com estas ligações, com estes amores irregulares” (REGO, 2002, p. 43). Segundo a visão de Ricardo, as ligações homoeróticas existem apenas como uma modalidade de satisfação do corpo durante um período de distância do sexo feminino.

Como o negro Ricardo não se sente completamente à vontade em uma ligação com outro homem, ele procura levantar argumentos que justifiquem o comportamento homossexual. De início, ele reconhece que há uma conduta homoerótica entre os meninos dos engenhos, mas essas práticas não teriam continuidade na vida adulta. Elas seriam apenas consequências das descobertas sexuais dos adolescentes: “Um homem servir-se de outro. Lembrou-se dos tempos de menino, das porcarias que faziam entre si na bagaceira. Mas aquilo era de muito longe que nem lhe deixava uma recordação exata. Coisa de menino. Só por vadiagem besta” (REGO, 2002, p. 43). Mas ele também reconhece que, entre os seus conhecidos, existe o

homem que dá continuidade às relações homoeróticas depois de passar pela adolescência. É o que ocorre com o beato Mané Pereira.

O caso de Mané Pereira é conhecido por todos os moradores do engenho Santa Rosa, de onde Ricardo vem. Este mesmo personagem aparece no romance *Doidinho*, com as mesmas características que o qualificam como homossexual. É assim que o narrador-personagem de *Doidinho* descreve Mané:

Era o negro que pedia esmolas para são Benedito [...] Falava-se dele, punha-se em dúvida a sua honestidade:

‘– O negro cai com os quartos! Sustenta os homens com o dinheiro do santo’

Sei lá! Podia ser tudo mentira. O andar miudinho do velho é que trazia aquelas suspeitas vergonhosas (REGO, 2004, p. 166).

É também dessa forma que Mané Pereira aparece em *Usina*. Ricardo afirma que o comportamento homoerótico daquele personagem é conhecido por todos da região, vivendo este sempre com “um moleque fornido, morando em sua casa. Diziam que ele gastava o dinheiro de Nossa Senhora do Rosário com os amigos” (REGO, 2002, p. 44). Como ocorre em outras (re)escrituras de seus próprios personagens, José Lins do Rego mostra uma diferença na configuração de Mané ao identificá-lo como devoto de dois santos distintos. Em *Doidinho*, ele aparece como devoto de São Benedito, já em *Usina* sua devoção é a Nossa Senhora do Rosário. Mas, quanto à caracterização do ethos gay do personagem, é mantida a mesma ideia de possuidor de um comportamento fora da normalidade, como aponta a expressão “suspeitas vergonhosas”.

Apesar de ter seus relacionamentos homossexuais sempre comentados por todos da região e de suas práticas sexuais não serem aceitas abertamente, Mané Pereira não sofre nenhum tipo de agressão direta – sejam elas físicas ou verbais – dos outros moradores. A ligação com o sagrado, Nossa Senhora do Rosário ou São Benedito, dá ao negro respeito diante dos outros: [...] na frente do negro velho ninguém ousava uma palavra, um dito safado. Respeitavam o coitado, não lhe diziam nada que não fosse de maior consideração. E Mané Pereira dormia na sua cama de vara com moleques que eles todos conheciam (REGO, 2002, p. 44).

Até mesmo uma outra parcela social tão marginalizada quanto a homossexual, as prostitutas, tinham respeito pelo negro: “Até as raparigas sabiam respeitar o grande concorrente” (REGO, 2002, p. 44). Mas a forma como o narrador se refere ao homossexual – “coitado” – deixa claro que há um preconceito velado diante das práticas sexuais do personagem. Ao

aproximar Mané das prostitutas, o narrado deixa claro que as relações do beato com outros homens se baseiam em trocas financeiras.

A identificação do personagem como homossexual se completa no momento que o narrador o qualifica usando a palavra que, na época, caracterizava o homem de comportamento sexual que fugia à normatividade heterossexual: “Aquela opa até os joelhos, aquela coroa de santa dentro do prato com rosas davam ao *sodomita* um prestígio de sacerdote” (REGO, 2002, p. 44) (grifo nosso); e quando descreve o andar do personagem ressaltando a forma descontraída de seu corpo: “E lá ia ele de *andar sacudido*, com a opa vermelha e a cabeça descoberta” (REGO, 2002, p. 44) (grifo nosso).

Nessas relações homoeróticas destacadas por Ricardo, há uma identificação apenas do homossexual com trejeitos femininos, ou que assume o papel feminino da relação, como Mané Pereira. De modo algum, seja através da voz do narrador ou do próprio Ricardo, é identificado nos companheiros de Mané um comportamento homossexual. Ao que parece, como é comum ainda hoje, a parte ativa não ganha rótulo algum. Ainda, como fica claro na descrição do personagem Mané Pereira, que possui um “andar sacudido” (REGO, 2002, p. 44), não é só a prática sexual que identifica o *ethos* gay, mas também seus trejeitos femininos. Tanto no engenho quando na prisão de Fernando de Noronha, os gays são identificados como “homens-mulheres” (REGO, 2002, p. 45).

Na lógica de Ricardo, que representa o pensamento dos outros conhecidos do personagem, quem realmente é identificado com o *ethos* homossexual, dentro da prisão de Fernando de Noronha, é o cozinheiro Manuel. De início, o cozinheiro tem uma relação com o médico da prisão e, depois, passa a procurar Ricardo. Essa constância em relacionar-se com outros homens é que caracterizaria Manuel como gay.

Apesar de sentir-se envergonhado, Ricardo demonstra total entrega ao que Seu Manuel lhe oferece, chegando a comparar o carinho dele com outras formas de relacionamento heterossexual que Ricardo teve com sua primeira paixão, Isaura, e com sua esposa morta, Odete: “De noite seu Manuel ia para o quarto dele [Ricardo]. Trancavam-se e o criminoso de três mortes botava a cabeça de Ricardo nas pernas, passava as mãos na carapinha, como nunca mulher nenhuma teria feito com ele” (REGO, 2002, p. 50). Ao mesmo tempo em que demonstra sentir-se atraído por Manuel, ele sente-se envolto em um relacionamento que lhe causa nojo: “Às vezes Ricardo sentia náuseas de tudo isso, um nojo de se ver assim, acariciado, coberto de cuidados e de dengos de um outro homem” (REGO, 2002, p. 51). Essa atitude que mescla sentimentos dúbios diante das coisas é uma característica do personagem Ricardo e o acompanha em toda a sua trajetória no romance: “E ficou vacilando, como sempre fora a fraqueza de sua vida” (REGO, 2002, p. 73). Essa dubiedade não diz respeito apenas ao relacionamento que o

personagem mantém com Manuel. Na verdade, o que marca a ligação homoerótica de Ricardo com Manuel é o carinho que este demonstra por Ricardo e o tratamento de respeito que o negro tem pelo companheiro. Quando Ricardo está se despedindo de Manuel, para voltar para o Recife, vemos que aquele reconhece em Ricardo o único homem que o tratou com respeito e carinho: “Até ali só encontrara um que fora bom para ele. Era Ricardo [...] Só Ricardo era bom, dera-se com o gênio dele, sabia entender o seu coração” (REGO, 2002, p. 60).

Via discurso indireto-livre, o narrador mostra o que significa o relacionamento entre Ricardo e Manuel, fazendo com que o negro identifique no cozinheiro um tipo de amor que não foi possível encontrar em outros relacionamentos heterossexuais: “Um amor mais feroz do que o de Isaura na hora boa, mais pegajento do que o de Odete” (REGO, 2002, p. 58). Ricardo também enxerga em Manuel a junção de duas figuras femininas que lhe proporcionaram sentimentos sublimes e prazer sexual— mãe e prostituta: “[Manuel] Vinha com aquela ternura que era uma mistura de agrado de mãe e de rapariga, tão bom, tão carinhoso que ele se perdia outra vez, entregando-se a tudo que viesse, até o fim” (REGO, 2002, p. 52). Diante da identificação constante de Manuel com as figuras de mulheres que marcaram a vivência de Ricardo, fica a certeza de que o cozinheiro assume o papel de passividade no ato sexual, configurando-se, assim, dentro da lógica preconceituosa de Ricardo, como o “sodomita”.

À medida que se estreita a proximidade entre os dois presos, dá-se o reconhecimento de que o relacionamento sexual deles era algo fixo e não mais um encontro casual. Primeiramente, é o próprio Ricardo que reconhece que ele vive “de grande, naquela sem-vergonhice, com um homem como mulher no quarto, passando bem, comendo do melhor que se comia na ilha” (REGO, 2002, p. 55). Depois são seus colegas de prisão que identificam nos dois um casal: “Na ilha todo mundo sabia da coisa. Olhavam para eles dois como marido e mulher” (REGO, 2002, p. 43).

Embora esta primeira parte do romance tenha como foco narrativo a visão de Ricardo, o narrador conduz a história diretamente através da mente de diferentes personagens, valendo-se do discurso indireto-livre. É o processo narrativo identificado por Friedman como onisciência seletiva múltipla (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Graças a esse processo narrativo, é possível percebermos um posicionamento do cozinheiro Manuel quanto ao seu relacionamento com Ricardo. Na visão de Seu Manuel, seu comportamento homossexual é visto como um castigo: “[Ele] Tinha aquele fraco. Era uma desgraça um homem precisar de outro, como ele precisava [...] melhor tudo o que fosse pior na vida do que precisar um homem de outro como ele” (REGO, 2002, p. 59).

Embora os dois tenham consciência de que o comportamento homossexual seja algo que traga nojo, no caso de Ricardo, ou seja, visto como um castigo, no caso de Manuel, os dois não conseguem se desligar um do outro por vontade própria. O sentimento que se cria entre os dois é tão forte que Ricardo, quando percebe que Seu Manuel sente-se triste com sua partida para Recife, cogita na possibilidade de não deixar a prisão, para ficar com o companheiro. Essa atitude de negar a liberdade seria justificada porque Ricardo reconhece que

Gostava do outro, nunca ninguém fora assim dele, fizera dele tudo no mundo. Seu Manuel era um branco, tinha um cabelo estirado como os brancos do Santa Rosa e vivia precisando dele, fazendo o impossível para lhe arranjar um agrado. Quem o amara assim? Mãe Avelina, Isaura, Guiomar, Odete? Ninguém no mundo tivera para ele um amor como aquele de seu Manuel (REGO, 2002, p. 61).

A ligação é tão forte entre os dois que eles demonstram um ato de carinho na frente de todos os outros prisioneiros, durante a despedida de Ricardo: “E, na despedida da praia, enquanto todos se separavam, eles se abraçaram no meio do povo” (REGO, 2002, p. 61).

Já em liberdade, Ricardo demonstra sentir saudades do companheiro Manuel e, ao que parece, ele gostaria que fosse possível manter o mesmo tipo de ligação amorosa que teve em Fernando de Noronha fora do espaço da prisão. Mas ele reconhece também que, se lá o amor homossexual era possível, no espaço da liberdade ele não poderia acontecer: “Seu Manuel, na ilha, gostava dele como ninguém. Mas não podia mostrar aquele amor, seria levado ao deboche, olhado como safado. Este mundo era errado, tudo errado” (REGO, 2002, p. 74). Fora de Fernando de Noronha Ricardo acaba digerindo melhor os seus sentimentos por Manuel e reconhece que no cozinheiro encontrou alguém que o amava de verdade: “O amor de seu Manuel enchera-lhe os dias da ilha de uma satisfação incalculável. E não podia falar disto a ninguém. Amor de um homem que era uma miséria para os outros” (REGO, 2002, p. 81).

Esse reconhecimento da forte ligação com Manuel acompanha Ricardo mesmo depois de ele deixar Recife para voltar a residir junto com sua mãe e irmãos, na várzea do rio Paraíba. Mesmo depois de já estar de volta a sua terra natal, ao lado da família, é de Seu Manuel que Ricardo recorda, nos momentos de solidão:

Às vezes, quando ficava nos fundos do barracão, vinham-lhe umas saudades esquisitas. Lembrava-se de seu Manuel. E era do que não queria se lembrar pela vergonha que tinha. Parecia coisa absurda pensar naquilo. Um homem precisando de outro para certas coisas [...] Lembrava-se de seu

Manuel. Lembrava-se mais dele do que de Isaura [...] Quando abria os olhos estava pensando em seu Manuel. Nunca mais viu uma amizade que fosse escrava de outra como aquela. Nunca mais que uma pessoa lhe quisesse tanto bem, lhe fosse tão dedicada (REGO, 2002, p. 155).

A falta de Manuel só é aplacada quando Ricardo entra novamente em outro relacionamento heterossexual com uma moradora do lugar em que mora o rapaz.

Neste mesmo romance ainda é narrado o caso lésbico das prostitutas Clarinda e Jacqueline. Novamente em formar de discurso indireto-livre e valendo-se da onisciência seletiva múltipla, o narrador usa os pensamentos de Clarinda e traz à tona a ligação mais forte que a prostituta Clarinda já teve, mas este caso amoroso não é explorado com profundidade pelo narrador: “Gostava, de verdade, muito mesmo da Jacqueline, que se fora para sempre. Era uma amizade misturada de amor de homem e de amor de irmã. Todo mundo falava daquilo. De fato, nunca gostara de homem nenhum como de Jacqueline” (REGO, 2002, p. 319 - 320).

Nos dois romances que se seguem, *Riacho doce* e *Água-mãe*, é que são exploradas com densidade as ligações homoeróticas entre mulheres.

O romance *Riacho Doce*, de 1939, como ocorre com outras obras do escritor, está dividido em partes: *Ester*, *Riacho Doce* e *Nô*. Ele tem como foco principal a personagem Eduarda, ou Edna, uma suíça que vem com o marido tentar uma nova vida no Brasil. A primeira parte do livro focaliza a infância, a adolescência e o início do casamento de Edna na Suíça. Aqui é explorada, principalmente, a relação da protagonista com sua professora Ester. Esta parte do livro serve para “fixar a sua heroína no meio que lhe era habitual, seus conflitos de alma e corpo, seus desejos comprimidos pelo ambiente hostil” (LOUSADA, 1991, p. 362). É neste ambiente de hostilidade e de desejo latente que nasce a relação de transferência entre Edna e sua professora Ester. A relação Edna e Ester começa quando a protagonista tinha doze anos e atinge o auge quando ela completa quinze anos de idade.

Vinda de uma cidade grande – Estocolmo – para trabalhar em um burgo, a professora Ester atrai Edna, primeiramente, pelo diferencial dos cabelos: “Logo no primeiro dia foi deixando em todos uma impressão perturbadora. Eram os cabelos. Aqueles cabelos pretos luzindo, enchendo a vista, atraindo admiração. Os únicos cabelos pretos do lugar [...]” (REGO, 2003, p. 38). A visão da cabeleira da professora provoca na aluna “a primeira impressão de beleza real que Edna sentira fortemente em sua vida” (REGO, 2003, p. 38). Metonimizado nos cabelos, Ester aproxima Edna de um mundo de fantasia criado a partir das histórias contadas pela própria mãe da protagonista, simbolizado na boneca da amiga Norma, que viera de uma terra distante, a Espanha. Ester, com seu cabelo exótico, personifica esse mundo

distante, aproximando Edna dos seus sonhos de menina e de sua busca incessante pelo prazer, que caracteriza a personagem ao longo de todo o romance.

De origem hebraica, o nome Edna significa “renovador” e tem ligação com o topônimo Éden, que, por sua vez, significa o lugar do prazer. Ao se debruçarem sobre o nome Edna, Milton Marques e Elizabeth Marinheiro, em *O ser e o fazer na obra ficcional de José Lins do Rego*, apontam a relação existente entre o nome da protagonista e a necessidade que ela apresenta de buscar algo para a sua própria satisfação:

Seu nome [Edna] é a forma reduzida de Eduarda, de origem hebraica e significando *regozijo* ou *prazer*. Sendo infiel ao seu nome, Edna vai em busca desse prazer, de regozijar-se com a liberdade do amor, mas as pressões e os preconceitos que encontra pelo caminho são sempre mais fortes, são a constatação de que o preço por buscar a felicidade e o prazer é muito mais alto (MARQUES JR.; MARINHEIRO, 1990, p. 141) (Grifos dos autores).

Valendo-se desse estudo onomástico, vemos que a primeira tentativa de Edna conseguir prazer em algo é identificada na professora Ester, pois a primeira referência ao paraíso, ou ao lugar do prazer, que o romance apresenta é associada à figura da professora Ester: “Edna só pensava nela [Ester]. Dormia, e os seus sonhos eram do paraíso, com aqueles cabelos pretos até a cintura, cabelos compridos e quentes, de gente viva” (REGO, 2003, p. 41).

Em um segundo momento, Edna estende o seu desejo para outras características físicas da professora: “Vinha um cheiro bom do corpo, do hálito de Ester quando ela falava com ela” (REGO, 2003, p. 41). Em uma gradação, a amizade das duas vai se estreitando e Edna sente-se possuidora da professora: “Ester era dela. Uma sensação absoluta de posse, de completo domínio se apoderou de Edna. Ester era sua, com seus cabelos pretos” (REGO, 2003, p. 42). O sentimento de posse dá lugar ao de amor quando, num discurso indireto-livre, Edna confessa amar somente a professora: “E só a ela era que amava no mundo. Só a ela, só à mestra de cabelos pretos ela amava” (REGO, 2003, p. 42). O sentimento de Edna é adensado quando ela confessa que “Não poderia mais viver sem a professora” (REGO, 2003, p. 67).

Quando a professora viaja de férias e Edna sente-se privada de seu objeto amado, a atração que Ester exerce sobre ela é transferida para a boneca de Norma, a Espanhola. Dois fatores contribuem para essa transferência de alvo do objeto desejado: primeiro a cor do cabelo da boneca, que, assim como o de Ester, é preto; segundo, o fato de a boneca encontrar-se fisicamente distante de Edna, como também está Ester durante as férias. É nesse jogo de identificação que Edna, sabendo-se impossibilitada de trazer

Ester para junto de si, procura uma maneira de ter a boneca de Norma só para si:

E sonhava com o destino da boneca. Aquilo era como se fosse Ester que Edna sentia perdida, sem uma notícia, afastada dela como em desterro. Nunca que aquela boneca lhe pertencesse, nunca mais que Ester voltasse para sua escola [...]. E começou a premeditar um assalto que libertasse a prisioneira, que lhe desse a liberdade (REGO, 2003, p. 48).

E assim, na sua imaginação ainda infantil, Edna cria para a Espanhola a imagem de uma princesa encarcerada que necessita ser salva. Nessa ficcionalização de um desejo maior, Edna incorpora a figura do masculino: “Sua mãe contava histórias de príncipes que arrebatavam correntes, salvavam princesas das torres, das masmorras. A Espanhola precisava de um príncipe assim. Ela seria este príncipe” (REGO, 2003, p. 49).

O roubo da boneca, na concepção de Edna, seria visto por Ester como um ato de bravura, que mereceria louros: “Eduarda, tu cometeste uma ação generosa: teu gesto será repetido pela humanidade afora, como o de uma libertadora”, pensa a jovem (REGO, 2003, p. 50). Entende-se que a vontade da protagonista não é a de libertar a boneca da escuridão onde Norma a guarda, mas ter seu ato reconhecido pela pessoa a quem ama. Mas, contrariando a sua expectativa, Ester não reconhece na atitude de Edna um ato que mereça destaque. A professora acaba criticando a aluna pelo seu ato. Edna vê-se frustrada e resolve devolver a Espanhola a Norma. A devolução da boneca simboliza a impossibilidade de ter o que ama e deseja, fato que a protagonista terá de encarar ao longo de todo o romance.

A intensificação dos vínculos homoeróticos entre Edna e Ester é mostrada quando o narrador focaliza o contato entre as duas durante as noites que dormem juntas. Estes momentos são sempre focalizados pela ótica de Edna. Na primeira noite que dormiu na casa da professora, Edna é invadida por uma torrente de sensações. As reticências que aparecem no trecho abaixo indicam a intensidade da sensação de prazer de Edna, que não consegue se expressar completamente, pois não encontra palavras para isso:

Dormir, para ela, era coisa que fazia à toa. Ao lado de Ester, era mais gostoso, mais leve. Era como se estivesse acordada e sentisse as coisas do outro mundo. Debaixo dos cobertores, com um frio intenso lá fora, e Ester juntinho dela, de cabelos soltos, de cabelos negros e soltos como uma touceira de rosas cheirando... E o corpo e a presença de Ester... Era feliz, era grande (REGO, 2003, p. 68).

Mas a viagem que faz com a professora até Estocolmo quebra com todo o encanto de relação amorosa que a aluna nutre pela mestra. Lá, Edna

encontra o seu único rival: Roberto, um amigo e ex-namorado de Ester. Quando vai a um concerto na companhia de Ester e de seu amigo Roberto, Edna sente-se distanciada da professora. Primeiramente, Roberto separa as duas fisicamente, ao sentar-se entre ela e Ester. Depois, os dois amigos se engajam em uma conversa que acaba excluindo Edna do assunto e isso faz com que a aluna sinta-se “roubada com aquela conversa” (REGO, 2003, p. 76). Por fim, Roberto segura a mão de Ester durante a segunda parte do concerto, provocando em Edna um sentimento de ciúme: “Viu isso com o coração batendo de angústia e ficou assim uns segundos. Ester retirou a mão, fugiu brandamente da carícia do amigo, mas a mágoa ficara em Edna. A mestra era de outro, aquele rapaz bonito era dono de sua amiga” (REGO, 2003, p. 76). A angústia de ver a amiga roubada de si faz com que Edna, já em casa, ponha para fora toda a sua dor em forma de um choro alto, de um “pranto impetuoso” (REGO, 2003, p. 78). Já na volta para o burgo, ainda no trem, Ester fala com Edna sobre Roberto. Ao ouvir sobre o amigo da professora, o narrador comenta que “Cada palavra de Ester se enterrava em Edna como cravo furando a sua carne” (REGO, 2003, p. 79). Diante da certeza de que a professora amava o amigo, Edna converte os momentos que teve ao lado de Ester em demonstrações de afeto da professora para o amigo ausente:

Naquela noite em que a sós tocavam piano, o coração de Ester vibrava, se magoava por outra pessoa. E quando ela recitava aqueles versos de poetas louvando a amada, aquela voz doce de Ester, aquele tom magoado, aquela melancolia, tudo era para Roberto. Quando passeavam, quando percorriam a pé os arredores da escola, colhendo flores, Ester parando para ver melhor as coisas, de braços dados as duas, tudo era feito com o pensamento em Roberto (REGO, 2003, p. 80).

A viagem das duas até a capital faz surgir nos conhecidos de Edna uma suspeita sobre os vínculos de amizade que as ligam. Primeiramente, o povo do burgo não vê com bons olhos a relação que se cria entre a professora e Edna. A sua avó Elba é a pessoa mais próxima a Edna que questiona a ligação das duas. A mãe de Norma também demonstra que não seria bom uma estranha ficar tão próxima de uma menina. Mas a figura que representa toda a antipatia dos concidadãos de Edna é o pastor Schmidt. É ele que vai falar diretamente com o pai da protagonista sobre a ligação dela com Ester. Ele, como representante religioso do lugar, fala em nome de um grupo que se incomoda com o relacionamento íntimo das duas: “Era o povo que reparava, que sentia a influência da professora sobre a menina” (REGO, 2003, p. 84). Diante da pressão que vem de fora, “O povo de Edna não queria mais que a filha mantivesse relações tão estreitas com a professora. [...] Era

o fim de tudo” (REGO, 2003, p. 84). A possibilidade de se afastar completamente de Ester provoca em Edna a sensação de que está condenada à morte. Esta sensação se agrava quando ela pensa sobre a relação de Ester e Roberto. Como saída para seus medos, Edna escolhe a morte.

Dois fatores contribuem para a tentativa de suicídio de Edna. Primeiro, a iminência que teria que se distanciar da professora, provocada pelos falatórios das pessoas e pelo endurecimento de seus pais em relação à sua ligação com Ester: “Tu não irás mais à escola” (REGO, 2003, p. 86), grita o pai de Edna. Depois, o que parece o golpe fatal, a carta de Roberto que Edna intercepta. A carta de Roberto para Ester falava “de muita coisa, de uma vida que tinham vivido, de amor que ele pensava morto mas não estava” (REGO, 2003, p. 87). De tudo, o trecho que mais deixa Edna transtornada é o que insinua uma noite que Roberto e Ester dormiram juntos: “Nunca, Ester, que esqueça da doçura da tua voz, das tuas carícias” (REGO, 2003, p. 87), diz Roberto, na carta. E “Edna parou um instante. Todo o seu corpo tremia. Teve ímpetos de rasgar a carta, mas se conteve, continuando a leitura” (REGO, 2003, p. 87). Depois da leitura da carta, Edna sente-se fulminada. A jovem é tomada por “Uma dor profunda, um desespero imenso” (REGO, 2003, p. 87). A única alternativa que encontra para todo o acúmulo de certezas de que não poderia mais ficar junto de Ester é a morte.

A grande angústia de Edna é saber que a professora era “feliz, dando tudo que era seu, o seu corpo e sua alma, a Roberto, a voz, o corpo, as carícias, a ternura” (REGO, 2003, p. 88). Num discurso indireto-livre, o narrador mostra o maior desejo de Edna: “O amor viria para ela, o amor seria dela. [...] Não queria mais nada no mundo. Ester... Ester...” (REGO, 2003, p. 88). Diante da imagem dos cabelos pretos da amiga cobrindo o seu corpo morto, Edna dá um tiro no seu próprio peito.

Embora não morra fisicamente, Edna mata o desejo homoerótico que a liga a Ester, uma vez que, depois de recuperar-se do ferimento provocado pelo tiro, a protagonista liga-se a um homem e com ele se casa. Anos mais tarde, novamente numa busca pelo prazer, ela se envolve com outro homem. Mas a relação que teve com Ester a acompanhará ao longo de toda a narrativa, servindo, em certo momento, como modelo para outros tipos de ligação entre Edna e outros personagens.

O último romance escolhido para esta análise, *Água-mãe*, de 1941, focaliza as conexões de três núcleos familiares, tendo como *setting* a lagoa azul de Araruama, na região de Cabo Frio, Rio de Janeiro. Essas três famílias descrevem um quadro que representa os três definidos segmentos sociais que compõem uma determinada região: abastados – os Mafra; os de condições sociais medianas – os donos da salina Maravilha; e os pobres – a família do Cabo Candinho. É da relação entre as famílias Mafra e a da Maravilha que surge uma ligação afetiva homossexual. As jovens Lúcia e Helena

desenvolvem um relacionamento que acaba chocando os que estão próximos delas.

Tão logo a família Mafra se estabelece na casa azul, bem em frente à lagoa, D. Mocinha, a dona da salina Maravilha, teme o contato de suas filhas, Lúcia e Laura, com as vizinhas de comportamento moderno. Das duas filhas que tem, é de Lúcia que D. Mocinha mais teme, uma vez que esta já demonstra possuir um espírito mais dado a novidades, “cheia de sonhos, de revista de artista de cinema” (REGO, 1993, p. 66). Todo o medo da matriarca da família se fundamenta no comportamento diferenciado das filhas de Mafra:

Podia ser que fosse modéstia sua, falta de entendimento das coisas, mas nunca que se conformasse com uma filha sua, moça, solteira, metida daquele jeito com rapazes, de calças, montando a cavalo como um homem, espichada em barcos quase nua, fumando, sem nenhuma vergonha (REGO, 1993, p. 66).

Demora um ano para que Lúcia comece uma amizade sólida com Helena. Desde o primeiro contato entre as duas, D. Mocinha sente-se desgostosa: “Na casa de d. Mocinha um ano fora bastante para trazer desgostos bem fundos. Vinham de Lúcia, a filha mais moça [...] Lúcia se chegara para uma das moças” (REGO, 1993, p. 96). A mãe não aceita a amizade das duas, mas, com o tempo, acaba acostumando-se com ele: “Por fim, d. Mocinha se conformou com a amizade de Lúcia com a moça da Casa Azul” (REGO, 1993, p. 96). De início, é a vida ostensiva da família Mafra que chama a atenção de Lúcia: “E Lúcia só falava nas grandezas que vira, na riqueza da casa, na elegância das moças e na distinção de tudo” (REGO, 1993, p. 97). Mas o que ganha realmente a filha de D. Mocinha é a companhia da moça rica. A ligação entre as duas não acontece apenas no espaço da Casa Azul, junto à lagoa, mas se estende a outros espaços frequentados por Helena, como a cidade do Rio de Janeiro.

A ligação entre as duas jovens influencia não somente Lúcia, mas também exerce sobre Helena uma mudança significativa. Se Lúcia deixa o espaço da casa da mãe para se juntar a Helena, esta acaba mudando o seu comportamento à medida que a amizade com Lúcia vai se estabelecendo: ela perde o comportamento festivo e desregrado que tinha. Na visão limitada de D. Mocinha, esse comportamento de Helena é provocado pelo noivado com Marcos. Mas, na verdade, é a ligação com Lúcia que faz Helena se portar mais calmamente.

A relação das duas não é abertamente homoerótica porque ainda há a presença do noivo de Helena, como mostra a passagem da volta de Lúcia para casa depois de ter passado certo tempo no Rio: “No sábado chegou

Lúcia, de automóvel, enchendo a casa de histórias, de vida, de alegria. À tarde, Helena apareceu à sua procura. Iriam passear em barco com o noivo e um amigo do Rio. E Lúcia se foi” (REGO, 1993, p. 155). A partir desse ponto, Lúcia se entrega totalmente à amizade de Helena: “Naquela noite Lúcia não veio dormir em casa e na segunda-feira de manhã, partiu outra vez com Helena para o Rio. E ninguém na Maravilha falava mais em Lúcia” (REGO, 1993, p. 156). Lúcia aceita a oferta de emprego de Dr. Mafra e apenas avisa a mãe que não voltará mais para casa. Até a saída de casa e seu estabelecimento em uma pensão no bairro das Laranjeiras, a amizade das duas moças é vista sob o ponto de vista ingênuo de D. Mocinha.

A segunda pessoa que interpreta a ligação das duas é a mãe de Helena. De início, D. Luísa focaliza a frieza de Helena em relação ao noivo, Marcos, e depois a aproximação que se trava entre sua filha e Lúcia. O que se percebe do discurso indireto-livre usado pelo narrador é a certeza de que Helena muda de comportamento à medida que estreita relações com Lúcia:

Só quem não se manifestava com entusiasmo sobre ele [Marcos], era Helena. Não sabia explicar, mas [Helena] vinha perdendo a alegria, aquela mocidade festiva de antigamente. Lúcia era quase a sua única amiga. Cortava relações com muitas das amigas de outrora. [...] Andava agora com aquela moça do interior, para todos os lados (REGO, 1993, p. 163).

É através dos pensamentos de D. Luísa, arrancados pelo narrador, que aparece, pela primeira vez, o discurso de repreensão e julgamento do relacionamento de Lúcia e Helena: “E começavam os falatórios, descobriam intenções outras naquela amizade. Ficou um caso de comentários. Aquela amizade de Helena e Lúcia dava nas vistas” (REGO, 1993, p. 164). É também via pensamentos da mãe de Helena que o leitor toma conhecimento da estreiteza da relação das duas, que, agora, mesmo que de forma dissimulada, passam a morar juntas: “Agora Lúcia morava num apartamento em Copacabana e Helena tinha também lá um quarto” (REGO, 1993, p. 164).

À medida que a proximidade das duas se estreitava, “os boatos cresciam” (REGO, 1993, p. 164). Assim, o narrador sai dos pensamentos das duas mães para a voz coletiva que começa a interpretar a ligação das duas moças. A forma como elas são atacadas pelos falatórios acaba perturbando a vida das duas: sentem-se constrangidas diante dos olhos dos outros; o noivado de Helena entra em crise; e as duas acabam indo passar uma temporada na fazenda de um tio de Helena. A viagem para a fazenda se desdobra, como mostra a mãe de Lúcia, em uma estadia de dois meses em São Paulo (cf. REGO, 1993, p. 175). E, depois disso, o noivado de Helena com Marcos acaba.

Mesmo com todo o burburinho que é levantado pelos conhecidos da família, D. Luísa não demonstra hostilidade em relação a Lúcia, pelo contrário, ela “criara uma afeição especial pela amiga da filha” (REGO, 1993, p. 164). Assim, a mãe de Helena demonstra aceitar a ligação amorosa que une as duas jovens.

A notícia do fim do noivado de Helena traz para a família de Lúcia a certeza de que a relação das duas é algo maior que uma amizade entre moças. É o irmão de Lúcia, Luís, que traz a verdadeira relação das duas para o conhecimento de todos. Mas, em nenhum momento, os personagens mencionam via discurso direto o tipo de relação que as duas moças mantêm. Nem mesmo o narrador ousa nomear que tipo de ligação as duas têm:

- Conte, meu filho, conte. O que há com minha filha? Eu quero saber, quero saber de tudo.
- Luís ficou embaraçado, procurando fugir, descobrir uma evasiva qualquer. Por fim contou.
- É mentira! – gritou a mãe –, isso é mentira! Que gente miserável! Querem desgraçar minha filha (REGO, 1993, p. 176).

O que se percebe pelo trecho acima é que a relação afetiva que se cria entre Lúcia e Helena é tão absurda de aceitação, na ótica da família de Lúcia, que até mesmo dá nome a ela é algo impensável.

Ainda numa busca de fugir do falatório, uma nova viagem é feita pelas amigas. Elas vão passar três meses na Argentina. Analisando a sequência de viagens que as duas fazem, percebe-se que as jovens buscam espaços cada vez mais distantes dos que as conhecem. Primeiro vão a uma fazenda em Campos do Jordão, região ainda próxima aos dois espaços onde seus conhecidos, amigos e familiares estão – Cabo Frio e Rio de Janeiro. Depois, deixam o Estado do Rio e vão até São Paulo. E, numa espacialidade mais longínqua, chegam até a Argentina. Há também um crescente no período em que elas passam em cada lugar. Na primeira viagem, elas ficam uma temporada; na segunda viagem, passam dois meses; na terceira, passam três meses. Os espaços distantes e o crescente dos períodos de cada temporada fora do convívio dos conhecidos servem de metáfora para mostrar que há uma solidificação nos laços afetivos das duas.

Embora se perceba esta consolidação afetiva entre as duas, em nenhum momento as moças assumem o discurso que identifique nas duas a formação de um casal. É como amiga que Helena se refere a sua companheira Lúcia: “A senhora não imagina o que sua filha tem sido para mim, dona Mocinha. Que amiga! Mamãe me diz todos os dias: ‘Lúcia é a amiga a quem você já quis mais, até hoje!’” (REGO, 1993, p. 177). A fala demonstra que Helena não reconhece a relação das duas como algo mais profundo do que

amizade ou que ela não se assume diante de um terceiro a relação amorosa com Lúcia. É apenas com a tentativa de suicídio de Marcos que há uma referência explícita à relação homossexual das duas moças: “Helena acabara o casamento por causa de Lúcia” (REGO, 1993, p. 177). Esta frase, inserida entre os pensamentos de D. Mocinha e as várias vozes da comunidade da cidade do Cabo, não deixa claro quem a profere, mas demonstra que, pela primeira vez, é abertamente identificada uma relação homoerótica entre Lúcia e Helena.

A viagem para a Argentina provoca uma sequência de transformações com relação a estas duas personagens. Primeiro, o namorado de Helena tenta o suicídio. Depois há uma afirmação explícita do caráter homossexual da amizade das duas. E, por fim, temos a identificação de uma mudança na personalidade das duas jovens. O retorno da Argentina mostra uma nova Lúcia, mais amadurecida e com atitudes de quem está segura de si: “[Lúcia] Era outra pessoa. Parecia mais velha, mais grave, mais senhora. Perdera aquele ar de menina, o jeito alegre de tratar, a maneira brusca de dizer as coisas” (REGO, 1993, p. 195). A mãe percebe a mudança da filha e ainda enxerga a possibilidade de Lúcia ter algo para lhe contar: “Parecia que Lúcia fugia, procurando encobrir um segredo, que tinha uma notícia a dar e evitava” (REGO, 1993, p. 195). Já o comportamento recluso de Helena, identificado pela sua mãe, ganha mais destaque tão logo ela volta da Argentina: “Helena mudara completamente de vida. Fugira da sociedade. Escapulia-se dos convites, não aceitava pedidos para chás, fugia do seu mundo” (REGO, 1993, p. 195).

Sob o ponto de vista seletivo múltiplo, o narrador traz para a sua narrativa os pensamentos de D. Mocinha, primeiramente, depois da própria Lúcia para aprofundar o relacionamento das duas jovens. Lúcia demonstra reconhecer o quanto Helena mudara seu comportamento por causa dela. Também ela reconhece que todos começam a ver as duas com olhares censuradores, todas as vezes que saíam para lugares públicos. Lúcia também demonstra insatisfação com o que tem tido de Helena. Ao que parece, Lúcia quer mais de Helena do que amizade, como se a relação homossexual ainda não tivesse sido efetivada: “Helena vivia para ela. Mas não se contentava com aquela amizade” (REGO, 1993, p. 196). Lúcia ainda procura se aproximar de rapazes, mas quem realmente a atrai é Helena: “Nada. Somente Helena era capaz de encher os seus dias vazios” (REGO, 1993, p. 195). Por fim, aparecem os pensamentos de Helena em relação a Lúcia. Helena demonstra que a sua vida gira em torno de Lúcia e assume também que terminou o noivado por causa de sua relação com a jovem. É Helena que afirma sentir amor pela outra: “Amava Lúcia, que para ela era mais que uma irmã, mais que um namorado. Nunca amara em sua vida. Nunca fora capaz de empolgar

por um homem. Agora sabia de fato que existia qualquer coisa que era mais que amor” (REGO, 1993, p. 198).

Nas palavras de Helena, temos a confirmação de tudo o que, até aquele momento, seja na voz de D. Mocinha ou de D. Luísa, na voz de Lúcia, ou no silêncio dos outros familiares das jovens, era negado: o que atrai as duas moças é um desejo homoerótico. Mas é via mãe de Lúcia que o narrador nomeia a relação Lúcia/Helena: “Lúcia era tida como amante da filha do milionário” (REGO, 1993, p. 206). É na voz de D. Mocinha que aparece explicitamente a repreensão para a relação das duas jovens: “Para a senhora [d. Luísa] é a coisa mais natural desse mundo. Para mim, é uma pouca-vergonha, dona Luísa. Sua filha arrastou a minha para a desgraça, para a perdição” e “Levaram Lúcia para aquela vida de gente perdida” (REGO, 1993, p. 216).

Como aparece uma identificação explícita da relação das duas jovens, surgem diferentes sujeitos questionando o grau de ligação de Lúcia e Helena. Há a carta anônima que Dr. Maфра recebe informando sobre a relação da filha Helena com Lúcia. Depois é o Dr. Leandro que levanta o caso de Helena.

Embora seja o comportamento amoroso mais questionado do romance, é a união das duas moças a única que permanece inteira até o fim da narrativa, uma vez que todos os outros casais se desfazem, seja por falta de afinidade ou por morte. Ao que parece, José Lins do Rego, neste romance, elige como feliz a forma de amor mais criticada pelos outros personagens.

Como último ponto de análise desse trabalho, temos as duas outras referências a personagens homossexuais, que aparecem nos romances *Pedra bonita* e *Cangaceiros*. Embora elas não sejam exploradas com densidade pela voz que conduz a narrativa, estas cenas dizem muito sobre o modo como as relações homoeróticas são vistas nesses contextos. Tais referências são levantadas apenas por personagens para servirem como exemplificação para suas falas. Os dois romances constituem uma sequência narrativa, uma vez que ambos contam a história da família do Antônio Bento, trazendo à cena acontecimentos e personagens que se repetem de modo que o que se conta em *Cangaceiros* pode ter seu entendimento comprometido se o leitor não tiver lido *Pedra bonita*. O próprio autor afirma nas páginas iniciais de *Cangaceiros* que: “Continua a correr neste *Cangaceiros* o rio de vida que tem as suas nascentes em meu anterior romance *Pedra Bonita*. É o sertão dos santos e dos cangaceiros, dos que matam e rezam com a mesma crueza e a mesma humanidade” (REGO, 1999, p. 1). Nos dois textos, o comportamento homossexual é visto como algo imoral e é vítima de punição.

Em *Pedra bonita*, a referência ao homossexualismo é levantada, via discurso indireto-livre, supostamente pelo personagem Joca Barbeiro. Numa tentativa de afastar Antônio Bento da amizade do cantador Deoclécio, a voz

de Joca é usada para se referir a outro cantador que manteve relações sexuais com dois jovens. Eis o trecho:

Joca Barbeiro sabia de um cantador, daquele mesmo jeito, que chegara ao Limoeiro, com toda aquela goga de poeta. Deram lugar para o bicho dormir, chamaram-no para cantar nas casas dos grandes, encheram o homem de importância. E o que sucedeu foi uma desgraça. Dois meninos da cidade terminaram caindo na sedução do tal. O cabra se servia dos meninos como de mulher (REGO, 1986, p. 78).

Como ninguém na cidade, exceto Bento, gosta do cantador Deoclécio, a voz de Joca iguala o cantador com o caso de Limoeiro. É uma tentativa de menosprezar o outro, chamando-o, indiretamente, de pederasta. Na lógica de Joca, que representa a voz da população local, o desvio da normatividade heterossexual do cantador de Limoeiro, e conseqüentemente o de Deoclécio, tem que ser punido severamente: “Deram-lhe uma surra de botar sangue pela boca” (REGO, 1986, p. 78).

Em *Cangaceiros*, é o irmão de Antônio Bento, Domício, que traz o caso da morte de dois integrantes do grupo de Aparício que se mataram por um outro cangaceiro. A narrativa de Domício conta que:

Tinha lá [no bando] um tal Laurentino, rapaz branco, de calibre de tigre, um sujeito muito esquisito. Pois não é que esse cachorro deu para cair com os quartos! A princípio se amigou com o Teté e era uma amigação sem-vergonha. Aparício não se importava. Não havia mulher, o grupo estava parado, Laurentino podia servir de mulher-dama. Mas se deu que Teté só queria para ele. E ficava com o diabo no corpo quando via outro cabra se engraçando de Laurentino. Foi quando estourou a briga de Teté com João Patrício. [...] só acabaram quando não tinha mais sangue para correr (REGO, 1999, p. 39).

A história contada pelo irmão de Bento mostra que, dentro do sistema do cangaço, o comportamento homossexual é aceito apenas no caso da falta de mulher. Também é possível entender que apenas o que possui um comportamento mais próximo do feminino é visto de forma preconceituosa, como mostra a palavra “mulher-dama” usada para se referir a Laurentino. Esta palavra é usada como sinônimo de prostituta em outras obras do autor, o que iguala a preferência sexual do rapaz ao comportamento das prostitutas.

O castigo de Laurentino mostra que além de se desejar punir o cangaceiro por provocar a briga e a morte de dois companheiros, tem-se a necessidade de puni-lo principalmente por seus desejos homoeróticos. É o que mostra a forma como a ele se refere o capitão do grupo: “Filho da puta, tu vai pagar pelo fogo do teu cu” (REGO, 1999, 39). E é o que fica claro no

modo como Vicente, o braço direito de Aparício, usa uma arma como pênis para violentar Laurentino: “[Vicente] Deu-lhe para mais de vinte furadas e levantou a bunda do homem e foi com a arma banhada de sangue e enfiou o punhal, lá nele, de cu adentro” (REGO, 1999, 39).

Considerações finais

As relações homoeróticas na obra de José Lins têm duas vertentes, se considerarmos os agentes dessas relações. Quando se trata de homens, os relacionamentos homoeróticos são vistos como uma contingência de um determinado momento que faz com que um grupo de homens se isolem do convívio com mulheres, como no caso dos colégios internos, das prisões ou dos grupos de cangaços. Essas relações, na visão dos personagens ou dos narradores, são ocasionadas pelas necessidades momentâneas. Mas há, também, o caso dos que possuem um comportamento homossexual que não é causado pelo momento, sendo estes personagens identificados com a estereotipia do *ethos* homoerótico. Neste último caso, o personagem é identificado na figura do homossexual que incorpora trejeitos e alcunhas do feminino.

Quanto aos relacionamentos homossexuais envolvendo personagens do sexo feminino, eles são descritos ou encarados como vínculos de amizade. Não é explorado, ao se tratar das mulheres, o contato sexual explícito, mas as relações de proximidade e os vínculos afetivos que se formam entre as personagens.

De forma também diferenciada, ocorre a nomeação das relações homossexuais que se criam entre homem-homem e mulher-mulher. Nestes textos, quando se fala das relações entre homens, são usadas palavras como Sodomita, Somita para se referir ao homem que faz sexo com outro homem. Com relação às mulheres, não há uma palavra específica para tratar aquela que gosta do sexo com outra mulher, quando muito se usa a palavra Amante para se referir a uma das mulheres.

Percebe-se também que as práticas homoeróticas são conhecidas por diferentes personagens, mas pouco ou nada é discutido entre os personagens sobre esse assunto. Fala-se em surdina, comenta-se por alto, critica-se, mas eles não conversam sobre o tema levantando um posicionamento aberto. Esta esfera do desejo surge comumente do que não é dito, se constituindo sob o status de inominável, dado ao seu caráter de ilegalidade, ou, como identifica a mãe de uma das lésbicas de *Água-mãe*, como “uma história monstruosa” (REGO, 1993, p. 176).

Referências

- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. José Lins do Rego: trajetória de uma obra. In: COUTINHO, Eduardo e CASTRO, Angela Bezerra de (Seleção de textos). **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: FUNESC, 1991, p. 208 – 224. (Coleção Fortuna Crítica, 7).
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo/Campinas: USP/Unicamp, 2006.
- GOMES, Heloisa Toller. “A presença de Cassandra”. In: COUTINHO, E. F. e CASTRO, A. B. de (Seleção de textos). **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: FUNESC, 1991, p. 415 – 429. (Coleção Fortuna Crítica, 7).
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Trad. Fábio Fonseca de Melo. In: **Revista USP**, n. 53. 2002, p. 166 – 182. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf> Acesso em: 20 nov. 2011.
- LOUSADA, Wilson de A.. “Riacho doce”. In: COUTINHO, Eduardo F. e CASTRO, Ângela Bezerra de (Seleção de textos). **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: FUNESC, 1991, p. 361 – 364. (Coleção Fortuna Crítica, 7).
- MARQUES JR., Milton e MARINHEIRO, Elizabeth. **O ser e o fazer na obra ficcional de Lins do Rego: dicionário dos personagens**. João Pessoa: FUNESC, 1990.
- REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- _____. **Doidinho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- _____. **Usina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- _____. **Riacho doce**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- _____. **Água-mãe**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- _____. **Pedra bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- _____. **Cangaceiros**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

Órfãos do eldorado: os rios da memória na cidade submersa

Marcos Vinicius Medeiros da Silva
Odalice de Castro Silva

Introdução

A literatura de ficção é uma forma utilizada pelos escritores como base fundamental para exploração de temas recorrentes na alma humana, os quais, muitas vezes, são ignorados conscientemente pelos seres humanos, um deles é a memória.

As narrativas do escritor amazonense Milton Hatoum são convergentes se observarmos alguns aspectos estilístico, estrutural e, sobretudo, temático. Todas se tratam de memórias ficcionais dos narradores que, além de serem afeitos à reflexão, são atormentados por um passado de culpa, de conflitos familiares insolúveis que nos destituem a capacidade de se relacionar com o outro e com o mundo real.

A necessidade quase que vital de “acertar contas” com a vida pregressa cheia de antecedentes de culpa gera no espírito dos personagens de Hatoum um conflito que não se resolve, revelando assim indivíduos vitimados por toda a sorte de adversidades pessoais e históricas. Os protagonistas das narrativas de Hatoum se situam no quadro dos personagens deslocados de seus contextos sociais e econômicos, são eles os excluídos que trazem em si a incapacidade de expressar seus anseios, suas desventuras.

Em momentos de crise, em geral, esses personagens são levados a refletir sobre a vida que se avizinha do fim, não somente no sentido da aproximação da “iniludível indesejada das gentes”, de que falava Manuel Bandeira em “Consoada”(BANDEIRA, 1978, p. 202), mas também por estarem no fim de suas vidas produtivas. O exame retrospectivo traz em si a constatação de seus fracassos pessoais ou então dos erros cometidos no passado. O rememorar tem uma função catártica que traz à tona constatações devastadoras.

A novela *Órfãos do Eldorado*, publicada em 2008 pela Companhia das Letras, desvenda a história e os modos de vida da região Norte. É, em meio ao ambiente amazônico, cenário abundante de águas, que se decreve e se escreve a vida de Arminto Cordovil, figura despojada de valores capitalistas,

a qual somente é reconhecida pelo epíteto de “filho de Amando Cordovil”, homem enriquecido a custa de negócios com a navegação do rio Amazonas, que não vê em seu herdeiro vocação, ou mesmo disposição, para dar continuidade aos negócios da família.

Arminto Cordovil prefere lançar mão da sua quase que irrestrita liberdade para, nos espaços de sua vida vazia, narrar mitos e lendas amazônicos, narrativas de antas macho que seduzem mulheres, de botos que engravidam virgens e de pessoas que largam o mundo em busca de uma cidade submersa, localizada no fundo de algum rio amazônico etc. A presença dos mitos amazônicos vão compor a estruturação narrativa que remete ao relato oral.

A narrativa funde, portanto, duas instâncias: a real, em que Arminto luta contra a figura do pai, que o subjuga em todos os sentidos, na qual ele desenvolve sua relação ambígua com Florita, mulher que o criou, também em que ele escuta conselhos do advogado Estiliano; e aquela outra, quase que sobrenatural, na qual ele se perde na obsessão por uma órfã misteriosa. Como nas outras, nessa narrativa, há um mergulho nas memórias, e, ao mergulhar no profundo do seu ser, o narrador encontra o espaço da infância, que é vista como depositária das primeiras experiências (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 425). Experiências estas que se vão refletir na vida do sujeito e forjar seu caráter. Milton Hatoum reorganiza o mesmo universo presente nos romances anteriores, mas, desta vez, em torno de um eixo diverso, que é a figura do contador de histórias.

Ele relaciona à narrativa de fundo oral, um relato em que se misturam reminiscências da infância, decorrentes de conflitos familiares – sobretudo a paternidade problemática –, às histórias de mitos e lendas amazônicas.

A poética do espaço dos rios

*A um rio que tudo arrasta, todos
chamam de violento; mas ninguém
chama violentas as margens que o
aprisionam há séculos.*

Bertolt Brecht

Tanto no discurso da narrativa escrita como nas histórias recolhidas no espaço da oralidade, o ambiente dos rios é constituído de elementos da natureza que se integram ao mundo narrado, sem os quais não seria possível traduzir o universo ribeirinho, nas suas peculiaridades.

A inquietude dos rios está presente nas histórias que se multiplicam livremente nas beiradas dos rios, nas praias, nos navios, tendo por

testemunhas, lemes, motores, hélices, remos, todos subjugados à intensidade e ao movimento dos ventos e das águas. Ventos que vêm com a enchente e vão com a vazante, trazendo e levando cheiro de morte, cheiro de vida: cheiro de mato podre; cheiro de peixes; cheiro de frutas. São cheiros que se confundem com os demais componentes das histórias de rios cujos personagens logo aprendem a identificar as mensagens enviadas por esse conjunto de signos, sem o qual não seria possível a sobrevivência.

Como penetrar nesse universo particular, imenso na sua multiplicidade, mágico-mítico na sua fragmentação e labiríntico na sua geografia, sem perder o rumo? Falar das águas é pode nos lembrar à narrativa de Milton Hatoum que, por meio delas, nos leva a uma espécie de topologia das águas. *Órfãos do Eldorado* é uma novela marcada por esse particular ambiente dos rios. É ele que fornece condição de subsistência aos Cordovil. É, diante da água, em frente ao grande Amazonas, que Arminto rememora histórias de infância, esperanças e vicissitudes de amor. Via de regra, o que ocorre tem a água e a natureza amazônicas por testemunhas.

Ao empreender uma viagem pelo rio Negro, em busca de sua amada Dinaura, Arminto se deixa seduzir pela visão proporcionada pela grandiosa natureza amazônica:

Costelas de areia branca e estirões de praia em contraste com a água escura; lagos cercados por uma vegetação densa; poças enormes, formadas pela vazante, e ilhas que pareciam continente. Seria possível encontrar uma mulher naquela natureza tão grandiosa? No fim da manhã alcançamos o paraná do Anum e avistamos a ilha do Eldorado. O prático amarrou os cabos da lancha no tronco de uma árvore; depois procuramos o varadouro indicado no mapa. [...] No fim do atalho, vimos o lago do Eldorado. A água preta, quase azulada. E a superfície lisa e quieta como um espelho deitado na noite. Não havia beleza igual (HATOUM, 2008, p. 101-102).

A natureza amazônica constitui uma realidade labiríntica que traz consigo uma espécie de poder telúrico que se impõe imperativamente ao homem. Por causa de sua exuberância, provoca, ao mesmo tempo, temor e fascínio.

Gaston Bachelard, na parte IX da introdução de *A poética do espaço*, ensina que “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão de geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 1993, p. 19).

Ao desenvolver um estudo sobre os rios, enquanto espaço guardião de memórias na criação literária, evocamos *A poética do espaço* na perspectiva da imaginação. Ainda sob a influência de Bachelard, dedicamos ao estudo desse espaço um tratamento particular, levando em conta que, por não se

tratar de um universo de dimensões comuns, não pode ser entregue à mensuração e à reflexão do geômetra que, ao falar de volumes, “trata apenas das superfícies que os limitam” (BACHELARD, 1993, p. 238).

Nesse sentido, como falar desse espaço de memória dos rios na obra literária, deixando de lado a mensuração, abandonando as superfícies e penetrando o seu interior, senão pela imaginação? Como penetrar o espaço dessas memórias na imensidão de suas múltiplas facetas simbólicas, no interior do discurso literário? Essas interrogações remetem à descrição da flor do *Stachys* no devaneio do botânico citado por Bachelard, que, de modo ingênuo, utiliza as palavras correspondentes a coisas do tamanho comum, para descrever a intimidade de uma flor. Na descrição da flor, “a libertação de todas as dimensões é a própria característica da atividade de imaginar” (BACHELARD, 1993, p. 163). Segundo Bachelard, a história do botânico encontra-se no *Dictionnaire de botanique chrétienne*, que é um volumoso tomo da *Nouvelle encyclopédie théologique*, editado em 1851, no artigo *Epiaire*:

Essas flores criadas em berços de algodão são pequenas, delicadas, cor-de-rosa e brancas [...] Apanho a pequena corola com o longo véu de seda que a recobre [...] O lábio inferior da flor é reto e um pouco recurvado; interiormente é de um rosa vivo e coberto no exterior por uma peliça espessa. [...] Os quatro estames apresentam-se retos e em boa harmonia na espécie de pequeno nicho que forma o lábio inferior. Ficam ali, calmamente, nas pequenas casamatas bem acolchoadas. O pequeno pistilo fica respeitosa aos seus pés; mas por causa de sua pequena altura, é preciso, para lhe falar, que eles por sua vez dobrem os joelhos. [...] As quatro sementes nuas permanecem no fundo da corola e se elevam até sua altura [...] (BACHELARD, 1993, p. 162).

Bachelard utiliza a descrição da flor para ensinar que “é preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula de desenho” (BACHELARD, 1993, p. 167). As imagens da descrição da flor ajudam a compreender a importância que minúsculos detalhes adquirem na representação do todo quando “o grande sai do pequeno, não pela lei lógica dos contrários, mas graças à libertação de todas as dimensões, libertação que é própria da atividade de imaginar” (BACHELARD, 1993, p. 163).

Nesta perspectiva, as diversas transfigurações imaginárias dos rios, às vezes personagens, às vezes tempo, às vezes espaço e, às vezes, também, espaço/testemunha, “coisas” de dimensão gigantesca recriadas na ficção do escritor Milton Hatoum, serão interpretadas com palavras correspondentes a coisas do tamanho comum, graças à libertação de todas as dimensões, libertação própria da atividade de imaginar.

“Rio que tudo arrasta”

Os rios, cenários simbólicos para o material ficcional de *Órfãos do Eldorado*, permeiam toda a narrativa. A vida dos personagens se move, muitas vezes, ao sabor dos rios. Arminto Cordovil, ao contar suas memórias, está diante do grande Amazonas e revela que “Quando olha o Amazonas, a memória dispara, uma voz sai da minha boca, e só paro de falar na hora em que a ave graúda canta” (HATOUM, 2008, p. 13). É rio um elemento catalisador da memória, capaz de fazer fluir a palavra. É também objeto de contemplação, que, muitas vezes, pacifica a alma de Arminto.

Os rios representam uma fonte de vida, de alimento, de fartura, são elementos fundamentais para o comércio amazônico. São grandes estradas aquáticas pelas quais navegam os grandes navios de carga e de passageiros. Para Arminto, é o sustento financeiro: “Em Vila Bela, eu só me lembrava do gerente e da empresa quando via o *Eldorado* a uns cem metros do palácio branco, e então pensava que minha vida dependia daquele cargueiro navegando no Amazonas” (HATOUM, 2008, p. 30). Arminto é herdeiro de uma empresa de comércio marítimo. O sonho do pai é ver o filho à frete da empresa, mas ele não demonstra vocação ou interesse pelos negócios. “Não me interessava o sonho de Amando nem a linhagem dos Cordovil” (HATOUM, 2008, p. 30). Vê, por isso mesmo, o maior bem da empresa afundar nas águas do Amazonas.

Mas a pior notícia chegou num telegrama do gerente da empresa: Naufrágio Eldorado no Pará. Venha para Manaus com urgência.

Os rumores no porto eram desencontrados. Diziam que o comandante do *Eldorado* estava bêbado; que ele tinha desviado a rota para ver uma amante em São Francisco da Jararaca; que a chuva e o excesso de carga tinham provocado o acidente. [...] Perda total da carga e da embarcação. (HATOUM, 2008, p. 53-54).

O mesmo rio que representa vida, que é essencial para o comércio da região, também esconde suas armadilhas, que, às vezes, destroem aqueles que se arriscam em enfrentá-lo, ainda mais quando se desafia o rio imprudentemente, sem conhecer seus obstáculos naturais.

O naufrágio do Eldorado afundou a empresa em dívidas. Significou o fim de um sonho que se tornara realidade pelas mãos hábeis de Amando Cordovil. Agora não passava de uma desgraça, por assim dizer, anunciada, na vida de Arminto.

Então o gerente continuou: no naufrágio do *Eldorado* a Companhia Adler tinha perdido oitenta toneladas de borracha e castanha, e movia um processo contra a empresa; as taxas portuárias não haviam sido pagas para

a Manaus Harbour... O falatório desastroso me irritou. Eu não sabia de nada; a ignorância era a minha fraqueza. O gerente parou de falar, sentou e apoiou os cotovelos na escrivaninha, os dedos na testa, o olhar de admiração e saudade na fotografia do meu pai. Eu não conseguia encarar Amando, nem na parede. Murmurei: A empresa afundou. Ouvi alguém dizer em voz baixa: Covarde (HATOUM, 2008, p. 55-56).

O rio pôs fim a um negócio que já estava em franca decadência. Se ele foi capaz de servir de catalisador para a memória de Arminto, também serviu para acelerar o processo de falência da empresa de navegação da família Cordovil. Falência essa que se devia à indisposição de Arminto, ao desinteresse, à falta de postura que ele sempre demonstrou em relação aos negócios do pai, e também à ignorância total em relação a tudo que dizia respeito à empresa.

A destruição também se faz presente quando da enchente dos rios. O excesso de chuvas traz sofrimentos não somente para os povos ribeirinhos, que são, sem dúvida, os primeiros atingidos. O rio indócil avança e causa destruição por onde passa.

Acordei num domingo de dilúvio. Dia e noite chovendo, uma semana inteira assim. O Amazonas arrastava tudo: restos de palafitas, canoas e barcos de bubuia, marombas com bois amarrados, berrando de pavor. O porto de Santa Clara ficou submerso, os rios Macurany e Parananema inundaram a parte baixa da cidade. Os caseiros armaram redes sob o telheiro, e passavam a noite cantando e rezando para a chuva parar. E, quando parou, eu e Florita andamos no alto do barranco. [...] Vila Bela era uma cidade anfíbia. O matadouro, um lodaçal de carcaças e pelancas sob o céu de urubus. Membros e tripas boiavam na água suja até a porta da casa do prefeito. Os restos foram enterrados longe da cidade, mas o cheiro de podridão obrigou o prefeito a sair de casa. Lembro desse episódio porque naqueles dias tentei falar com Dinaura e, enquanto esperava uma notícia, tive que suportar o fedor de carniça do matadouro (HATOUM, 2008, p. 52-53).

A cidade de Vila Bela fica quase que totalmente inundada. A chuva incessante, seguida, conseqüentemente, da cheia dos rios, provoca o caos e desolação por onde passa. O rio e a morte nos são trazidos na imagem das águas que correm inexoravelmente. Se aos bois amarrados causa pavor, a Arminto é só mais um episódio extemporâneo, enquanto ele esperava por notícias de Dinaura.

É pelas águas dos rios que histórias se multiplicam, ganham forma e se espalham, ao sabor das correntezas. Todo um universo é re-criado na perspectiva da realidade amazônica e, portanto, regido e orientado pela disposição das estrelas no céu, pelas estações das chuvas, pelas fases da Lua

e pelo movimento das marés sobre os grandes rios, caminho obrigatório dos personagens, em qualquer direção. Neste contexto, além dos elementos da natureza que comandam a vida na Amazônia, estão presentes os mitos, as lendas, as crendices, e as superstições, elementos de uma tradição eminentemente oral. É impossível pensar na Amazônia sem a força física e mítica do rio.

O rio significa, portanto, componente indissociável da vida amazônica, está preso à memória dos ribeirinhos, e a ela dá o sedimento que a alimenta.

Silêncio e memória

*É a experiência da memória
enquanto linguagem que me interessa.*

Barreto & Melo

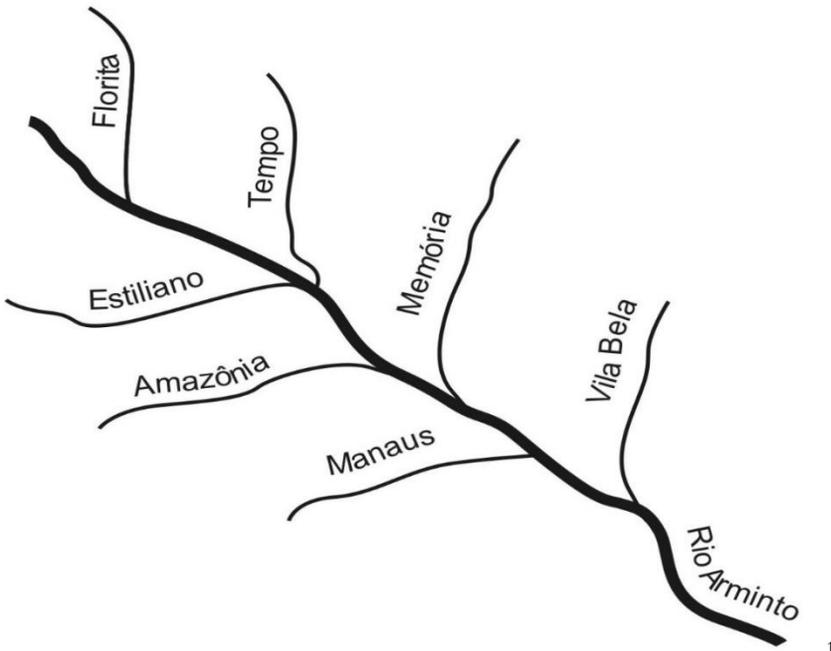
A linguagem, na narrativa de Milton Hatoum, como já observamos, está a serviço da memória que tem como componente a instabilidade, o vazio. Há, desse modo, um fracasso duplo, uma vez que, quanto maior for o vazio irrecuperável da linguagem, maior será também o silêncio que erigirá dela. A novela estabelece uma problematização que encontra sentido na área de contato entre essas duas instâncias.

Essa insuficiência convertida em silêncio atravessa todo o texto de Milton Hatoum: silêncio de conflitos e dramas familiares, de histórias não reveladas. Silêncio de personagens que se furtam ao direito de falar ou de personagens que lhes faltam a capacidade de falar. Esse silêncio que atordoia não é apenas voluntário, portanto, pois que é também fruto de uma impossibilidade intrínseca à própria enunciação narrativa. O silêncio é como uma marca, uma espécie de insígnia que se impõe a maioria das personagens, ao mesmo tempo que dá ao texto alicerce para sua estrutura.

Em *Órfãos do Eldorado*, podemos dizer que existem vários narradores que convergem para um só, que é o protagonista. Ele narra de memória sua história a um interlocutor acreditando ser verdade o que diz. “Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas?” (HATOU, 2008, p. 103).

A narrativa da novela de Hatoum, por apresentar vários narradores que convergem para um só, representa, digamos assim, uma narrativa de afluência, numa metáfora expressiva do sistema hídrico da região amazônica.

Vejamos como fica a configuração:



Como podemos observar na figura acima, Arminto, que se comunica conosco, é o narrador, a calha do rio. Como narradores que nele deságuam e lhe fornecem a matéria para seu relato, estão Florita, uma índia que, durante a maior parte de sua vida serviu a família Cordovil. Temos Estiliano, pessoa mais próxima de Arminto depois de Florita, que é uma espécie de mãe postiça do narrador.

O tempo que serve de elemento transformador da memória de Arminto se apresenta atuante, efetivo na narrativa; os fatos revividos passam, necessariamente pela linha demarcatória do tempo, que “trota a toda ligeireza e imprime sua marca”. A própria memória, que, por ser falha, comunica imprecisamente os fatos a Arminto, deixa lacunas, vagas que se vão preencher pela imaginação do enunciatário.

Temos também a Amazônia que é depositária de história míticas ligadas ao imaginário popular; a cidade de Manaus com seu povo, onde Arminto viveu boa parte de sua vida; e a cidade fictícia de Vila Bela, onde o protagonista nasceu e a ela voltou definitivamente na velhice para nos contar

¹ Figura 1: Representação da narrativa em afluência, que caracteriza *Órfãos do Eldorado*. A calha principal imita o Rio Amazonas (Arminto). Os afluentes são virtuais.

sua história. Dentro desse espaço amazônico, estão, incluídos os rios da região, sobretudo, o Negro e o Amazonas, com suas forças míticas e com suas capacidades de darem identidade ao local, de interferirem nos rumos dos acontecimentos e influenciarem os pensamentos, as crenças e as perspectivas de seus habitantes e, até mesmo, daqueles que por eles transitam passageiramente.

Como já foi dito, todos os afluentes que se comunicam com o narrador, são personagens na história que estão envoltos no silêncio. Aquilo que aos poucos nos chega pela voz de Arminto passa por esse fenômeno. Florita, que representa a memória que liga Arminto com o passado e está sempre disposta a servir seu “senhor”, é uma das personagens que procura, através do silêncio, esconder-lhe a face verdadeira da vida.

Um dia Florita entrou no meu quarto para apanhar a roupa suja e disse:
Tive um sonho ruim. Alguma coisa com a tua mulher encantada.
Olhei desconfiado par Florita, e esperei outras palavras sobre o sonho, mas ela saiu em silêncio (HATOUM, 2008, p. 33).

Muitas vezes, na narrativa, Florita deixa em suspense uma possível revelação sobre uma intuição sua em relação a Arminto, e isso, via de regra, deixa-o preocupado.

Ouvi uns gritos de afogado e vim te socorrer.

Quando ela falava assim, parecia adivinhar meus sonhos. Fiquei assustado com as palavras de Florita. Medo de alguém que nos conhece. Para disfarçar, pedi a ela que perfumasse a banheira com essência de canela. Quando me viu na pinta e perfumado, disse que eu não devia sair de casa. Por quê?
Não respondeu. E eu confiei na minha intuição (HATOUM, 2008, p. 50).

Ao longo da narrativa, percebe-se que Florita, para impressionar Arminto, faz uso, em muitas situações, de expressões fortes como as que vemos no fragmento acima: “gritos de afogado”, “vim te socorrer”, “não devia sair”, para, depois, calar-se. Completando, desse modo, o seu intento.

Estiliano é outra personagem que evidencia o silêncio que envolve a narrativa de *Órfãos do Eldorado*. Homem calado e solitário, pouco revela a respeito de si mesmo e procura guardar com discrição o que sabe a respeito de Amando Cordovil. Assim, esconde, sob pretexto de segredo, os mistérios que envolvem a vida de amigo. Mas, no último encontro de Arminto e Estiliano, ele resolve revelar o que sabe de um segredo a respeito da relação de Amando e de Dinaura, uma órfã que vivia com as freiras do convento da cidade às expensas do pai de Arminto.

Teu pai quis conversar comigo na chácara do bairro dos ingleses. Ele estava nervoso, angustiado. Quase não reconheci o homem. Disse que sustentava uma moça órfã. Por pura caridade. Depois disse que não era só caridade. E me pediu que não contasse para ninguém. Não me disse se era filha ou amante... Tinha idade para ser as duas coisas. No começo pensei que fosse filha dele, depois mudei de idéia. E sempre fiquei na dúvida. Foi a única vez que teu pai me confundiu e me magoou. Ele trouxe a moça para cá, disse para madre Caminal que era uma afilhada dele e que devia morar com as carmelitas. Pediu que a diretora guardasse esse segredo. Sei que Dinaura morava sozinha numa casa de madeira que Amando construiu atrás da igreja. Vivia com regalias, comida boa, e eu mandava livros, porque ela gostava de ler. Foi um erro de Amando. Um erro moral. Mas ele queria morar aqui e ficar perto dela (HATOUM, 2008, p. 97-98).

A revelação desperta a maior atenção de Arminto, ainda mais que se tratava de pessoas que tinham uma importância fundamental em sua vida, em sua história. Amando era um pai que se revelava agora como um estranho. “Não conheci esse homem...” (HATOUM, 2008, p. 78). E, Dinaura, corpo estranho entre as órfãs das carmelitas em Vila Bela, moça que parece filha do mato, lê romances, enfeitiça Arminto e sonha com a cidade encantada, a Eldorado submersa de que tanto se fala à beira do rio Amazonas.

Mas, mesmo sendo lacônico com as palavras, Estiliano é quem revela também a Arminto outro segredo, o lugar onde está Dinaura, o Eldorado perseguido pelo herdeiro dos Cordovil.

Dinaura é a misteriosa “mulher de duas idades” cuja história de desencontros com Arminto não se esclarece por inteiro na narrativa, atravessada que é por silêncios opacos, restando ao leitor apenas especular sobre seus dramas. Não há entre ela e Arminto vestígio de diálogo.

Segui o vestido molhado até a rampa da Ribanceira, atalhei por uma escada de barro e lá em cima parei diante de Dinaura. Disse que queria conversar com ela. Vi os olhos de espanto no rosto fora do mundo, o sorriso nos lábios grandes e molhados; ainda toquei nos ombros dela, antes de vê-la correr para a praça do Sagrado Coração.

No porto de Vila Bela, alguém espalhou que a órfã era uma cobra sucuri que ia me devorar e depois me arrastar para uma cidade no fundo do rio. E que eu devia quebrar o encanto antes de ser transformado numa criatura diabólica. Como Dinaura não falava com ninguém, surgiram boatos rumores que pessoas caladas eram enfeitiçadas por Jurupari, deus do Mal (HATOUM, 2008, p. 34-35).

Dinaura é a mulher que encanta Arminto. É a órfã que não fala e que, por isso mesmo, desperta mais a curiosidade do narrador. Em torno

dela, por seu temperamento calado e esquivo, criam-se várias histórias oriundas do imaginário popular ribeirinho.

Ainda, nas várias tentativas de encontrar Dinaura, Arminto constata que “Ela escapa sem dizer palavra. Não sei se escapava: era o silêncio que dava impressão de fuga” (HATOUM, 2008, p. 37). Mesmo não compreendendo tanto silêncio Arminto estabelece uma relação com a órfã. “Foi um namoro silencioso. Às vezes, eu escutava a voz de Dinaura nos sonhos. Uma voz mansa e um pouco cantada, que falava de um mundo melhor no fundo do rio. De repente ela ficava muda, assombrada com alguma coisa que o sonho não revelava” (HATOUM, 2008, p. 41). O que nos parece é que somente no sonho de Arminto, a órfã carmelita fala. Ela se revela como alguém que deseja uma vida numa Cidade Encantada.

Mais adiante, Arminto diz que Dinaura “Nunca revelou quando havia entrado no orfanato. E me acostumei com o silêncio, com a voz que eu só ouvia nos sonhos. (HATOUM, 2008, p. 41). Essa relação convertida em silêncio leva Arminto a querer estar mais com sua amada, no entanto, após uma tarde de amor entre eles, ela desaparece. Sem a presença da amada, Arminto passa a buscá-la pelo espaço amazônico, um universo onírico, povoado de lendas que ouvira na infância. “Uns diziam que Dinaura havia me abandonado por um sapo, um peixe grande, um boto ou uma cobra sucuri; outros sussurravam que ela aparecia à meia-noite num barco iluminado e dizia aos pescadores que não suportava viver na solidão do fundo do rio” (HATOUM, 2008, p. 37). Essas especulações em torno do sumiço de Dinaura revelam o ambiente mítico amazônico. Tudo isso fundamentado, evidentemente, em mitos e lendas, na crença em seres sobrenaturais, elementos de uma tradição eminentemente oral.

Em meio a essa atmosfera mítica, a cidade encantada, o Eldorado amazônico surge como um espaço em que estão escondidas a felicidade e a justiça, e é nesse espaço da ilha de Eldorado que ele parece reencontrar Dinaura.

Mas o que representam, na organização simbólica de *Órfãos do Eldorado*, tantas personagens silenciosas transitando em meio a uma narrativa também dispersa e lacunar? No limite, essa tônica silenciosa diz respeito a uma intransitividade, sendo esse o paroxismo que move a narrativa: narrar para dizer a impossibilidade de narrar, rememorar para constatar a falência do trabalho rememorativo, escrever para adiar a morte e, simultaneamente, para “aprender a morrer”, como dirá Maurice Blanchot.

Tal silêncio talvez represente, para a novela em análise como para grande parte da ficção moderna, a suspeita de que “falar é dizer menos”, como afirmou George Steiner (1988, p. 68) ou de que “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”, como escreveu Ludwig Wittgenstein (2001, p. 281).

Considerações finais

O retorno à origem é uma trilha quase tão sinuosa quanto os caminhos dos rios amazônicos presentes nos espaços das narrativas que alimentaram este estudo sobre as memórias no plano da imaginação. O revolver da memória imita os movimentos próprios da cheia e da vazante dos rios, é o próprio ato de lembrar e de esquecer, que alimenta a memória.

Então podemos observar que nas narrativas do escritor amazonense, o que vai permear de modo incisivo é a memória, mas como constatamos, a memória desfocada, imprecisa. No sentido metafórico, podemos comparar às águas do rio Negro, que são turvas. Os narradores, em geral, recorrem ao passado e traduzem, através de relatos, aquilo que julgam significativo para a (re)construção das próprias histórias. Há assim uma luta contra o inexorável esquecimento, procurando registrar a memória de familiares, mas, paradoxalmente, é necessário também esquecer.

Silva (2003, p. 62) adverte que “O registro da memória é sem dúvida mais seletivo e opera no *double bind* entre lembrança e esquecimento, no tecer e destecer [...]”. Este é, precisamente, o modo pelo qual vimos que opera o narrador de *Órfãos do Eldorado* ao (re)viver o passado, os traumas, os conflitos familiares, tudo insumado pela distância temporal.

A narrativa de Arminto Cordovil, nesse movimento, remete à oralidade, território fértil para a presença de mitos que são comuns ao fascinante ambiente amazônico. Ele quando narra sua vida para um visitante, o faz misturando às memórias pessoais aos mitos presentes no imaginário popular amazonense: a lenda do boto, a história da cobra-grande, a história da mulher com a cabeça separada do corpo, ou as muitas versões da cidade encantada.

Há também a história daqueles para quem os sonhos de grandeza da Amazônia da borracha, do cacau e da castanha só causaram desencanto, decepção. O mito se mistura à dura realidade social dos “órfãos”, os carentes de uma vida melhor, não só aqueles que não têm pai ou mãe, porém aos que não vislumbram um futuro mais alentador.

Desencanto também em relação ao personagem central da narrativa que, ao fazer o mergulho nas memórias e descortinar o passado, percebe-se privado de afetividade familiar, não exatamente pela falta da mãe falecida ao dar-lhe a luz, mas do carinho do pai, da atenção do único parente de sangue a quem Arminto conhecia.

Em meio a tantos desencantos, a tantos mitos decaídos, podemos dizer que, mesmo assim, a novela de Hatoum aponta, simultaneamente, para o passado e para o futuro, uma vez que o livro fala tanto a uma utopia de um mundo mais justo e melhor quanto à vontade de reencenar um tempo passado, um “momento em que as histórias fazem parte de nossa vida”.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. “Consoada”. In: _____. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1978.
- BARRETO, Ricardo; MELO, Jefferson. Treze perguntas para Milton Hatoum. **Revista Magma**. São Paulo, Edusp, n. 8, p. 63, dez. 2003.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. **Um outro mundo: a infância**. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1991. p. 425.
- _____. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SILVA, Márcio Seligmann (Org.) **História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.
- STEINER, George. Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 68.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2001.

Água viva, forma virada em símbolo¹

Pedro Fernandes de Oliveira Neto

Num texto intitulado “Uma leitura histórica de Clarice Lispector”, Florência Garramuño reafirma uma opinião recorrente entre a crítica referente à obra da escritora brasileira, a de que os textos que começou a publicar em meados dos anos 1970 “exibem uma implosão formal muito intensa”, isto é, todo aquele preceito ou ideia sobre a construção formal e de aperfeiçoamento técnico parece ser conscientemente rejeitado. Não é o caso de Clarice ter, agora, resolvido assumir a característica segundo a qual se dizia – injustamente – ser a sua obra hermética. O hermetismo, se o há, é sempre produzido por duas possibilidades: nossa limitação de leitura, marcada por uma série diversa de fatores que não vem ao caso, neste momento, numerá-los; e, produto dessa mesma limitação, epíteto forjado em parte pela crítica no intuito de reforçar uma relação da obra com o inefável código de corte divino, o sublime, a criação espontânea e casual, que, nalguns casos, sobretudo no contexto cultural brasileiro, é outra maneira de resguardar um caráter elitista sobre a expressão artística.

A proposta deste texto é simples: constitui compreender que o gesto criativo de Clarice não se trata apenas de uma rejeição consciente sobre os critérios técnico-formais da escrita e sim de uma subversão dos modelos estabelecidos como únicas possibilidades de realização da obra, interessada que está na composição de uma literatura capaz de destituir a fixidez das formas; este gesto começa no questionamento da palavra enquanto representação do mundo e das coisas pela compreensão da palavra-mundo, palavra-coisa, seu nascimento. Desse modo, também não é o caso de uma implosão formal e sim de sua abertura, rejeitando a ideia de fôrma, algo que se integra no amplo processo de reinvenção dos protocolos literários desde a destituição dos padrões clássicos, a mesma iniciada pelos do Romantismo e levada ao seu extremo pelos das vanguardas.

A primeira tarefa, para a realização dessa possibilidade, é a tentativa de substituir o sujeito total da escrita, o que tem controle sobre todas as

¹ Este texto é parte das reflexões apresentadas primeiramente numa exposição oral no SIM, CLARICE!, simpósio alusivo aos 40 anos de publicação de *A hora da estrela* e da morte da sua escritora, realizado pelo Grupo Estudos Sobre o Romance, na Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), no âmbito da programação nacional Hora de Clarice, do Instituto Moreira Salles.

manifestações do texto ou mesmo do narrador ciente do andamento de todas as situações na narrativa, tal qual acredita um Vladimir Nabokov, por exemplo, para quem o simples gesto de uma personagem sua atravessar a rua é mero produto de sua vontade como criador, por um sujeito em contínuo desfalecimento, alimentado pelo cerzido da palavra no papel, que é pura incerteza, acaso. Este último gesto, o da falibilidade do narrador, aliás, é derivação do primeiro, isto é, da inoperância do sujeito total da escrita. Clarice Lispector almeja transpor os limites da escrita e, por vezes, relaciona esta a outros gestos de representação como a pintura ou a música, interessada em fazer encontrar o instante-já da criação ao mesmo tempo que o torna sua obra. Quer dizer, sua obra é, por vezes, a um só tempo, a exibição do lado de dentro do texto, sua musculatura e textualidade, mesmo nos casos de exercício de uma prosa, digamos, mais afeita aos protocolos do realismo, como é o caso de *A hora da estrela*. Assim, é possível dizer que seu interesse finda por substituir a escrita / escrevência pela escritura. Este último termo está em Roland Barthes, a partir de *O grau zero da escrita*, e se apresenta aqui como um conceito operatório capaz de oferecer – talvez enquanto escritura – uma possibilidade de revisão sobre o trabalho com a palavra em *Água viva*; este texto, o motivador da leitura aqui apresentada, foi publicado em 1973.

Sumariamente, a descrevemos, a escritura, como um exercício que considera a linguagem código intransitivo, portanto de múltipla significância, centra-se no trânsito pensamento-palavra, sua natureza é a do paradoxo; socialmente, é um gesto marginal, visto que seu interesse é o da ruptura com o instituído; temporalmente, instala-se entre o presente-futuro; e o sujeito enunciador, conforme dissemos, não nos oferece quaisquer consistências sobre a sua existência. Em *O prazer do texto*, Barthes ressalta a escritura pela pulsão do inconsciente e a inscrição no texto do próprio corpo do escritor; a escritura é sempre “simbólica, introvertida, virada ostensivamente para o lado secreto da linguagem”, recuperando as palavras do teórico francês em *O grau zero da escrita*.

* * *

Clarice Lispector está inscrita no rol dos criadores que tentaram escapar das determinações produzidas ora de uma necessidade de organização estrutural do mundo para sua compreensão racional ora da construção segundo a qual é possível, pela recorrência de características, *leitmotifs* para a criação, determinar um perfil que explique precisamente o escritor e sua obra. Na entrevista que concedeu ao jornalista Julio Lerner, em fevereiro de 1977 (Clarice morreu em dezembro do mesmo ano), a escritora encontra a metáfora da morte para explicar os hiatos entre uma e outra criação; a escritura, tal como uma possessão, demanda-lhe uma completa

imersão dos sentidos no exercício de construção do objeto literário; depois, tudo no organismo entra num profundo estágio de dormência, grande deserto, e a latência para um novo nascimento só se apresentará novamente na aparição de uma ideia capaz de vingar em fruto. A tentativa de compreensão dos mecanismos que favorecem essa constituição, também uma tentativa de apreensão do mundo, foi sempre uma obsessão da literatura de Clarice Lispector e encontra sua síntese em *Água viva*.

Outro dos elementos constituintes da escritura é o desfazimento do entendimento de conclusão enquanto ponto derradeiro pela compreensão de desvanecimento ou repouso das ideias. O texto é um *continuum* que mantém, em menor ou maior grau, aberturas para outros textos. A escrita enquanto elemento de apreensão e tessitura das ideias faz o texto e este é *work in progress* formado pelo retrabalho até o limite da saturação do objeto e a impressão de matérias diversas na composição. Vale considerar a leitura de Leyla Perrone-Moisés acerca da dinamicidade do texto segundo a qual este é o local em que o indivíduo se forma com risco e onde é colocado em processo juntamente com a sociedade.

Desde a publicação de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, de 1943, o processo criativo de Clarice Lispector se baseia no cerzido de anotações várias, colhidas a partir de percepções sobre situações e em contextos diversos. O resultado é uma obra que se filia ao não-sistemático, isto é, sua estruturação é marcada pelo princípio de apagamento da ordem do caos. Dessa maneira, não há na obra da escritora uma fase em que o apego ao informal do texto tenha se tornado sua obsessão; aliás, sua literatura é esvaziada de fases. Há uma unidade sempre retomada a cada texto. Cada obra é sempre um novo começo do mesmo não pela ordem do de fora, mas pelo de dentro da escrita. Há um contínuo perfazer alimentado do interesse de alcançar, pelo desfazimento dos saberes, a profundidade das coisas, incluindo a própria linguagem. Os temas, as ideias, as situações e mesmo as expressões são continuamente refeitas como se toda a obra fosse um só corpo vibrátil que a cada nova peça readquire outra força, outra pulsão.

Se formos escavar as origens de *Água viva*, por exemplo, encontraremos vários textos publicados noutras ocasiões como crônicas e depois reapresentados como contos em *A legião estrangeira* (1964). Estes escritos foram tratados por Clarice como “textos de fundo de gaveta”, a mesma coleção de fragmentos que deu origem ao seu primeiro romance ou o seu último, *A hora da estrela*, editado dois meses antes de sua morte. A criação da obra se apresenta sempre como produto de uma ardilosa costura de anotações, explicando-se, de alguma maneira, os instantes de pura natureza poética recorrentes. Alguns aspectos enumerados aqui demonstram uma estreita relação para com a natureza da poesia; retomemos Roman Jakobson a partir de Leyla Perrone-Moisés em *Texto crítica e escritura: a*

mensagem poética se caracteriza por “seu caráter intransitivo, sua inseparabilidade em termos de forma e conteúdo, a ênfase posta pela mensagem em si mesma, sua autodesignação, sua autorreferência, em suma, seu caráter autorreflexivo”.

* * *

Água viva é produto de um longo manuscrito cujo título inicial era “Objeto gritante” – a obsessão recreativa de Clarice em propor vários nomes às suas obras até alcançar o termo ideal (*A bora da estrela* teve treze títulos) reitera o caráter *in progress* da escritura; o primeiro manuscrito data de 1971 e até dois anos depois ela retrabalha o texto ampliando procedimentos criativos experimentados como os que deram forma a *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), este nascido do contínuo refazer de textos para o jornal.

Numa carta de Pessanha datada de 5 de março de 1972 mencionada por Florencia Garramuño a partir de Martha Peixoto (*Passionate fictions*) como parte do arquivo da escritora no Instituto Moreira Salles aparecem sublinhadas a tentativa de compreensão do amigo sobre o livro que sairá um ano depois: “Tentei situar o livro: notas? pensamentos? fragmentos autobiográficos? Cheguei à conclusão de que é tudo isso junto... Tive a impressão de que queria escrever espontaneamente, iliterariamente”. E conclui: “Parece que depois dos artifícios e truques da razão (ou melhor, das racionalizações), parece que você gostaria de rejeitar os artifícios da arte. E despir-se, disfarçando-se menos por seus próprios olhos e para os olhos do leitor”. Essas impressões de Pessanha se manifestam com a mesma intenção recorrente a todos os leitores quando se apresentam pela primeira vez a *Água viva*: a tentativa de conseguir pela convenção realista de organização do texto narrativo uma linha que seja capaz de, vencida a leitura, se consignar um enredo. Mas, não há resposta para a pergunta sobre o que narra *Água viva*; ou melhor, a resposta precisará ser forjada pelo leitor toda vez que mantiver um contato com a obra, porque como um poema, ela lhe suspende pelo torso sobre um grande abismo.

Recuperando um ensaio de Silviano Santiago, “A aula inaugural de Clarice Lispector”, a escritora compreende e amplia a ideia de experiência – este substrato concebido por Walter Benjamin como fundamental à existência da narrativa: deixa de ser aquilo que foi vivido como *empíria* para ser acontecimento experienciado pela imaginação, “algo que incorpora o pré-racional, o mágico e até mesmo a loucura”. Se no plano interno este é um texto que subverte os protocolos convencionais da narrativa, fora, na relação que estabelece com o leitor, atenta contra a repetição – isto é, o texto obriga-nos ao trabalho de fabulação criativa, afastando-nos de uma vez por todas

do lugar de simples pacientes, o que significa dizer que mesmo a experiência de leitura ganha nova dimensão. A escritura foge do ideal de transmissão e produz um narrar em permanente recriação; solicita outra escritura. E a obra deixa de ser objeto de significação para ser significância, já que tudo aí excede ao discurso e ao sujeito como uma produção infinita.

Talvez resida aí o que Pessanha caracteriza de escrita iliterária – seu erro de percepção esbarra justamente na compreensão de literatura tal qual formulam os realistas na leitura de uma obra interessada justamente em corromper com todas e quaisquer predeterminações. Também deixou de notar que as racionalizações nunca estiveram em consideração, ao menos em matéria de romance, para Clarice Lispector. As expressões claricianas são sempre produtos de um sentimento que ora lhe puxa para um lado ora para outro, o dentro e o fora das coisas; em *Água viva*, especificamente, essa mobilidade favorece a predominância do contraditório – até ao mal-estar que não é outra coisa que o produto de uma heterogeneidade de coisas.

Água viva se mostra, portanto, como uma síntese da criação de Clarice Lispector porque sua não-forma inaugura presença noutra reino, o do inclassificável. Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, designa o inclassificável como o que “resiste à descrição, à definição, à linguagem que é *maya*, classificação dos Nomes (dos Erros)”. O lugar do inclassificável, entretanto, abre-se à possibilidade de outra forma entre as formas literárias; enquanto impossibilidade a obra alcança seu propósito de subversão do comum ao atestar a limitação não apenas das formas, mas dos sistemas taxonômicos, questionando sua legitimidade de nomear a complexa diversidade do mundo.

Esta obra é, no interior das formas literárias, como se um dos seres fabulados por Jorge Luis Borges em *O livro dos seres imaginários* – elemento estranho que só existe enquanto perspicácia criativa da imaginação. Sem se afastar da ordem animal, poderíamos considerá-lo um *puzzle text*, como o ornitorrinco foi considerado um *puzzle animal* quando descoberto na Austrália em 1799. O ornitorrinco é um híbrido de mais ou menos 50cm, sem pescoço, com patas dotadas de membranas, cauda semelhante à de um castor, bico de pato, membros posteriores dotados de esporões venenosos, além de ter um corpo achatado e coberto por um pelo marrom escuro, vive a maior do tempo na água, onde se alimenta; as fêmeas são ovíparas, mas amamentam seus filhotes através de mamilos internos; como descreveu Thomas Bewick (citado por Maria Esther Maciel no ensaio “Poéticas do inclassificável”, *Revista Aletria*, jan.-jun. 2007, de quem também este texto cita a descrição do ornitorrinco), “é um animal *sui generis*: ele parece possuir três naturezas: a do peixe, a do pássaro e do quadrúpede”.

Água viva apesar de apresentado como romance é um híbrido: sem enredo, história, nem tema central, é e não é romance, poesia, ensaio

filosófico, diário, enciclopédia, bestiário. Preferiríamos dizer que é texto em nascimento, a prática do texto, o que antecede a ordem desse sistema, por isso uma subversão de toda sistemática, um *continuum* de ideias e imagens que se interessa em conectar numa só forma pensamento, corpo e linguagem.

* * *

A maior das obsessões da literatura é a de perfazer o mundo que é, a um só tempo, dentro e fora da palavra. Essa constatação não é vã nem para os artistas que negam veementemente a força das influências externas na realização da obra. Obviamente que esta responde por sua autonomia no mundo – ela acrescenta algo à realidade exterior ao texto, e logo, a negação, tampouco a forma, não faz do objeto um elemento dissociado do mundo. Há entre um e outro um conjunto de forças dialéticas que atuam mutuamente e neles operam transformações. No caso de *Água viva* os volteios da consciência propõem outra economia da linguagem, aqui tomada sem hierarquizações, força circulante e não compartimentada, porque seu interesse, um deles, é captar o fluxo do instante.

Dentre os interesses em dizer o mundo em sua inteireza reside o desejo de agarrar o presente em sua totalidade expressiva. Mas este, “o instante-já” é só continuidade e nos escapa: “é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado”. Possivelmente, a maior possibilidade de aproximação dessa representação resida na pintura e na música porque se realizam no instante-mesmo em que o pintor e o músico transferem para a tela e para o instrumento o ímpeto que lhe nasce de alguma força do inconsciente. Possivelmente, porque entre a força inconsciente e o objeto artístico há uma distância corroborada pelo gesto. Isto é, todo gesto, a menos que marcado pela não voluntariedade psíquica, é um passado.

O presente é Deus. Ou o It, pessoa esvaziada de pessoa – ele oco com o qual as vozes em *Água viva* buscam diálogo. Deus ou It está em toda parte, coordena tudo e todos, é continuidade nascida do nada para o nada, e não se pode agarrá-lo porque é não-forma. É só manifestação. E se o gesto da pintura involuntária não o alcança o que então fazer para alcançá-lo pela palavra, gesto voluntário? Deixar-se levar pela correnteza, tentar ir à nascente de seu fluxo? Em sua origem, a palavra é o presente. Está em toda parte, coordena tudo e todos, é continuidade nascida do nada para o nada, e não se pode agarrá-la porque é não-forma. É só manifestação. A escrita não é a palavra. É a representação da palavra. A palavra também o é, dela própria e

das coisas; a palavra é o mundo. Mas a escrita, ao contrário da palavra, não é só manifestação porque é intenção mesmo quando não voluntária.

Presa nesse dilema, *Água viva* não tem outra alternativa que romper com todos os limites estruturais e formais da organização, inclusive colocar em prova a palavra enquanto representação. Dentre os vários exemplos possíveis de citar, destaquemos a ocasião quando a voz narrativa assume o tom descritivo para “falar da dolência das flores para sentir mais a ordem do que existe”; é aqui que o texto incorpora a forma de uma enciclopédia e as flores são uma forma de equacionar e sentir o inapreensível do mundo: a rosa, o cravo, o girassol, a violeta, a sempre-viva, a orquídea, a tulipa, a flor do trigo, a angélica, o jasmim, a estrelícia, a dama-da-noite, a edelvais, o gerânio, a vitória-régia, e o crisântemo constituem ao lado de cavalos, formigas, abelhas, pássaros, borboletas e insetos, e ao lado da única personagem nomeada em toda obra, o João, na única força física do mundo aí evocado e estão enquanto expressões do fundo da existência, o interior. Abrir-se a tudo e todas as coisas – é um dos volteios dessa consciência interrogativa das origens.

O querer dessa consciência, notemos, é permanente o de captar o instante-já de sua manifestação. Faz dela um paradoxo: o apagamento da representação enquanto repetição pelo da representação enquanto criação. A escrita é estruturação do dizer, mesmo se para buscar dizer o caos da palavra, o escritor propositalmente tratar de desagregação da ordem: “Antes de me organizar, tenho que me desorganizar internamente”. Por isso, a experiência que este texto propõe é a de nos obrigar entrar em sua correnteza e deixar-se afogar no seu fluxo. Buscar linhas de ordem é tarefa fadada ao fracasso porque o eu-que-escreve neste diálogo ora de si para o outro, ora de si para si, ora de si para ninguém está tomado pela ideia de destrinçar o mistério de dizer o presente tal como ele é. E como faz isso pela escrita finda por questionar os limites do significado, da palavra e da criação; e se depara sempre com a impossibilidade: “não sei como captar o que acontece já senão vivendo cada coisa que agora e já me ocorra e não importa o quê”. O registro sequencial da letra é já a barreira intransponível entre a vontade de dizer e o dito. E a única possibilidade de ir à nascente da existência é o desenvolvimento de outra sintaxe, que lhe aflige e amedronta, porque é o inefável, o desconhecido; “Atrás do pensamento atinjo um estado. Recusome a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos. Sei que tenho medo de momentos nos quais não uso o pensamento e é um momentâneo estado difícil de ser alcançado, e que, todo secreto, não usa mais as palavras com que se produzem pensamentos”.

Encontramos em *Água viva* um fantasma do que antecede a forma. Não a do romance, nem a do poema em prosa, tampouco a do ensaio e sim

um ensaio sobre a possibilidade do romance interceptado por lufadas de poesia. A prática antecessora do que o leitor encontra na ficção de Clarice Lispector: a prosa poética. O texto em questão se apresenta como a possibilidade de dizer o mundo; mas palavra e escrita são faltas porque o possível não é ainda matéria. Uma coisa qualquer (não no sentido vulgar, mas no sentido de imprecisão) entre o movimento involuntário da consciência (do nascimento da palavra e do tempo) e o gesto estruturador, a escrita, realização da palavra.

Em *O vertiginoso relance*, Gilda de Mello e Souza sublinha algo de extrema importância trazer aqui porque amplia o lugar de Clarice Lispector no âmbito da literatura – deslocando as estreitas comparações da sua obra a de outros escritores como James Joyce, Virginia Woolf ou Katherine Mansfield. “O que a romancista visa é apreender o instante exemplar, aquela ínfima parcela de duração capaz de iluminar com o seu sentido revelador toda uma sequência de atos; mas apreender a olho nu, sem subterfúgios, ‘num vertiginoso relance’. A sua técnica será assim bastante diversa da de outros criadores que, preocupados também com o momento significativo, dilatam-no, ampliam-no para melhor apreender-lhe o significado”.

O instante-presente e a palavra são sentidos do mundo. Por um e por outro tudo é, flui. O presente e a palavra são o que se almeja alcançar mas fogem, por isso faltas, ou o que se coloca no lugar onde se esperava outros elementos que, por razão de indeterminação também não os acessamos. A linguagem é escorregadia. Não-formações. Por isso, lapso, descontinuidade. E a única maneira de aproximação pela escrita – como faz a pintura involuntária – é por sugestões. A correlação entre pintura e escrita é uma delas. Entre música e escrita, outra. O presente e a palavra, por essas equivalências, são epifanias. O limiar, condição quando não definidora do acontecido, sua própria condição. A máxima plenitude. O fugaz. E, por isso, impossível de captar – a obsessão maior do eu-que-escreve.

Água viva é aspiração. Por encontrar o jeito ideal de tocar o em-si sem contaminá-lo com a escrita ou de uma escrita descontaminada do gesto – escritura. A possibilidade da nudez do eu-da-enunciação ou sua transmutação com o sujeito-da-recepção. Ao eu-da-escrita interessa fundir-se ao eu-a-quem-escreve. Na mesma linha, o desejo por tocar o ponto de origem de todas as coisas. Linguagem, corpo, escritura. Grande parte das sugestões se constrói pela fabricação da imagem, geralmente de tom surrealista, como se tratasse, se lembramos do sonho como via de acesso ao inconsciente, de um acesso à origem do ser.

Façamos, para o fim, um retorno à fauna dos inclassificáveis. As características da água-viva se a colocam num reino, diferentemente portanto do ornitorrinco, não a fazem deixar de ser uma entre os seres fabulosos: possui tentáculos que podem queimar – algumas podem até injetar veneno na

pele de quem a toca; os tentáculos servem também para capturar suas presas; possuem corpo gelatinoso; possuem estruturas sensoriais elaboradas em seus corpos que são 98% compostos por água e por isso transparentes; o formato de seus corpos se assemelha ao de um guarda-chuva; alimentam-se de restos de matérias processadas nos oceanos; e se reproduzem de forma assexuada.

A água-viva é, portanto, a metáfora sobre a escrita – já que este é um texto no qual se presencia claramente uma voz que, numa movência de flutuação, qual a água-viva se procura: “Não sei sobre o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma. Só tive inicialmente uma visão lunar e lúcida e então preendi para mim o instante antes que ele morresse e que perpetuamente morre. Não é um recado de ideias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz”.

Nesse exercício, quem não sai, como tocado por uma água-viva, queimado, inoculado por um veneno que nos desestabiliza? E assim ficamos mareado por horas de dor. Dor e assombro. O texto de Clarice é forma virada em símbolo. Todos os caracteres do título que o apresenta estão aí embutidos: o deslizamento, a fluidez, a informidade, o desembaraço, o querer-significar, o contínuo reordenar-se, a descarga de veneno, são caracteres da simbolização da escritura e do ser, da relação do ser com a escritura, consigo, com a outridade, o mundo. E é, por isso, um texto-desafio; o que impele o leitor à desautomatização e recriação da visão das coisas como um todo-determinado. Por isso, a necessidade de deixar-se queimar pela palavra.

Referências

- LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- SANTIAGO, Silviano. “A aula inaugural de Clarice Lispector”. In: Caderno Mais. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 7 dez 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/19.html> Acesso em: 10 Set. 2017.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

- GARRAMUÑO, Florência. “Uma leitura histórica de Clarice Lispector”. Trad. Carlos Nougué. In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios críticos. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Marcia Valeria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MACIEL, Maria Esther. “Poéticas do inclassificável”. In: **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte: Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais. Ano 2007, vol. 15, p.154-162.
- SOUZA, Gilda Mello. “O vertiginoso relance”. In: **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Marcas do conto de Clarice Lispector

Vilmária Chaves Nogueira
Antônia Marly Moura da Silva

Introdução

Clarice Lispector é uma escritora de destaque da literatura brasileira contemporânea e embora tenha iniciado sua carreira como romancista, enquanto contista, ela, assim como outros grandes nomes dos quais vale destacar Guimarães Rosa e Machado de Assis, trouxe inovações significativas às narrativas curtas tanto no plano da linguagem como das temáticas, servindo-se “[...] de toda a versatilidade do gênero para fazer da construção da subjetividade e da reflexão sobre a linguagem – eixos da obra clariceana – temas a serem explorados nas mais variadas situações (MEDEIROS, 2003, p. 119).

Reconhecida pela crítica como um grande nome do conto moderno, a inovação de suas narrativas é observada em dois planos: o da linguagem e o das temáticas. No que se refere ao primeiro aspecto, ela não só descreve o acontecimento, mas joga com o leitor na engenhosidade de metáforas e de símbolos, recursos significativos para sua estética. Ao referir-se ao estilo literário de Clarice Lispector, Nunes (1995, p. 135-136; *italico no original*) afirma:

Encontramos no estilo de Clarice Lispector [...] certas matrizes poéticas que indicam o movimento em círculo [...], da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra. De teor expressivo densamente metafórico [...] com entonação patética que os frequentes registros interjetivos da frase – como apóstrofes, exclamações e interrogações acentuam – o estilo de Clarice Lispector tem na *repetição* o seu traço de mais largo espectro. Referimo-nos ao emprego reiterado dos mesmos termos e das mesmas frases, recurso que os antigos retóricos consideravam um meio hábil para exprimir a paixão com mais força e mais energia.

Trata-se de uma ocorrência frequente nos diversos textos da autora. Incidindo em substantivos, verbos e advérbios, variando pela extensão – às vezes limitada a uma frase, outras aplicada a um conjunto de frases –, a repetição, verdadeiro “agente lírico”, apresenta-se sob determinadas formas ou espécies características, dotadas de valor rítmico, que sempre desempenham função e produzem determinados efeitos, quer no uso da palavra, quer no sentido do próprio discurso.

As palavras de Benedito Nunes (1995) nos ajudam a entender porque Clarice Lispector conquistou espaço privilegiado no conto moderno. A linguagem da escritora é uma linguagem de rupturas, pois através da técnica do fragmento, seus textos causam no leitor o impacto do efeito único, conforme elencava Edgar Allan Poe. Clarice Lispector ganha destaque entre os contistas porque, ao invés de escrever sobre temas regionais, como ditava a norma da sua época, bebe na fonte dos problemas universais ligados ao homem e escreve sobre o existencialismo, caracterizando-se assim como uma escritora de estilo introspectivo.

Considerando a grandiosidade do seu trabalho, nesse texto apresentaremos os principais traços da sua narrativa curta. Assim sendo, pincelaremos breves comentários acerca dos aspectos marcantes da sua tessitura no que diz respeito ao enredo, ambiente, espaço, dentre outros temas ligados a estrutura narrativa, para afunilarmos nossa discussão em direção ao motivo principal da sua escrita: o existencialismo.

Um pouco da narrativa curta de Clarice Lispector

A estreia de Clarice Lispector enquanto escritora da prosa curta acontece em 1952 com a publicação de *Alguns contos*. No entanto, a obra que marca definitivamente seu lugar no palco dos contistas renovadores é *Laços de família* (1960). Na composição da maioria das narrativas desse livro, além do momento de revelação – conhecido como epifania – e das temáticas metafísicas, há o predomínio de personagens femininos, cujos dramas, em sua maioria, pode ser resumido na questão sobre *quem sou eu*. Quatro anos depois da publicação de *Laços de família*, a escritora publica *A legião estrangeira*, um livro que mistura crônicas e contos com temáticas variadas carregadas de símbolos e metáforas relacionadas à mulher e também ao mundo mítico.

Em 1961, lança *Felicidade clandestina*. Além dos símbolos – o macaco e a esperança para representar a mulher, o ovo como sinônimo da vida –, esse livro apresenta aspectos ligados à epifania que teve início com *Laços de família*, como no conto “O primeiro beijo” e ainda narrativas que parodiam relatos da Bíblia. É o caso de “A repartição dos pães”.

Em 1974, a pedido do editor, Clarice Lispector escreve *A via crucis do corpo*. A princípio, a escritora quis assinar o livro com o pseudônimo de Cláudio Lemos, pois as temáticas, exigência do próprio editor, eram eróticas. Quando saiu a publicação de *A via crucis do corpo*, muitos críticos o consideraram como lixo literário. Posteriormente, a crítica foi vendo o valor desse livro que mistura ironia, hipocrisia e subjetividade para falar do sexo e do corpo. O ano da publicação de *A via crucis do corpo* é também o de *Onde estivestes de noite*. Neste livro, Clarice Lispector investe em temáticas ligadas ao

mundo místico e mítico, como acontece no conto que intitula o livro, “Onde estivestes de noite”, e ainda em “A procura de uma dignidade” e “As águas do mar”.

A bela e a fera, último livro de contos da escritora, publicado postumamente no ano de 1979, apresenta uma variedade de temas: uns ligados ao mito de criação e a hipocrisia sexual, “O delírio”, e outros ao narcisismo sociológico e aos aspectos da identidade feminina, como em “Gertrudes pede um conselho”, “A fuga”, “A bela e a fera ou a ferida grande demais” e “Um dia a menos”.

O instante

Diferentemente do estilo narrativo dos romances em que a escritora detinha-se na descrição e análise psicológica dos seus personagens – recebendo às vezes críticas –, nos contos, Clarice Lispector deixa de lado essas descrições para flagrar o instante. Ao se referir ao estudo de Laços de família feito por Eduardo Portella, Olga de Sá (1979, p. 35) afirma que, na visão desse estudioso, “a técnica clariceana do conto obedece a uma ‘ordenação estrutural’, capaz de violentar as concepções e esquemas naturalistas acerca do gênero. O conto, a ‘história curta’, pode ser apenas um ‘flash’, uma simples narrativa, apenas um monólogo”.

Aliás, o aspecto do *flash*, ou do instante, como comentado anteriormente, é discutido por Cortázar (2008) quando propõe ser essa uma das características que distingue o conto do romance. Por dar preferência aos instantes, no conto de Clarice Lispector há a recorrência de imagens que flagram o cotidiano dos seus personagens. Ao registrar o cotidiano das suas personagens afogadas numa realidade inerte, afirma Olga de Sá (1979, p. 40):

A contista [...] as vê como seres afogados na banalidade. A introspecção é dela, não das personagens. Estas são, antes, símbolos, personificações, índices de mediania e sua verossimilhança deve ser referida a eus-coletivos, eus-cidades ou eus-humanidades. Constituem mais modos de ser ou situações-paradigmas do homem no mundo, que representações ficcionais de pessoas reais.

Esse cotidiano banal, o qual fala Olga de Sá (1979), traz, através dos instantes, a história de vida das personagens. Comungado a esse aspecto, percebe-se também um teor de revelação das imagens e dos objetos. O instante de revelação desencadeia os processos reflexivos nos personagens criados pela escritora. Segundo Mousinho (2007, p. 6-7),

Nesses instantes, objetos isolados ressaltam de maneira brutal, descontextualizados, deslocados de seu espaço e tempo; tempos e espaços diversos se cruzam. O mero rosto de uma pessoa, o mascar chicletes na boca de um cego, uma maçaneta que brilha indiciadoramente, um horto botânico que se faz infernalmente encantado em seus detalhes banais, um esbarrão entre os corpos de mãe e filha, rompendo certa distância e indiferença instauradas, a visão impedida numa despedida por um obstáculo ocasional, um dente que quebra, um jardim visto de ângulos diversos, um elevador extradiegético que atravessa narrativas, uma mesa que grita o mundo, uma formiga agigantada no movimento de um segundo, uma casa enraizada e destacada da paisagem – monumentos de um instante.

Como podemos perceber, o instante em Clarice Lispector mostra uma nova percepção das coisas e do mundo. Em outras palavras, ele funciona, como nos indicam as palavras de Mousinho (2007), como uma espécie de veículo que permite uma nova visão. O instante, ao mesmo tempo que revela uma realidade, vela a ilusão, pois é somente nesse momento que as personagens dos contos de Clarice Lispector conseguem enxergar de fato a verdade expressa nos símbolos e nas imagens que as cercam. Nesse sentido, convém mencionar que ora é o instante da fuga de uma galinha que permite ao leitor relacionar a história da galinha com aspectos formais e temáticos ligados ao feminino, como vemos no conto “Uma galinha”; ora é o instante em que mãe e filha chocam os corpos velando e revelando identidades, eixo temático central perceptível em “Os laços de família”; ora é o instante em que o bonde freia e uma mulher quebra os ovos pondo em cena o contraponto entre luz e sombra, foco do conto “Amor”; ora é o instante em que a mulher entra no mar e o mar a absorve revelando sua verdadeira identidade, como num rito de passagem, aspecto presente no conto “As águas do mar”.

Nos contos de Clarice Lispector, o instante desencadeia o ato de narrar. De acordo com Álvarez (2006, p. 2), a preferência pelo momento, confere ao conto lispectoriano o caráter de atmosfera:

O conto de atmosfera seria, assim, uma narrativa na qual a ênfase não estaria colocada no desenrolar de determinadas circunstâncias ou acontecimentos externos que dariam forma a uma situação específica, mas sim na repercussão que esses fatos suscitam nas personagens que os percebem e, a partir dessa percepção, neles se envolvem. Isso termina criando um determinado ambiente psicológico (e somático), marcado por uma tensão permanente, que constitui, enfim, o traço salientado pela denominação assinalada, o caráter de “atmosfera”.

As palavras de Álvares (2006) levam-nos ao entendimento de que apesar de ser o instante o degrau que desencadeia as ações, dentro do conto lispectoriano todas essas ações estarão guiadas para um ponto específico: as sensações minuciosas de seus personagens em relação, tanto à ação primeira desencadeadora do conflito da narrativa, quanto às demais ações.

Das narrativas simples às mais engenhosas

No que diz respeito ao tamanho das narrativas, Nunes (1995) afirma que os contos de Clarice Lispector obedecem à ordem da brevidade, tal como era discutida por Poe. Entretanto, não é o tamanho que caracterizará o conto de Clarice Lispector como sendo simples. Pelo contrário, a escritora se vale da forma curta de narrar e através dessa forma, varia sua preferência pelo modo de compor suas histórias.

Quando se refere aos contos da escritora, Medeiros (2003, p. 119) afirma que “alguns retomam as formas simples, centradas no relato, outros são textos sofisticados, em que esse relato praticamente se dilui diante da percepção dos procedimentos narrativos e seus impasses”. O conto “A quinta história” é um exemplo de relato simples, pois nessa narrativa, quatro histórias se originam a partir de um único problema, o como matar baratas. “Uma galinha” também é um texto que retoma as “formas simples”, tal como entende André Jolles (1976), pois apresenta traços de uma alegoria e seu início retoma os contos de fadas através da expressão “era uma galinha de domingo” (LISPECTOR, 2009, p. 30).

Mas vamos aos exemplos de narrativas sofisticadas, entendendo esse termo como algo que foge à simplicidade e torna a narrativa também complexa. Não há como não mencionar o conto “Onde estivestes de noite”. A sensação do leitor é a de que a legião que segue o Ele-ela parece zumbi. Esse texto vai, pouco a pouco, mostrando características dos personagens que seguem o ser andrógino.

Outra narrativa com estilo sofisticado e complexo aparece com o narrador em primeira pessoa. O conto “O ovo e a galinha” é uma narrativa que lembra o estilo de Clarice Lispector que transita entre o ofício do jornalismo e da ação de contista. No conto mencionado, o relato da história do ovo e da galinha origina-se da indagação sobre quem veio primeiro, se o ovo ou a galinha. Se o narrador defende que o ovo vem primeiro, o aspecto que singulariza esse objeto e confere a narração em prosa poética é a característica do olhar, como bem observa o narrador: “Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo o ovo (LISPECTOR, 1999, p. 51; A legião estrangeira). Assim sendo, o leitor de Clarice Lispector precisa ser atento; um leitor que saiba ver o que se esconde por traz da forma “simples” e da forma complexa do seu modo de narrar.

Do enredo e do tempo

No que se refere ao enredo, podemos dizer que nos contos de Clarice Lispector há narrativas que obedecem a uma linearidade com introdução, complicação e desfecho. Há outras, no entanto, que começam pela complicação seguindo ao desfecho, e outras ainda em que não há um desfecho ou se há, não é conclusivo.

No que diz respeito às narrativas com início, meio e fim, afirmamos que elas se fazem em maior número. É claro que a narrativa moderna rompe com esse estilo de enredo e o exemplo mais eficaz é Tchekhov. Contudo, é importante salientar que cada escritor tem suas particularidades. Se Clarice Lispector utiliza essa linearidade em muitas de suas narrativas, ela não faz isso de graça, uma vez que a complicação vem movida por um conflito psicológico. Esse conflito psicológico quebra, por sua vez, a linearidade temporal passado, presente e futuro.

No conto lispectoriano, o tempo é marcado pelas características de Aion, ou seja, o tempo do instante e do olhar as coisas e que, por sua vez, desequilibra os ciclos dos personagens criados pela escritora e os jogam para uma nova percepção.

Quando o tempo cronológico aparece na narrativa curta de Clarice Lispector, demarcado, por exemplo, pela hora do relógio ou pelo período do dia, tem um significado: o sábado que indica o dia de descanso; maio, mês das noivas, das mães e da libertação; nove horas, um ritual do sofrimento, etc. Esses indicadores de tempo cronológico aparecem em “A repartição dos pães”, “A procura de uma dignidade” e “Uma galinha”.

Voltando, porém, à questão do enredo, podemos citar como exemplos de narrativas que tem início na tensão conflitiva os contos “O búfalo” e “Antes da ponte Rio-Niterói”. Em relação às narrativas sem desfecho, elas são uma minoria. Podemos citar “A quinta história” que lembra as histórias de *As Mil e uma noites*, prendendo o leitor pelo caráter do ato maravilhoso de contar. Em “Os laços de família”, o final é sem desfecho e cabe ao leitor imaginar o que aconteceu a Catarina e a seu filho depois de sair da cegueira narcísica e negar-se a reservar o sábado para o marido.

Podemos acrescentar, ainda em relação ao enredo do conto lispectoriano, que prevalece o enredo psicológico, temática que acompanha os personagens e suas ações. Na visão de Medeiros (2003, p. 120), os personagens criados pela ficcionista “são angustiados, melancólicos; sentem-se desajustados em relação à vida pacata e sem sobressaltos; desejam a liberdade; refletem sobre a capacidade expressiva das palavras”.

Perfil dos personagens

Quanto ao perfil dos protagonistas dos contos de Clarice Lispector, podemos dizer que eles são psicologicamente e sociologicamente aprisionados. A presença do protagonista no conto pressupõe a ausência de um antagonista, pois as narrativas desse gênero não detêm de tempo de narração para colocar no espaço/ambiente uma série de personagens, sem que eles sejam meros coadjuvantes. Porém, há nas narrativas da escritora um antagonista simbólico. Assim sendo, usamos tal termo não em sentido literal do seu significado, mas no sentido que cabe à poética clariceana do conto, no sentido metafórico e analítico. Nesse caso, dizemos que o antagonista nos contos de Clarice Lispector não é um personagem em si. Ele possui correlatos com os fatores históricos e sociais que os envolvem e que envolvem ainda as temáticas narrativas. Assim, o antagonista é a imagem duplicada; é a condição social e psicológica; é o empoderamento do homem em relação à mulher; é a falta de saída do campo da impessoalidade; é o desejo – da luxúria, da identidade, da liberdade, etc – insaciado; é a falta de expressão; é a falta da comunicação; é o olhar revelador da verdade; é o vazio existencial. Todos esses fatores estão em constante oposição aos protagonistas dos contos de Clarice Lispector, principalmente àqueles que têm como personagens centrais as figuras femininas.

No que diz respeito ao narrador, Medeiros (2003, p. 120) afirma que “Há contos narrados em primeira pessoa e em terceira, caso em que a técnica do discurso indireto livre diminui a distância entre narrador e personagem, destacando a vocação intimista e introspectiva da ficção de Clarice Lispector”.

De *Laços de família* a única narrativa em primeira pessoa é o conto “O jantar”, que tem como protagonista um sujeito do sexo masculino. Fato curioso nesse conto é que ao tratar dos aspectos ligados ao drama existencial, o personagem central é livre para escolher seu destino. Os demais contos desse livro são narrados em terceira pessoa. Contudo, com o predomínio de enredos psicológicos, como comentamos anteriormente, e ainda com a presença do discurso indireto livre, muitas vezes as reflexões e indagações dos personagens se misturam as do narrador. Quando isso acontece, o narrador não somente narra os fatos, mas ele é conhecedor de tudo o que se passa com os personagens. Um exemplo pode ser visto em um trecho do conto “Amor”: “As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do jardim era outra” (LISPECTOR, 2009, p. 25).

Mas para não ficarmos somente com exemplos de *Laços de família*, chamamos atenção primeiramente para outros contos narrados em primeira

pessoa. Em relação a esses podemos citar “Macacos”, presente em *A legião estrangeira*, e também em *Felicidade clandestina*, “Explicação” e “Dia após dia”, de *A via crucis do corpo*, “É para lá que eu vou” de *Onde estivestes de noite*, dentre outros mais. Em relação ao último conto citado, ele é um conto breve, mas traz o tema do inquietante, característica, segundo Passos (2001) do conto moderno.

E se as temáticas variam do existencialismo ao mítico e às vezes à hipocrisia da essência entre o ser e o parecer em *A via crucis do corpo*, percebemos a presença da paródia nos contos de Clarice Lispector. Olga de Sá, em *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (1993), desenvolveu um estudo sobre essa temática focalizando vários romances de Clarice Lispector. Ao fazer uma leitura do romance *A paixão segundo G.H.*, a escritora afirma que esse romance parodia a paixão de Cristo. No que diz respeito ao gênero conto, “A repartição dos pães” é um exemplo da paródia da santa ceia de Cristo e “A via crucis” parodia o nascimento de Cristo.

Ambiente

Quanto à categoria ambiente, nos contos de Clarice Lispector são variados. Se fôssemos enumerá-los cada um para não falar no que é predominante poderíamos citar ambientes com características do fantástico, do mundo mítico e ritualístico – “A repartição dos pães”, “Onde estivestes de noite” e “A via crucis”. Contudo, o ambiente predominante dos contos da ficcionista é capitalista burguês. A maioria dos seus personagens é de classe média alta e variam na maneira de se vestir, de pintar os cabelos, de usar a maquiagem, de gastar o dinheiro dando esmolas, etc. Nessa categoria poderíamos citar Ana de “Amor”, a portuguesa de “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, Elvira de “A fuga”, Laura de “A imitação da rosa”, a personagem de “Miss Algrave”, Aurélia de “Ele me bebeu”, dentre outros mais.

Se de um lado o ambiente é burguês, do outro, o espaço não nega a proximidade da narrativa da ficcionista com o mundo moderno, pois a preferência é pelos espaços urbanos. São os bondes, os táxis, os salões de beleza, os restaurantes, os estádios de futebol, o Jardim Botânico, a ponte Rio-Niterói, os apartamentos, os hotéis, etc, que constroem o caráter do espaço privilegiado por Clarice Lispector: um espaço tipicamente urbano. E quando o espaço não é urbano é invadido por indicadores do ambiente capitalista e burguês que predominam no urbanismo. Isso acontece, por exemplo, em “A menor mulher do mundo”, conto em que o cenário da tribo é transferido para o da cidade.

Consideramos oportuno o que afirma Medeiros (2003) sobre a questão do espaço no conto de Clarice Lispector. Segundo a escritora, há “traços mais específicos dos contos de Clarice e que apontam para certas tendências da produção nacional dizem respeito ao espaço urbano, neles predominante, sendo

significativas as referências à cidade do Rio de Janeiro” (MEDEIROS, 2003, p. 128). Nessas referências estão o Jardim Botânico, a ponte Rio-Niterói, o estádio do Maracanã, a Tijuca, o Morro da Viúva, a Glória, o Copacabana Palace Hotel, o mar da Urca, o Leblon, dentre outras mais.

Na prosa curta da escritora, as questões ligadas à identidade/alteridade se destacam, colocando em evidência o resgate de aspectos mitológicos, como o do mito do duplo, que perfazem as narrativas da ficcionista. Nos contos, o confronto eu/outro, revela metáforas como a do espelho e a do olhar, imprimindo, nos personagens criados pela escritora, reflexões sobre a existência. São essas reflexões que, além de inquietá-los, revelam a condição de esfacelamento dos protagonistas da prosa curta da escritora. Nesse sentido, a temática do duplo coloca-se como um recurso ligado aos aspectos internos construtores do perfil da identidade dos personagens da ficção lispectoriana. Esses fatores são determinados pelo diálogo eu/outro proveniente do espelhamento da imagem refletida (através do espelho, de um animal, de um mendigo, da mãe, etc) que apresenta o sentimento de estranhamento na revelação do eu verdadeiro. Em “Devaneio e embriagues duma rapariga” o espelho revela as múltiplas identidades; em “Os laços de família” mãe e filha são polos da mesma realidade; em “A fuga”, quando a mulher experimenta poucos minutos de liberdade pode dizer que é uma mulher; a Sra. Xavier de “A procura de uma dignidade” busca a saída dos labirintos do Maracanã, do Rio de Janeiro e, em sentido metafórico/existencialista, da impessoalidade; “A bela e a fera ou a ferida grande demais” mostra que o dinheiro e a condição não resolvem os problemas da mendicância; em “O búfalo”, masculino e feminino tentam se unirem, mas ao mesmo tempo se repudiam. Nessas narrativas e em outras de Clarice Lispector percebemos ser a obra de tal escritora de caráter universal, pois a pergunta sobre *o quem sou eu* perpassa a história da humanidade.

O duplo: um parágrafo a parte

A obra de Clarice Lispector apresenta em sua totalidade aspectos ligados ao mito do duplo na sua versão mais moderna (a do mito de Narciso), aspecto que promove um diálogo entre o trabalho da escritora e outras áreas do conhecimento como a filosofia, a psicologia e a sociologia. Assim sendo, metáforas como as do espelho, a do olhar e das máscaras levantam reflexões sobre o autoconhecimento dos seus personagens, fato que perfaz um sentimento de inquietação tanto no plano dos personagens como no plano do leitor. Desse modo, traçaremos comentários acerca dessa temática na obra da escritora elegendando, para tanto, narrativas de três livros de contos da escritora, a saber: *Laços de família*, *Onde estivestes de noite* e *A bela e a fera*.

Laços de família é um livro composto por treze contos. Nessa obra, a escritora investe em temáticas variadas, evidenciando certas apropriações metafóricas do mito de Narciso em nossos dias, o que confirma a preocupação de Clarice Lispector pelo tema da busca da identidade. Nos contos que compõem o livro, a escritora se vale de muitas metáforas para construir a estrutura psicológica de seus personagens. A maioria dessas metáforas aparecem ligadas ao tema do esfacelamento do eu. São elas: o espelho, o olhar, a sombra e a persona.

O texto de abertura de *Laços de família*, “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, é narrado em terceira pessoa, como os demais contos do livro, com exceção de “O jantar”. Diante da penteadeira de três espelhos, a portuguesa, protagonista da história, contempla a imagem de si e vê, no reflexo dos seios, a imagem de várias raparigas. Nesse conto, percebe-se que o espelhamento e estranhamento que a imagem especular causa circunscreve o jogo de identidade entre o ser e o ideal de ser, o ideal do ego.

Ao contemplar-se no espelho, a portuguesa de “Devaneio e embriaguez duma rapariga” enxerga a verdade sobre sua existência. O corpo refletido denuncia um desamor pelo marido, uma maternidade não desejada e uma aparência rejeitada, tanto em sentido físico quanto em sentido de existência.

Em outro conto de Clarice Lispector, o segundo de *Laços de família*, intitulado “Amor”, o duplo é revelado pelo olhar direcionado ao cego mascando chicles. O encontro de Ana, protagonista da narrativa, com esse personagem revela sua outra face. Ao olhar o cego, Ana “capta as coisas a partir de ângulos inusitados” (PONTIERI, 2001, p. 169). É através desse olhar que o mundo torna-se compreensível e também incompreensível, pois a personagem se vê diante de uma verdade que lhe é inimiga. Uma verdade que, como a do cego, lhe confere uma condição de apequenamento.

Se tanto em “Devaneio e embriaguez de uma rapariga” quanto em “Amor”, o olhar é revelador do duplo, no conto “O jantar” ele tem essa mesma função. Entretanto, nesse conto, a relação do olhar, tal como afirma Pontieri (2001), é degustativa. “O jantar” é o único conto de *Laços de família* narrado em primeira pessoa. A relação de espelhamento do personagem principal acontece quando ele se depara com a imagem de um velho. A cena se passa em um restaurante e, ao olhar o velho mastigando a comida e tendo mulheres a seu lado, o narrador-personagem enxerga seu duplo (ou seja, se eu verdadeiro) e sai, portanto, do mundo de ilusão para encontrar o mundo do real. Mas a realidade que ele enxerga ao olhar o velho é uma realidade dura e crua. A sensação que o personagem sente é nauseante e é dessa sensação que ele toma a decisão de não continuar comendo. Em outras palavras, ele decide não engolir mais o que queria colocar para fora, uma realidade dolorosa.

A história de Catarina de “Os laços de família”, conto também de *Laços de família*, desdobra-se num viés que obedece uma trajetória de ilusão, de revelação, de desejo de liberdade e, por fim, de um desfecho sem fim conclusivo. Isso acontece no encontro com o duplo. Na narrativa, uma freada do táxi causa o contato corporal de Catarina com sua mãe, Severina. O choque aproxima não somente os corpos, mas a percepção real da existência. Nesse momento, “Catarina olhava a mãe, e a mãe olhava a filha, e também a Catarina acontecera um desastre?” (LISPECTOR, 2009, p. 96). É no olhar que o momento de crise, tal como concebe Benedito Nunes (1995) ao se referir ao momento de epifania nos contos de Clarice Lispector, emerge. É no olhar que os personagens criados pela escritora quebram com a totalidade e com a “perfeição” do mundo. Olhando a mãe, Catarina enxerga a si mesma e sai, portanto, do mundo de sombras, conferido por sua cegueira narcísica. Desse modo, podemos afirmar que em Clarice Lispector, o encontro com o duplo destrói o mundo de ilusão para revelar a verdade.

Em “A menor mulher do mundo”, conto também de *Laços de família*, o jogo do velar e revelar acontece no confronto de um personagem masculino, o francês explorador Marcel Pretre, e outro feminino, uma pigmeia de quarenta e cinco centímetros. A protagonista desse conto é uma exceção ao ritmo frequente de mulheres com padrão burguês na prosa curta de Clarice Lispector. Pequena Flor está na “galeria de personagens, humanos ou não, que se constituem por serem *menos*, por serem *pouco*, por tocarem o *nada*” (ROSENBAUM, 2002, p. 59; itálico no original). Na narrativa, ela é equiparada, ora a um macaco, ora a um cachorro.

Para Pontieri (2001), a temática do duplo na obra clariceana expõe diversas formas de enxergar o outro e, em muitos casos, o outro revelado pelo duplo é um outro inferior e excluído – pela sociedade ou pela cultura, como acontece a Pequena Flor. Clarice Lispector se espelha no outro do mundo real que é excluído. Seus personagens menores são, portanto, “A mulher, o animal, o pobre, o louco, o primitivo, o intuitivo. Pequena-Flor, a anã africana: mulher negra, não-européia, não-civilizada, vivendo da animalidade. A *louca* Laura: retornando de e voltando para a experiência de mergulho na alteridade do inconsciente” (PONTIERI, 2001, p. 28).

A vida e o social estão sempre conferindo às personagens da ficcionista uma posição de exclusão e de apequenamento. Sendo assim, a solução está em buscar na imagem do belo, aquilo que sacia a ânsia de viver, problema central do conto “A imitação da rosa”. Nesse conto, também de *Laços de família*, a personagem principal, Laura, retorna para casa tentando esquecer e se livrar dos momentos de neurose e de loucura que afrontaram a sua existência. Chegando em casa, tudo parece estar bem e as coisas tendem a seguir num rumo normal. Contudo, ao se deparar com um buquê de rosas em cima da mesa, Laura se distancia de si mesma para se enxergar pelos olhos

do outro. Isso pode ser explicado porque ao mesmo tempo em que a imagem do buquê denuncia uma vida que ela não tem, mostra a que ela tem. Laura é uma personagem de classe média alta que frequenta, com o marido, os bons restaurantes. De um campo angular em relação às rosas, temos a visão que sua existência é “bela”. De outra posição angular percebemos que essa beleza é alimentada por fragilidades. O belo que ela vive é, portanto, desconstruído nesse novo belo que enxerga. Laura enxerga-se como alguém que tem possibilidade de viver; enxerga-se também como um ser que tem o eu ferido e esfacelado, fingindo estar “bem” quando na verdade gostaria de estar bem, o que serve para indicar o caráter dual de sua personalidade.

Outro conto de *Laços de família* que apresenta as metáforas do espelho, do olhar e, conseqüentemente, da identidade dual da personagem é “O búfalo”. Esse conto mostra a trajetória de uma mulher sem nome que busca, em cada olhar direcionado aos casais de animais no jardim zoológico, descobrir-se em sua totalidade. Ela é uma andarilha moderna em busca da verdade sobre sua existência.

* * *

Onde estivestes de noite, segundo obra que perfaz as discussões sobre a temática do duplo neste texto, é um livro que mistura contos variados trazendo aquela forma do relato de informações discutida por Medeiros (2003) acerca da obra de Clarice Lispector. Nesse caso e, para não nos desprendermos da nossa temática, nos deteremos naqueles que apresentam caracteres do duplo.

“A procura de uma dignidade” abre o conjunto das dezessete narrativas que compõem este livro de narrativas curtas. Ele narra o momento em que a Sra. Xavier sai de casa para ir a uma conferência e se perde no estádio do Maracanã. A personagem retorna para a casa e sai novamente, perdendo-se mais uma vez. Essa narrativa de Clarice Lispector evidencia a metáfora das máscaras. A personagem central, proveniente de classe média como a grande maioria das personagens clariceanas, usa maquiagem para disfarçar sua idade e frequenta festas para fingir que é feliz quando na verdade vive uma constante solidão e vazio existencial.

Outra narrativa do livro de contos outrora mencionado que apresenta características marcantes do duplo é “Onde estivestes de noite”. O narrador inicia o conto mostrando alguns aspectos relacionados ao tempo e as ações dos personagens. É noite e verão e um galo canta fora de hora para anunciar a subida de uma grande legião ao topo de uma montanha. O Ele-ela, belo e perfeito, encontra-se no topo da montanha, pois já realizara sua jornada. Os demais personagens conseguem ver a luz dele-dela no pico da montanha, e têm também que alcançar o topo. Eles são uma grande legião

diferenciando-se um do outro pela idade, sexo e cor, mas com o destino em comum de serem narcisistas e terem uma tarefa, como a de Sísifo¹, que nunca pode ser cumprida. Uma tarefa de resolver o problema sobre quem sou eu.

A narrativa de “Onde estivestes de noite” circunscreve-se em dois ambientes narrativos distintos: a noite e o dia. O conto é construído, portanto, tendo como ponto de partida “lados opostos” que fazem parte de um construto único. Daí, quando pensamos em termos de conjunto narrativo, percebemos o caráter dual na própria estrutura, sendo que aquele acompanha os fatos narrados e traz à cena os aspectos metafóricos que envolvem o mito do duplo, tais como: luz/sombra, eu/outro, realidade/ideal de realidade, etc.

Em outro conto de *Onde estivestes de noite*, intitulado “As águas do mar” o aspecto do duplo está presente revelando a presença do outro no eu da personagem. São seis horas da manhã e a personagem feminina desse conto encontra-se na praia diante da vastidão do mar, hesitando se entra ou não no mar e, assim, acessa a estrada perigosa e sem volta em busca do eu. Essa estrada é a porta para o autoconhecimento e desvendamento dos mistérios da existência.

1 Sísifo, personagem da mitologia grega e rei de Corinto, era considerado o mais esperto de todos os homens. Sempre que se via diante de situações complicadas, ele conseguia resolver o problema, mas a solução traçada pelo jovem para tais problemas, levava-o a outras situações complicadas que, por sua vez, exigiam do jovem outras estratégias. Suas resoluções eram assim provisórias. Certa vez, Sísifo descobre que Zeus havia raptado Egina, filha de Asopo, deus dos rios. Sísifo promete a Asopo revelar o paradeiro de Egina caso ele lhe desse a nascente dos rios. Fazendo isso, ele soluciona o problema de falta de água no seu reino, mas arranja um problema com Zeus que, furioso com o feito do jovem rei, manda a Morte buscá-lo. No entanto, quando a Morte chega para buscá-lo, Sísifo usa de mais astúcias. Ele a elogia e diz que ela merece ganhar um lindo presente: um colar. A Morte aceita, mas o colar era uma corrente e ela fica presa. Estando a Morte presa, durante muito tempo não morre ninguém e por causa desse acontecido, Sísifo arranja outro problema, desta vez, com Hades (deus das almas e do inconsciente) e com Ares (deus da guerra). Hades liberta a Morte e diz que essa leve Sísifo até os infernos. Antes disso, Sísifo pede para que ela não enterre seu corpo. Ao chegar nos infernos, ele finge estar revoltado com a esposa por não ter realizado os rituais fúnebres e suplica à Hades que antes de sua morte dê-lhe um dia, a fim de que ele se vingue da esposa. Hades atende, mas quando Sísifo encontra-se livre, foge com sua esposa, vivendo escondido durante muito tempo. Hades fica então mais revoltado e lhe confere um castigo ainda maior do que a morte. Ele condena Sísifo a carregar uma enorme pedra até o alto de uma montanha. Antes de chegar ao topo, a pedra rola e desce montanha abaixo e o jovem é obrigado a retomar sua tarefa. Conta a lenda que até hoje Sísifo vive arrastando essa pedra, mas não tem o prazer de ver sua tarefa cumprida.

Mulher e mar são seres ininteligíveis. São metades incompletas do todo e por isso não têm o conhecimento de si, pois para que isso aconteça é necessário que as duas partes andem juntas; é necessário que o outro se personalize no eu e o eu no outro. Quando a personagem entra no mar, o contato com o sal, com a água, com a brisa, com o frio, vai, pouco a pouco, fazendo com que ela inicie um ritual de passagem e também de fertilidade. A personagem transcende para outra realidade, ou seja, encontra seu duplo, e fecunda dentro de si o *outro* que é uma parte do seu *eu*.

“Uma tarde plena”, conto pertencente também a *Onde estiveste de noite*, apresenta como protagonista uma personagem sem identidade (sem nome). A cena principal dessa narrativa se passa dentro de um ônibus em movimento. Ao entrar no ônibus, a personagem se assusta com um saguim que um homem gordo carregava na mão. O saguim, magro, pequeno, de língua vermelha e pequena, com aspecto de rato, olhos redondos, etc, pula no colo da mulher que até então o observava calada. Nesse momento a mulher se sente lisonjeada por ter sido a escolhida.

O encontro entre o animal pequeno e a mulher é o encontro com o duplo. O animal busca sua parte faltante, busca seu semelhante. Através desse momento de alteridade eu/outro e saguim/mulher, o outro complementa o todo. Esse encontro é de revelação e aproxima a realidade do saguim com a da protagonista num plano metafórico de equiparação. A mulher eleita pelo bicho sofre, como ele, de falta de carinho, não tem poder de fala (aspecto marcado pela simbologia da língua), é pequena (em sentido social), possui um dono (um homem) e vive inquieta a olhar pela janela em busca de liberdade.

* * *

O último livro de contos do qual fizemos nosso recorte para a produção desse texto é *A bela e a fera*. O livro, publicado postumamente no ano de 1979, é composto por uma coletânea de oito contos. Desses, os que mais apresentam características do duplo são: “História interrompida”, “A fuga” e “A bela e a fera ou a ferida grande demais”.

O conto que abre a coletânea de *A bela e a fera* é “História interrompida”. Narrado em primeira pessoa, esse conto inicia-se na descrição de um sujeito masculino triste, alto, com cabelos negros e com uma “tendência para a destruição” (LISPECTOR, 1999, p. 13). A narradora personagem está diante dessa figura masculina a observá-lo. Nesse primeiro momento nem ela, nem muito menos o leitor não-crítico, percebem que a imagem do homem é sinônimo de seu duplo. Porém, a narrativa nos dá indícios sobre esse fato e a duplicidade eu/outro é percebida quando a

protagonista afirma que mesmo destruindo algo, aquele sujeito masculino que ela contemplava construía também alguma coisa.

A partir da bipolaridade destruição/construção temos a ideia dual de cegueira e de visão. Destrói-se um mundo – de escuridão e de ilusão – para construir-se outro – de visão e, portanto, de realidade. O personagem W é o duplo que incomoda porque ele mostra aquilo que a protagonista do conto tenta negar. A duplicidade do conto é demonstrada também a partir dos elementos construídos, segundo o narrador, pelo homem: uma vida cheia de cacós – brilhantes/baços, alegres/“pedaço de hora perdida”, vermelhos e completos/brancos despedaçados.

A imagem de W é, portanto, uma imagem reveladora da mulher e essa encontra congruência com a manifestação do duplo na modernidade. Isso porque, ao invés da personagem tentar juntar-se à sua metade faltante e desvendar os mistérios da impessoalidade, ela repudia-o pelo medo dessa mesma imagem destruí-la.

Em outra narrativa de *A bela e a fera*, “A Fuga”, podemos perceber traços marcantes do duplo. Narrado em terceira pessoa, esse conto começa pelo meio. A personagem Elvira encontra-se na rua, em um cenário cheio de transeuntes. Parada em meio à chuva e, tendo fugido de casa, Elvira não sabe qual rumo seguir. Pensa em sentar num banco para ter a coragem de não retornar para casa. Sentada, ela pode experimentar um momento de introspecção em busca de novos rumos para sua vida. A personagem tenta sentir também a chuva no seu corpo porque até ali não sentia nada. Na rua, a possibilidade de voltar para casa é assustadora, porque ela conhece a vida apenas pelo que enxerga através da janela.

Elvira era casada há doze anos e esse tempo é o mesmo que mede seu enclausuramento. Durante esse período ela parece ter perdido sua identidade. Obrigada a representar vários papéis, a assumir várias máscaras, ela tem sua identidade esvaziada. E de tanto usar as máscaras, a personagem não sabe mais onde deixara seu verdadeiro eu.

Mas é no espaço aberto da rua que ela agora tem a possibilidade de encontrar aquela outra parte de si que foi abandonada. Ela tem a oportunidade de encontrar seu duplo e através desse encontro enxergar por completo a imagem de si mesma.

Diante do mar, a personagem se volta para as profundezas do eu. Nesse olhar ela enxerga claramente a outra face de si que estava escondida. A partir daí, ela percebe que: a) os doze anos de casada não a fizeram feliz, funcionando apenas como um grande fardo; b) que ela esteve sempre confinada no lar, o lar ironicamente identificado como o “Lar Elvira”; e: c) que por ser o marido o lado do bom senso, a personagem tinha que esconder seus desejos. Descobrimo todos esses fatores inerentes à sua identidade, Elvira descobre um outro dentro de si e tem a chance de se desprender do

mundo de representações. Porém, ela não tem a coragem de viajar no barco da libertação. A personagem volta para casa e continua vivendo do mesmo modo, porém, com a dor de ter descoberto seu não existencialismo.

“A bela e a fera ou a ferida grande demais” fecha a coletânea das oito narrativas do livro de contos *A bela e a fera*. Este conto possui uma série de metáforas ligadas ao duplo. Dentre elas, o espelho e as máscaras. Carla de Souza Santos, protagonista da história, é uma mulher de classe média que frequente os lugares mais luxuosos da cidade do Rio de Janeiro. Uma tarde, ao sair do Copacabana Palace ela se depara com um mendigo com uma grande ferida na perna. É a partir desse momento que a máscara da personagem cai. O mendigo, espelho de si, revela a personagem sua grande ferida: uma vida de nulidade e infelicidade, pois seu casamento era de aparências.

O próprio título do conto com as palavras bela e fera, revela o paradoxo da vida de aparências vivida pela personagem. Uma vida na qual ela mendiga o amor do marido e disfarça essa ferida na maquiagem exagerada no rosto e no luxo das festas as quais o marido pode financiar. A personagem enxerga-se na sua dor e percebe que também tem uma ferida como a do mendigo, porém, como a grande maioria das personagens criadas por Clarice Lispector, Carla não consegue realizar a travessia do oposto. Retorna para sua casa a fim de dar continuidade a sua trajetória de anti-heroína. Vivendo de nulidade, descobrindo, no entanto, a sua grande ferida demais.

Considerações finais

Quando tratamos da obra de Clarice Lispector, o duplo é a chave para revelar as identidades dos personagens, pois nas narrativas da escritora, o ele revela a essência do ser. Essa essência pode ser figurada nos processos de alteridade, demarcados por símbolos que vão desde o olhar, o espelho ou até mesmo o silêncio – representação do diálogo interior. Dessa forma, vale lembrar que não é somente no composto narrativo que a escritura de Clarice Lispector busca encontrar a chave para o elo perdido. Para Olga de Sá (1979, p. 118), “O discurso de Clarice aponta para o silêncio enquanto ‘grau zero’ da escritura. Aspirando a que a palavra diga o ‘ser’ e concluindo que isso é impossível, Clarice vislumbra o silêncio, como única possibilidade de alcançar o indizível”. O indizível é aquilo que falta e que, portanto, busca-se, como uma metade do todo. Essa metade é revelada num momento especial, de sagração: a epifania.

Por mostrar a verdade, o momento de epifania é desencadeador das reflexões. Isso pode ser explicado porque ele, ao revelar aos personagens a duplicidade da identidade, insere a busca pela resposta sobre *quem sou eu*. Esta busca gera inquietações e reflexões, revelando a fragmentação do eu e, um

mal indefinido. Mal-estar que metaforiza para as personagens da prosa curta clariceana um mundo comungado numa realidade dolorosa que faz com que a trilha percorrida em busca do eu seja também dolorosa, pois

A procura da vida autêntica é o caminho de extravio, da simulação, da objetificação, da coisificação, da perda, da malversação da liberdade e, finalmente da fuga e do fracasso [...] Não importa que o caminho seja longo; a trajetória percorrida, sempre a mesma, perfaz um momento circular que retorna ao lugar fixo onde já está a vida autêntica, inacessível se a buscamos, irreconhecível quando a encontramos (NUNES, 1995, p. 131).

Vidas sem nome para muitos personagens dos contos da escritora. Vidas inacessíveis e cheias de mistérios e labirintos escuros que tornam seus personagens eternos andarilhos. Vidas de anonimato e de dores a mostrar que o mal, como na narrativa de “Os laços de família” estava feito, porque uma vez enxergado a luz, nunca mais voltamos para a escuridão como éramos antes. Eis a essência da obra clariceana.

Referências

- ÁLVAREZ, Adriana Carina. O olhar multifacetado dos *Laços de família*, de Clarice Lispector. In: **Nau literária**. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas: Artigos da sessão livre. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 02 N. 02 – jul/dez 2006. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4885> Acesso: 02 Jul. 2011.
- CORTÁZAR, Julio. **Válise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- JOLLES, André. **Formas Simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. Conto de Clarice Lispector: projeções para além do narrado. **Ciênc.let.**, Porto Alegre, n.34, p.119-129, jul/dez, 2003. Disponível em <http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/php/sumario.php?sum=34> Acesso: 02 Jul. 2011.
- MOUSINHO, L. A. Ficção e experiência: o particular, o fragmento e o instante. In: **Fênix**: revista de história e estudos culturais. Janeiro/ Fevereiro/ Março de 2007 Vol. 4 Ano IV nº 1. Disponível em: <http://www.revista.fenix.pro.br> Acesso: 02 jul. 2011.

PASSOS, Cleusa Rio Pinheiros. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, Alfredo. *et. al.* **Ficções: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê, 2001, p. 67-90.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. 2 ed. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2001.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SÁ, Olda. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, Lorena: Faculdades Integradas Tereza D'Ávila, 1979.

Da pedra da palavra um recado vai nascer canção

Aluísio Barros de Oliveira

Introdução

A novela “O Recado do Morro” de Guimarães Rosa, objeto de nosso estudo, faz parte da obra *No Urubuquaquá, no Pinbém*. Esse volume, em que aparece também a novela “Cara de Bronze” e o romance “A Estória de Lélío e Lina”, compunha, inicialmente, *Corpo de Baile*, obra publicada em 1956, mesmo ano de publicação do romance considerado a obra-prima de Guimarães Rosa: *Grande Sertão: Veredas*. A partir da 3ª edição, 1964/65, as sete narrativas que compunham a obra *Corpo de Baile* foram desdobradas em três volumes autônomos: *Manuelzinho e Miguelim*, *No Urubuquaquá, no Pinbém* e *Noites do Sertão*.

O enredo de “O Recado do Morro” nos diz sobre (1) uma viagem de reconhecimento levada a cabo por um guia, um trio de patrões e um tangedor de burros cargueiros pelo sertão de Minas Gerais e (2) um plano de assassinato, por emboscada, em que a vítima para fugir do destino traçado por outros terá que decodificar o alerta enviado por um morro. São duas narrativas que caminham, curiosamente, lado a lado, buscando um ponto de convergência – o **desvelar** – que as unifique ao final da travessia.

Em correspondência com o seu tradutor italiano, Edoardo Bizzari, assim nos fala Guimarães Rosa (2003, p. 92):

O Recado do Morro’ é a estória¹ de uma canção a formar-se. Uma revelação, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial.

¹ Cf. Rosa em prefácio que abre *Tutameia*, “a estória não quer ser história [...] às vezes, quer-se um pouco parecido à anedota”. Aqui, reiteramos tal pensar ao optar por estória (no sentido do fabular, do imaginário, do “causo”) sem que necessariamente tenhamos que refutar a noção dicionarizada de “história” como sequência de relatos, de acontecimentos reais ou imaginários. Essa perspectiva conceitual levaria a compreensão de outra forma estética: a “canção a se formar”, a fazer-se, que será delineada através do enredo, reiterado por Guimarães Rosa ao seu tradutor italiano.

Para rastreamos este caso de vida e de morte anunciado pelo narrador, no abrir do texto,

Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedrão Châbergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve aparente princípio e fim, num julho-agosto, nos fundos do município onde ele residia; em sua raia noroesteã, para dizer com rigor (ROSA, 1965, p. 5),

procuremos, agora, separar as duas estórias que o compõe.

Primeira estória

Conduzidos pelo **guia** Pedro Orósio, “também acudindo por Pedrão Châbergo, ou Pê-Boi, de alcunha” (RM, p. 5), viajam três patrões: alemão Alquiste, frei Sinfrão e o fazendeiro Jujuca do Açude. O quinto elemento é outro camarada, “um Ivo, de Tal, da Tia Merência” (RM, p. 6), que também tangia os burros cargueiros. Só Pedro Orósio vai a pé, tanto pelo fato de não encontrar animal que aguente o seu peso, quanto pelo fato de não se cansar jamais. A expedição, de reconhecimento, busca fazer a travessia de todo o Sertão: da Fazenda do Saco-dos-Côchos, do seo Juca Saturnino até os Geraes. Ida e volta.

Para um melhor conhecimento das personagens dessa expedição, observemos as palavras do narrador.

Primeiramente, os três patrões, “entrajados e de limpo aspecto, gente de pessoa”:

Um de fora [...] seo Alquiste ou Olquiste – espigo, alemão-rana, com raro cabelim barba de milho e cara de barata descascada [...] um frade louro – frei Sinfrão – desses de sandália sem meia e túnica marrom, que tem casa de convento em Pirapora e Cordisburgo [...] seu Jujuca do Açude, fazendeiro de gado, e filho de fazendeiro, de seu Juca Vieira, com apelido seu Juca do Açude, da Fazenda do Açude, para lá atrás do Saco de São João (RM, p. 5 e 6).

Sobre o **guia**, que vinha a pé, descalço, ele nos diz:

[...] Pedro Orósio: moço, a nuca bem-feita, graúda membradura; e marcadamente erguido: nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante, capaz de cravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira, de estalar a quatro em cruz os ossos da cabeça de um marruás,

com um soco em sua cabeloura, e de levantar do chão um jumento arreado, carregando-o nos braços por meio quilômetro, esquivando-se de seus coices e mordidas, e sem nem por isso afrouxar do fôlego de ar que Deus empresta a todos (RM, p. 5).

Eis, precisamente bem caracterizado, tendo em vista a necessidade de que deve fazer jus para, com *competência* firmada, realizar a sua *performance*, o nosso Pedro Orósio.

E por último, completando o grupo, vinha “[...] um outro camarada, a cavalo esse, e tangendo os burros cargueiros –: um Ivo, Ivo de Tal, Ivo da Tia Merênciã” (RM, p. 5). Diga-se, estremecido com Pedro Orósio, por conta de uma mocinha...

É preciso, no entanto, que não fiquemos apenas na apresentação física dos já-retratados. Necessário se faz, para compreensão de nossa estória, que prestemos atenção na resposta, onde talvez resida o **leitmotiv** da novela, quando em tom jocoso, linguajando, frei Sinfrão, respondendo ao seu Olquiste, nos dirá:

Que o Pedro era ainda teimoso solteiro, e o maior bandoleiro namorador: as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro (grifo nosso); por abuso disso, vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a que bem quisesse, só por divertimento de indecisão. Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, **queriam o fim dele**, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser **turuna** e primão em força, feito um touro ou uma **montanha**. (RM, p. 9, *grifos nossos*),

coisa que seu Olquiste, na remissão que faz em seguida ao mito bíblico, parece ter entendido bem: “– **Sansão...** –“ (RM, p. 13).

Entretanto, enquanto o alemão Olquiste observa atentamente a flora, a fauna e a geologia “parecendo querer remedir cada palmo de lugar, ver apalpado as grutas, os sumidouros, as plantas da caatinga e do mato” (RM, p. 6), e tece seus comentários a respeito da originalidade física e moral de Pê-Boi, a expedição atravessa o sertão e vai encontrando viajantes mensageiros de um estranho recado enviado pelo “Morro da Garça” e que diz respeito a uma morte à traição.

Mas, aí, começa a...

Outra estória

A segunda estória tem o seu início demarcado a partir do instante em que a expedição cruza com

[...] um homenzinho terém-terém, ponderadinho no andar todo arcaico.

– “É o Gorgulho...” – o Pê Boi disse.

Quem? Um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas – uma urubuquara – casa dos urubus, uns lugares com pedreiras. O nome dele, de verdade, era Malaquias (RM, p. 13).

O **Gorgulho**, que “parecia um garatujo, um desses calungas pretos, ou carranquinha escoradora de veneziana” (RM, p. 13), reconhecido de imediato por Pedro Orósio, é quem, primeiramente, vai escutar, apesar de “ouvir pouco, pois a comitiva já quase o alcançara e ele ainda não dera por isso” (RM, p. 14), o recado emitido pelo solitário, escaleno e escuro feito uma pirâmide Morro da Garça. O tal recado diz respeito a uma morte, à traição. Eis, em palavras confusas, garatujadas, canção ainda por formar-se, o que nos retransmite o Gorgulho:

- Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de Satanás, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, Del-rei!... (RM, p. 22).

Está aqui, portanto, o nascer da outra estória que agora caminhará lado a lado com a primeira. Será esta narrativa, cujo tema remete a um rei traído, que acompanhará a expedição e será retransmitida através de vários mensageiros até alcançar o seu legítimo destinatário, que vai precisar entrar em sintonia com os elementos constitutivos do recado para decodificá-lo e assim safar-se ou não do plano de morte à traição traçado por seus algozes.

Entender esta travessia, notadamente este **momento epifânico**, de iluminação, em que o recado transmitido pelo morro será decodificado pelo seu destinatário, será o objetivo maior nesta nossa leitura.

Entre uma e outra estória

Em “Aletria e Hermenêutica” (ROSA, 1985), interessantíssimo prefácio escrito pelo próprio Guimarães Rosa para o seu livro de narrativas curtas, *Tutameia*, publicado em 1967, o autor propõe a relação entre a estória, a anedota e o mundo mágico. Logo no abrir do texto, ele nos alerta:

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota [...]

requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. [...] E que na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico (ROSA: 1985, p. 7).

Ora, se a anedota pertence ao espaço reservado, como nos diz o próprio Guimarães Rosa, aos catalisadores ou sensibilizadores do alegórico espiritual e ao não-prosaico, então, a estória lutando contra a História, desejará pertencer, se enquadrar, também, nesse espaço privilegiado e alimentador do romanesco, do imaginário.

É partindo, portanto, dessa compreensão, que ousamos relacionar o exposto pelo autor em “Aletria e Hermenêutica” com as estórias contidas em “O recado do morro”.

A primeira estória, diríamos estar relacionada com os pressupostos que caracterizam o mundo do já-estabelecido, do normatizado, do real: uma expedição de reconhecimento, uma travessia igual a tantas que cruzam os sertões adentro em busca de terras melhores. E, que se ressalte, a viagem empreendida pelos nossos personagens apresenta todo o planejamento que a empreitada requer, inclusive com a contratação de Pedro Orósio e Ivo de Tia Merência, como guia e tangedor de burros cargueiros, respectivamente. Eis, portanto, uma história. Pelo menos é o que tenta parecer ser.

A outra estória contida na novela, entre tantas que palimpsesticamente surgem, não se pode dizer que esteja, a rigor, relacionada com os pressupostos que norteiam o já-normatizado. Pelo menos se levarmos em conta os elementos do não-senso que a compõe: um morro que fala, pessoas que o escutam e retransmitem o seu recado. É certo ainda que em tal fato resida certo estranhamento e que merece ser apontado: os que escutam e retransmitem o recado do morro são portadores de traços característicos que os diferenciam dos outros seres ditos civilizados, senão vejamos:

1º) **O Gorgulho** – “um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas” (RM, p. 13); amigo de Pedro. “Um velhouco”. (RM, p. 16)

2º) **O Catraz ou Qualhacôco** – “um camarada muito comprido, magrelo, com cara de sandeu [...] Apelido dele é Qualhacôco. [...] É bocó” (RM, p. 29). Irmão de Gorgulho;

3º) **O menino Joãozezim** – “um caxinguelê de ladino: piscava os olhinhos, arregalava os olhos, de bonitas crescidas pestanas, e divisava a gente de cima a fundo, nada se perdia” (RM, p. 28). Falava desapoderado;

4º) **O Guégue** – “era o bobo da Fazenda de dona Vininha e seu Nhôto. Retaco, grosso, mais para idoso, e papudo – um papo em três bolas meando emendas, um tanto de lado” (RM, p. 32);

5º) **O Nomindome** – “era um homem grenhudo, magro de morte, arregalado, seus olhos espiando em zanga, requemava. Deitado debaixo duma paineira, espojado em cima do esterco velho vacuum, ele estava proposto de nu – só tapado nas partes, com um pano de tanga” (RM, p. 37);

6º) **O Coletor** – “que não regulava bem” (RM, p. 49); “era gira” (RM, p. 52). Louco; e

7º) **O Laudelim Pulgapé** – cantador de viola e poeta popular. Para as famílias e as moças, um bandalho.

Ora, **os sete mensageiros do recado**, em seu todo, apresentam traços característicos e diferenciadores que os determinariam uns como débeis mentais e penderes para o lado do grotesco, como o Gorgulho, o Qualhacôco, o Guégue e o Nomindome; outro infantil, como é o caso da criança, o Joãozezim; e outro ainda ligado ao mundo artístico, caso do Laudelim Pulgapé, poeta popular, cantador de rua, um bandalho, desprezível, sem brio e nem dignidade. Laudelim, por exemplo, ao escutar o Coletor

resmonear o sermão de Nominedômine, sem pés-nem-cabeça [...] cismara tanto e tanto, enquanto estava ouvindo [...] seu rosto se **ensombreceu**, logo **se alumiu ainda mais**. Cá que não se esperava, ele propunha assim desses **esquisitos**. Ave, **matutava** [...] **aseteado**, pé no ar. – Isso é importante! Disse (grifos nossos) (RM, p. 54).

Todos esses que escutam e decodificam o “recado” são personagens que mantêm uma relação de proximidade muito estreita com o **primitivo**, com o **não-apolíneo** e se apresentam **próximos da natureza** o suficiente para captar seus sinais e organizá-los intuitivamente até torná-los inteligíveis por meio de um código especial: **o código artístico**.

O código artístico: uma ponte pêncl...

O código, na Teoria da Comunicação proposta por Roman Jakobson (2007), é um dos componentes indispensáveis no estabelecimento do processo de comunicação. Para R. Jakobson, para ficarmos, seguindo Proença Filho (1987, pp. 19-20), apenas em uma perspectiva linguística,

cada ato de comunicação verbal envolve, na linguagem comum, um *remetente* que envia uma *mensagem* através de um *código* a um *destinatário*, estabelecido entre os interlocutores um *contato* que envolve um canal físico e a necessária conexão psicológica. A *mensagem* enviada é compreendida porque se refere

a um *contexto* extraverbal e a uma situação efetivamente existente anteriores e exteriores ao ato da fala.

Logo, necessário se faz a apropriação e reconhecimento desse código linguístico tanto por parte de quem remete ou emite a mensagem quanto de quem irá decodificá-lo, o destinatário ou receptor, a fim de que o processo de comunicação se estabeleça. Eis o esquema de R. Jakobson (2007, p. 123):

CONTEXTO
REMETENTE MENSAGEM DESTINATÁRIO

CONTACTO CÓDIGO

Fig. 1 – Esquema da comunicação

Entretanto, a despeito do proposto por Jakobson, ressaltemos o caráter unicamente comunicativo do qual se encontra revestida a sua proposição. Logo, é necessário que prestemos atenção na natureza do “emissor” da mensagem em circulação na novela levada a cabo por Guimarães Rosa, assim como nos mensageiros encarregados de conduzi-la até o seu destinatário: trata-se de um acidente geográfico, o Morro da Garça, “solitário, escabroso e escuro, feito uma pirâmide” (RM, p. 15), e que parece também “conversar” com os seus outros morros irmãos.

A enigmática mensagem enviada pelo Morro da Garça a um destinatário desconhecido nos diz, primeiramente, sobre um rei que será traído e assassinado em noite de festa, feito História Sagrada. Será este o *leitmotiv*, quase-canção, a ser captado inicialmente pelo mensageiro Gorgulho, que morava “próximo a natureza”, dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas. O Gorgulho, cujo nome primeiro é Malaquias (o profeta bíblico! Os nomes se oferecendo para outras esclarecidas leituras), cruza com a expedição guiada por Pedro Orósio (“o filho da montanha”). Ele havia deixado a sua morada com a intenção de visitar o seu irmão Zaquias, conhecido por Catraz ou Qualhacôco, a fim de fazê-lo desistir de um possível casamento. A pretendida pelo Catraz, diga-se, é uma moça... de folhinha, “uma estampa de calendário de parede, [...] uma moça civilizada, com um colar de sete voltas” (RM, p. 29). O Catraz será o outro mensageiro que se apropriará do recado deixado pelo seu irmão Gorgulho, acrescido, agora, da informação de que o crime seria cometido por “seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos...” (RM, p. 32), o recado será confiado ao menino Joãozezim, coincidentemente na mesma ocasião em que a expedição se encontrará pousada na Fazenda de dona Vininha. Atente-se, como na primeira situação, Pedro Orósio estará por

perto, e “mesmo se esquecia, no meio-lembrar de uma coisa ou outra, fora do que Catraz estivesse dizendo” (RM, p. 32).

Em seguida, outro companheiro, “da mesma vaza” (RM, p. 32), se aproximará, após a partida do Catraz, da expedição. Desta feita será o Guégue, que era o bobo da Fazenda de dona Vininha e seu Nhôto, que receberá o recado do menino Joãozezim. A sua figura merece instantâneo:

Retaco, grosso, mais para idoso, e papudo – um papo em três bolas meando emendas, um tanto de lado. Não tirava da cabeça um velho chapéu-de-couro de vaqueiro, preso por barboqueixo. Babava sempre um pouco, nos cantos da enorme boca com um ou dois tocos de amarelos de dentes. [...] E tinha intensas maneiras diversas de resmungar falava (RM, p. 32-3).

Será ele, que não sabia dar opinião e apenas repetia, alto, as palavras e, no intervalo, imitava-se com o cochicho de beijos, quem ouvirá o recado do Morro dito pelo entendimento do menino Joãozezim que “falava desapoderado, como se tivesse aprendido só na memória o ao-comprido da conversa: ‘O rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus, seus apóstolos. [...] E matou à traição’”, (RM, p. 34), acrescentou.

Jacobson (2007, p. 127) quando trata da presença de um emitente criança em possível situação comunicativa nos alerta, após nos falar sobre as aves falantes, que “elas [crianças e aves] têm tendência a comunicar-se antes de serem capazes de enviar ou receber comunicação informativa”. Logo, os débeis Gorgulho, Catraz, Nomindome, Coletor e, posto no mesmo nível, o menino Joãozezim, feito mensageiros, de fato não comunicam, mas sim, repetem aloucadamente, sem esperar *feedback*, porém alimentando-se do próprio eco produzido pelas suas vozes, o recado enviado pelo Morro da Garça.

Decerto o leitor atento haverá de perceber a presença de Pedro Orósio em todos os momentos em que se dá a circulação do recado, assim como cada ponto que lhe será acrescido por todos os que o repetem até que se forme canção. Agora, por exemplo, será o momento de o Guégue passar o recado para o Nomindome, também conhecido por Jubileu ou Santos-Óleos. Sendo o Nomindome uma dentre tantas figuras que cruzam os sertões anunciando o final dos tempos, naturalmente ele incorporará elementos e imagens apocalípticas quando, em seguida, se fizer ouvir diante de uma apalermada figura como o Coletor, já “no arraial, terminada a viagem” (RM, p. 45), num sábado, noite de lua cheia, véspera da festa da Senhora do Rosário, da grande santa Santa Efigênia, do santo São Benedito e também da coroação do Rei Congo e da Rainha Conga. Desta feita, Pedro Orósio se faz

acompanhar, no momento em que o recado é mais uma vez transmitido, pelo amigo e poeta popular Laudelim Pulgapé.

Eis, enfim, a história em busca de estória-canção ser...

As outras vozes, antes do fim

Em “O Recado do Morro” todas as vozes que garantem a novela o seu caráter polifônico, principalmente pela pluralidade de discursos que se interpenetram e alimentam, com suas singularidades, o mundo do romanesco, do imaginário, apresentam um elemento de suma importância para o estabelecimento do processo comunicativo: a apropriação de um mesmo código linguístico que, pelo seu caráter especialíssimo, já denominamos de **código artístico**, pelo fato de o acesso a esse código somente se tornar possível aos que o comungam e conhecem as leis do mundo dionisiaco, do não-lógico, com suas normas singularíssimas.

Interessantes são alguns polifônicos diálogos que se cruzam, como por exemplo, o instante em que seo Olquiste, após escutar o recado, agora plasmado em canção composta pelo violeiro Laudelim Pulgapé, decalca merencoricamente, vez que “o verso transmuz da pedra das palavras” (RM, p. 64), fato presente em sua cultura nórdica, compilado pelo Saxo Grammaticus, considerado um dos mais notáveis historiadores da Idade Média e um de seus grandes escritores (viveu possivelmente entre fins do século XII e início do século XIII), e que foi o autor da obra *Gesta Danorum*, composta por dezesseis livros que tratam das sagas de diversos reis escandinavos. Um desses livros é *A Saga do Rei Hrolf Kraki e seus campeões*. Hrolf e seus doze cavaleiros, no final do livro, são mortos numa armadilha preparada por sua meia-irmã Skuld, filha de seu pai, Helgi, com uma elfa. Pê-Boi, não esqueçamos, é configurado como um rei medieval dos campos-gerais, a quem se unem traços de Sansão (referido por Alquiste) e de Hércules.

Interessante se torna que antes apontemos os nomes dos sete cavaleiros que tentarão matar Pê Boi, ressaltando que, em correspondência ao seu tradutor italiano (ROSA, 2003, p. 86), Guimarães diz-lhe que gostaria de apontar “um certo *aspecto planetário* ou de *correspondências astrológicas*, que valeria a pena ser acentuadamente preservado, talvez. Ocorre nos nomes próprios, assinalamento onomástico-toponímico:

As fazenda visitadas	Planeta (satélite)	Companheiros
1. Jove	Júpiter	o Jovelino
2. Dona Vininha	Vênus	o Veneriano
3. Nhô Hermes	Mercúrio	o Zé Azougue

4. Nhá Selena	Lua	o João Lualino
5. Marciano	Marte	o Martinho
6. Apolinário	Sol	o Hélio Dias Nemes

e mais Ivo de Tia Merênciã, o Ivo Crônico (Cronos), o sétimo cavaleiro, que na Fazenda do Saco-dos-Côchos, de seu Juca Saturnino (Saturno), traçara o plano de morte à traição contra o Pê-Boi (o Rei), por conta de ele ser o causador de seu insucesso e de seus companheiros em investidas amorosas. É, portanto, um crime passional o que será cometido.

Mas, enquanto a ponte pênsil não é instalada, i.e., enquanto “aquele que vai ser morto à traição” não decodifica o recado do Morro da Garça, a expedição segue o seu percurso e o plano de traição mostra-se prestes a concretizar-se.

“Viver é negócio muito perigoso...” concluiria Riobaldo, personagem de *Grande Sertão: Veredas*.

Concluindo: o instante epifânico

Nossa Senhora dos Pretos recebia todas as cortesias. Era dia da Grande Festa. De pretos e brancos, “mas mais dos pretos: já naquele dia eles espiavam os brancos com sobrançaria de importância maior – pois eram os donos da Santa” (RM, p. 57).

Sobre o **preto** – diz CHEVALIER e GEERBRANTH (1988, p. 744):

[...] A aparição de animais pretos, de negros ou de outras personagens escuras mostra que entramos em contato com o nosso próprio **Universo instintivo primitivo** (o grifo é nosso) que é preciso esclarecer, domesticar e cujas forças devemos canalizar para objetivos mais elevados.

Dia de contato com o nosso próprio Universo instintivo primitivo... Guimarães Rosa sabia das coisas. **Era um Bruxo...**

É dia de festa. Repique de sinos, hora da reza, noveneira... e não se resiste ao instantâneo, o *flash*:

Enfileirada no adro, a turma dos Moçambiqueiros, completa, à luz da tarde. Da outra banda, a Guarda Marinheira, dava prazer ver o estique deles, cada um de queixo alto – nenhum não se ria. E já vinham chegando os Congos, a toque de rufo, pessoal do Tú e do Mascamole adiante. Aqueles ranchos porfiavam. E passavam muitas senhoras, levando para dentro suas crianças em branco, preparadas de virgens e de anjos. Só mesmo na hora em que os coroinhas do padre tangeram sineta, foi que esbarrou, a um tempo, de cá e

de lá, o tungo e o vungo das caixas de couro. Ah, uma festa, com suas saúdes, era boa estância, mesmo assim de véspera só (RM, p. 59).

Era outro, no entanto, o batuque que arrastava Pê-Boi do olhar de Nelzi: os sete cavaleiros, no fim do bêco do Saturnino, já o esperavam.

Defronte do hotel do Sinval, o violão do Laudelim Pulgapé já desestremecia. Terminado sob aplausos o *lundú da Laranjinha* – a pedido do seu Juca do Açude, o poeta pede para apresentar “– Pobre coisinha minha, se licença me dão. Composição...” (RM, p. 61). E, num rompante, descantou uma balada, composição sua, que conta a história de um rei morto à traição...

Pê-Boi, alegre e muito bêbado, começa a cantar a balada... E os inimigos, aproveitando-se desse instante em que Pê-Boi se encontra embriagado e, acreditamos, com a sua capacidade de controle do lógico alterada, porém com o seu campo sensitivo mais em voga, levam-no a um lugar escuro para poder assassiná-lo.

De repente...

A epifania é o instante de revelação mágica em que as personagens ascendem espiritualmente iluminadas pela revelação das mais surpreendentes e estranhas verdades. Mesmo bêbado, Pê-Boi, o alvo do crime, compreende o sentido da balada entoada por Laudelim e, conseqüentemente, o recado do Morro da Garça. É a ponte pênsil que se instala – através do acesso do destinatário ao código artístico -, fazendo a ligação entre as duas estórias. A mensagem, enfim, encontra o destinatário que a decodifica.

E o plano é destruído. Um por um o Rei vence todos os seus inimigos.

Guerra vencida, o Herói sai pulando de estrela em estrela até o seu campo de repouso... até os seus Gerais.

E as narrativas, agora unificadas, se transformam em estória que será cantada e/ou contada de terreiro em terreiro, alimentando o romanesco, o imaginário.

Referências

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução. Vera da Costa e Silva. *et. al.* Rio: José Olympio, 1988.

GUIMARÃES ROSA, João. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.** 3. ed. Belo Horizonte: UFMG/ Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

JACOBSON, Roman. **Linguística e comunicação,** 24ª. ed. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007. (versão e-book)

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987 (Série Princípios).

ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém** (Corpo de Baile. 3 ed.). Rio; Livraria José Olympio Editora, 1965.

_____. **Tutaméia**. 6. ed. Rio: Livraria José Olympio Editora, 1985.

SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo; Perspectiva, s/d.

Saxo Grammaticus: *Gesta Danorum*, Disponível em: <http://www2.kb.dk/elib/lit//dan/saxo/lat/or.dsr/> Acesso em: 02 abr. 2019.

O realismo não representativo de Hatoum

Francisco H. Arruda de Oliveira

Introdução

A junção entre realidade e literatura constitui parte fundamental do processo de produção, análise e leitura das obras, entretanto, como ocorre esse encontro é uma questão essencial para entender as diferentes perspectivas que estão em jogo no momento da recepção – o que em certa instância advém da concepção de literatura entendida pelos diversos agrupamentos sociais no percurso da história humana.

Desde de Aristóteles (1984) que a Literatura passou a ser entendida como o ato de *re-apresentar*, isto é, ela não tem compromisso com a realidade e de apresentá-la tal qual ela é – esse seria o papel da História. A Literatura, na poética de Aristóteles, se compromete em recriar a realidade, mas para isso é necessário partir da realidade referencial. É uma distinção simples, mas que ganha contornos complexos a partir daquilo que se entende como função da literatura.

Dentro do processo de escrita criativa que visa recriar a realidade referencial, a funcionalidade da literatura tem papel decisivo na intersecção entre sociedade e a ficção, assim como a não função da literatura vai modificar a forma como é compreendida esse elo entre texto e realidade. Para ficar em um exemplo mais próximo das gerações contemporâneas, note-se dois modos de concepção da funcionalidade do texto literário que têm como consequência abordagens diferentes sobre a relação sociedade e literatura.

O primeiro modo de concepção se refere à teoria que buscou tratar dos aspectos culturais, sociais e ideológicos no texto literário; a escrita como o espaço para as representações culturais, isto é, os Estudos Culturais. Nessa abordagem teórica, a literatura tem uma função específica que é de dar voz aos que estão à margem da tradição e para isso vai utilizar da valorização da cultura como meio de representar grupos sociais e étnicos.

Nesse sentido, os Estudos Culturais realizam um trabalho de cópia da realidade referencial, pois compreende que é a maneira de lançar uma luz sobre temáticas políticas, raciais, sociais, culturais e ideológicas que são minimizadas – ou excluídas – na escrita literária da tradição. Portanto, entendem a literatura como espaço de afirmações identitárias e ideológicas

em que o processo de transcrever a realidade concreta para a escrita é necessário para atingir os objetivos de uma literatura representativa.

Esse tipo de abordagem gera, por vezes, polêmicas, especialmente, quando há um trabalho crítico de releitura de obras do passado que visa mais destruir ou exaltar reputações literárias e sociais que alargar os horizontes das expectativas do leitor contemporâneo. A título de exemplo, note-se a forma como a obra de Monteiro Lobato, a partir da polêmica em torno da obra *Caçadas de Pedrinho*¹, foi execrada, sob a égide do racismo, pelos críticos adeptos, de última hora, da literatura como representação cultural.

Nas análises que decretam a obra de Lobato como racista o foco é mais no autor no que na escrita literária, daí que uns dos argumentos mais utilizados para criticar a produção literária de Lobato é a sua opinião eugenista:

Ao tentarmos responder se Monteiro Lobato era ou não racista, chegamos à conclusão que a resposta mais correta seria um sonoro sim, pois ele parte dos mesmos pressupostos defendidos pelas teorias racistas contemporâneas [...] podemos apontar a ideia central da superioridade da raça branca, os arianos originários do vale do rio Ganges e que se espalharam para dominar a Europa; esta também é a base das teorias nazistas para justificar a dominação dos alemães – os “arianos puros” – sobre os “brancos impuros”: latinos e eslavos (SANTOS, 2015, p. 73).

Mas Antônio Carlos dos Santos é um historiador e não tem, necessariamente, o compromisso em abordar a estética do texto de Lobato, mesmo pretendendo analisar a postura do escritor através da sua literatura. Posicionamento diferente vem de Marisa Lajolo que situa as questões raciais como não muito diversa da contemporaneidade e como elementos estéticos necessários para uma obra que desejasse partir de uma realidade referencial:

Efetivamente, a representação do negro, em Lobato, não tem soluções muito diferentes do encaminhamento que a questão encontra na produção de boa parte da intelectualidade brasileira, e não só da contemporânea de Lobato, como vêm ensinando os estudos de Heloísa Toller. Longe de desqualificar a questão, esta ambiguidade torna-a ainda mais relevante. Mas os melhores ângulos para discuti-la não se esgotam na denúncia bem

¹ Em 2010, por meio da Secretaria de Políticas Públicas de Promoção da Igualdade Racial, foi protocolado no Conselho Nacional de Educação uma denúncia de racismo na obra supracitada. Após um parecer técnico, o Ministério da Educação afirmou que a obra só poderia ser utilizada no contexto escolar quando os professores tivessem compreensão dos processos históricos que geraram o racismo no Brasil. Desde então o debate em torno da obra e da figura Monteiro Lobato estão em cena nos jornais e na academia.

intencionada dos xingamentos de Emília, absolutamente verossímeis e, portanto, esteticamente necessários numa obra cuja qualidade literária tem lastro forte na verossimilhança das situações e na coloquialidade da linguagem. (LAJOLO, 1998, p. 02).

Lajolo situa sua crítica sobre a contundente representação do negro de forma pejorativa alinhado à necessidade do suporte referencial, o que se faz por meio da linguagem e se apresenta como um produto estético em consonância com tempo do escritor. Isto não significa menosprezar a questão do racismo, mas utilizar-se da qualidade literária da obra para avançar na discussão sobre o tema no tempo da produção do texto e de sua circulação na contemporaneidade.

Uma outra perspectiva sobre a funcionalidade da literatura é mais estrutural, visa mais os elementos internos do texto que os externos, isto é, preocupa-se mais com a estética, e quando se utiliza dos meios sociais é apenas como ponto de apoio verossímil necessário à estrutura. No Brasil, há a figura de Antonio Candido (2006) que realiza uma abordagem estruturalista em suas análises sem desconsiderar elementos externos como: contexto de produção e circulação, ideologias da época, suporte, etc.

Muito mais que unir, Candido transforma tudo em estrutura vislumbrando os processos de recriação no texto literário, isto é, a sua teoria considera a realidade referencial como método de afirmação verossímil não lhe dando mais créditos sociais ou culturais para além da realidade posta. Nesse sentido, a função da literatura é apenas estética cabendo ao crítico observar os processos de estruturação em que os aspectos culturais vão se adaptar ao texto – ou, para usar da expressão de Candido, os elementos externos ao texto sofrem uma *redução estrutural*.

Para Candido (1970), a função exercida pela realidade concreta na obra pode se mostrar histórica, desde que as cenas da realidade referencial se apresentem de maneira descontínua no texto. Se, ao contrário, forem bem organizadas formando um todo – processo chamado de *redução estrutural* – proporciona ao leitor uma *realidade*, isto é, uma recriação a partir do posto na sociedade:

Quando o autor os organiza [as cenas] de modo integrado, o resultado é satisfatório e nós podemos sentir a realidade. Quando a integração é menos feliz, parecer-nos ver uma justaposição mais ou menos precária de elementos não suficientemente fundidos, embora interessantes e por vezes encantadores como quadros isolados. Neste último caso é que os usos e costumes aparecem como documento, pronto para a ficha dos folcloristas, curiosos e praticantes da *petite histoire*. (CANDIDO, 1970, p. 75, grifo do autor).

São dois modos, sucintamente tratados aqui – que demonstram a funcionalidade da literatura como determinante para entender a forma como se entende a relação sociedade/literatura a partir de perspectivas e abordagens críticas e metodológicas distintas. O objetivo deste artigo é demonstrar em que medida essas questões, que se referem à função da Literatura, estão presentes na escrita de Milton Hatoum como escritor que discursa de um lugar literariamente referenciado², mas que coloca em cena personagens e ambientes sociais localizados historicamente e, entretanto, não é compreendido pela crítica acadêmica como regionalista ou, ainda, literatura amazonense.

Realidade representada ou representação da realidade?

Não é intuito reduzir a escrita de Hatoum a uma perspectiva – muito menos quando a análise se apresenta em torno de um único texto – mas discutir essa problemática a partir das implicações teóricas propostas por Auerbach (1998), de que a condição humana determina a estilística de cada época, isto é, a realidade é representada na literatura e não a literatura como representação da realidade, e da literatura contemporânea que deseja ser referencial sem ser representativa, de Schøllhammer (2011). Começemos pelo projeto de Auerbach com a distinção entre *representação da literatura* e *literatura representada*.

A obra de Auerbach chega nos trópicos a partir das traduções de línguas francesa e espanhola. No Brasil ganhou o título *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*³, uma clara tradução direta da versão francesa *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*⁴. Entretanto, segundo Costadura (2015), há um problema de origem na tradução francesa no que se refere ao subtítulo da obra, para o pesquisador não se trata da representação da realidade, mas da realidade representada como atesta na versão original, em alemão: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*.

Quando se pensa em *representação da realidade* pode-se inferir que a realidade, por meio da mimesis, surge no texto como espelhamento de algo que lhe antecede – uma imagem. Nesse sentido, quanto mais espelhar a

² Referência ao espaço de Hatoum dentro do Sistema Literário Brasileiro, o qual se afasta da ideia de regional se aproximando da noção de Literatura nacional ou canônica.

³ Referência a primeira edição de 1971 publicada tanto pela EDUSP, como pela Perspectiva Editora. Nas edições seguintes, título e subtítulo se mantêm.

⁴ Obra publicada pela Gallimard em 1968 e traduzida do alemão por Cornelius Heim. Cf. Costadura, 2015.

realidade mais literário é o texto, isto é, a valoração da obra se dá pelo grau de aproximação com o objeto de referência por meio da criação de imagens do real.

Na outra acepção – a qual consta no subtítulo em alemão – a *realidade representada* é a realidade exposta, isto é, o real é representado no texto e proporciona, dessa forma, a visibilidade do homem, da realidade, da sociedade e não um espelhamento que cria uma imagem do referencial. Aqui se faz necessário entender a diferença entre representar e expor⁵. O primeiro significa ser imitação, imagem⁶ ou símbolo do real, nesse sentido a literatura é um empecilho entre o homem e a sociedade; o segundo remete a deixar visível, descoberto, enfim, deixar o real em exibição, isto é, a literatura passa a ser a mediação entre o real e o leitor. Entretanto, podemos inferir que mesmo nesse processo de mediar, não de cópia, imagens são criadas também. No caso de Auerbach, a *realidade representada* quer deixar exposto o homem e a sociedade como forma de determinar o Estilo de cada época.

De certa forma, mesmo não se atendo ao equívoco de tradução do título da obra consagrada de Auerbach, os críticos contemporâneos não entendem *representação da realidade* como sinônimo de realismo histórico, o qual a literatura do agora quer resgatar ou, pelo menos, não consegue se desvincular, com exceções, é claro.

Tal realismo do século XIX já fora superado no tempo e, sobretudo, nas técnicas de descrição objetiva da realidade, entretanto, a ideia de retratar sua época é algo permanente para o homem. Na contemporaneidade, a diferença entre uma escrita que caminha em direção à realidade histórica com outra que vai ao encontro de uma nova percepção de realismo reside na capacidade de construir uma obra, ao mesmo tempo, referencial e não representativa:

Um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser ‘referencial’, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, ‘engajado’, sem pretender necessariamente subscrever nenhum programa político ou ideológicos prévios. Ou seja, não basta demarcar uma diferença fundamental dessa nova escrita realista em relação ao realismo histórico do século XIX, mas também, e principalmente, em relação às reformulações políticas do realismo realizadas tanto no romance regional da década de 1930 quanto na literatura urbana da década de 1970, que se colocava claramente contra o regime político da ditadura militar. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54).

⁵ AULETE, 2011, p. 1189.

⁶ No sentido de cópia, não de mediação.

Por algum tempo ser representativo e engajado era uma condição necessária para a análise da escrita literária produzida sobre e sob a ditadura civil-militar no Brasil, constituindo assim uma demanda da época e do contexto. Entretanto, a literatura contemporânea busca se distanciar da ideia de ser representativa, uns dos fatores que corroborou com isso foi o desaparecimento da figura do intelectual e o enfraquecimento da crítica literária institucionalidade que antes orientavam, educavam e, sobretudo, tinham a função de valorar a obra e o autor.

Hoje essa função ficou mais diluída entre os entes que compõem o sistema literário (autor, crítico e leitor) o que gerou a incapacidade de subscrever posicionamentos políticos e ideológicos de maneira mais contundente, pois o leitor, em especial, já não necessita mais que outros falem por ele. Dessa maneira, a escrita contemporânea busca ser referencial, mas não objetiva veicular uma imagem prévia, “ela é movida pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa.” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 57).

Ao optar por não veicular uma imagem prévia, isto é, não sendo uma cópia, uma representação da realidade, a forma de despertar os efeitos de sentido no leitor será por meio do trabalho com a linguagem. Em outras palavras, estamos a falar de uma literatura que vai mudando o foco, ela sai da esfera representativa que orienta e subscreve um programa ideológico, o qual pretendia ser engajado e verdadeiro, para a labuta com a palavra que vai atingir o referencial por meio da participação do leitor e do escritor-crítico, mas de forma despreziosa deixando para o interlocutor a complementação semântica do texto através da experimentação emotiva.

A preferência por uma escrita representativa ainda é objeto de análise, e escrita também, na literatura contemporânea, sobretudo, devido aos impulsos críticos da cultura e do pós-colonialismo, os quais se apresentam como literatura engajada com grupos sociais marginalizados. Se por um lado essa perspectiva, a de representação do real, dialoga com a realidade dos excluídos, por outro ela delimita a própria literatura condenando-a de forma circunstancial, isto é, a ser passageira tão logo as causas referenciais que a motivaram sejam esquecidas pelas gerações seguintes.

O caráter circunstancial da literatura também pode levar a criação de nichos de mercado dentro do nacional, como é o caso das literaturas regionais. Quando essa singularidade literária é ressaltada – o regional – há a quebra do diálogo entre as partes que formam a literatura nacional e universal.

Os apontamentos tratados neste artigo visam demonstrar que Hatoum caminha na contramão da literatura representativa, daí que sua escrita não é vista como regional, pois não busca realizar um engajamento

social de representação dos excluídos. O regional, os marginalizados, o ambiente, são expostos no texto por meio de uma linguagem que mistura a oralidade, o local e o universal como forma de efeito afetivo no leitor. Passemos a análise do conto “O adeus do comandante”, o qual faz parte do livro *A cidade ilhada*, de Milton Hatoum, publicado no ano de 2009.

Uma breve análise

Hatoum desenvolve uma escrita que apenas deseja ser referencial, pois tem a consciência que esse movimento de não ser o que quer ser é o que torna sua literatura representação, ao mesmo tempo, de Manaus e do mundo. Note-se que o título do livro, *A cidade ilhada*, é sugestivo, pois deixa em evidência uma cidade, Manaus, ilhada de culturas, lendas e povos em que a problemática dos deslocamentos e embates culturais parece ser o elo entre os catorze contos que formam o livro. Passemos a um breve resumo da narrativa do conto em análise.

O enredo envolve mistério: Seu Moamede, um velho, vendedor de mercadorias, embarca no *Princesa Anaíra*, uma embarcação de passageiros que leva um caixão vazio na Proa. A caminho do seu destino, o comandante Dalberto, para num lugar, bastante estranho e assustador, e volta com algo enrolado numa rede e o põe no caixão. Chegando a Nhamundá, Seu Moamede descobre que o morto é o irmão caçula do comandante e que fora assassinado pelo próprio Dalberto por ter um caso com Anaíra, a esposa do comandante.

O que chama atenção é que não se trata de um mistério que visa despertar um enredo fantástico ou realismo mágico, ao contrário, as cenas são trabalhadas para que um diálogo seja estabelecido entre as culturas local e universal, de forma que, por um processo fabular, a oralidade entre em cena.

É esse processo de construção da escrita que favorece a expressão da obra e não, necessariamente, os elementos referenciais, isto é, o texto de Hatoum não tem pretensão de ser representativo de um grupo ou localidade, mas sim expor a complexidade dentro dos fatores que formam o nacional e o local, bem como a ausência de fronteiras entre margem e o centro.

O diálogo – ou trânsito⁷ – entre o local e o nacional é uma constante que não visa se fixar em lugar nenhum. Daí, que elementos linguísticos regionais, como é o caso da oralidade, surgem no conto de forma não representativa, mas como meio de justificação. Cascudo (1984) demonstra que na tradição oral da contação de histórias, a fabula e a lenda servem para justificar ou explicar ações e reações. Tomando isso como verdade, a escrita

⁷ Cf. Ottmar Ette (2018) sobre o conceito de literatura sem morada fixa.

de Hatoum não pode ser entendida à luz do fantástico, mesmo que faça uso de tais elementos:

Olhei para o povoado e percebi que os barracos e a floresta tinham perdido a nitidez. Só via o contorno da tarde calorenta. Tudo parecia embaçado. Era o mormaço? Podia ser minha vista de velho, embaralhada. Não sei... então comecei a ver de novo, e as pessoas começaram a fazer gestos, mover os braços, a cabeça. Desencantaram, como diz o povo do interior. De repente, o diabo do barco começou a balançar....

Ventania?

Que nada, rapaz! Balançou sem vento, sem banheiro de outro barco. Uma coisa assombrada. O cigarro tremeu nos lábios, eu disfarcei, sou velho viajante, mas senti o corpo formigando. (HATOUM, 2009, p. 49).

Note-se que o processo narrativo que poderia ser levado para o lado fantástico não obtém sucesso, pois ele não é explorado. A escrita de Hatoum, pede esses espaços de justificação popular, lendária, fabular e indígena, por se tratar de um discurso da oralidade. Vale ressaltar que o conto gira em torno da fala de Seu Moamede, porém contada por um aparente narrador onisciente, o qual só vai se mostrar como figura do conto pelo uso expressivo da primeira do plural: *nós*.

O diálogo entre culturas é estabelecido de forma curiosa, e antitética, desde o início do conto por meio da oralidade e da primeira imagem, isto é, a televisão que chegava à cidade de Manaus. Mais uma vez, o texto faz a exposição do real por meio do grupo de jovens, que esperava ansioso a primeira imagem, entretanto, é vencido pela curiosidade da história que, desta vez, não é de pescador. Pode-se inferir uma metáfora na disputa entre a imagem da televisão e a da oralidade, respectivamente, a representação e a exposição do real, sendo que os jovens são seduzidos por ambas imagens. “Vão ficar olhando essa tela piscar ou querem ouvir uma história? Os netos e seus amigos pediram a bênção, ele estendeu a mão amorenada e sentou num banco. O corpo do velho cobriu a tela”. (HATOUM, 2009, p. 45).

Soma-se a isso características da cultura local, como a bênção. Entretanto, mais uma vez, isso não constitui desejo de ser representação da realidade de comunidades ribeirinhas, mas, a narrativa, objetiva inserir o local no universal, misturando referências imagéticas da modernidade urbana com os traços culturais de um país dentro de outro país:

Os passageiros: mulheres de todas as idades, e umas criancinhas magras. Nenhum brinquedo. Quer dizer: bolinhas de gude e bonequinhas velhas, de roupinha esfarrapada. (HATOUM, 2009, p. 47).

Pensei em sair do barco e abrir meus fardos de casa em casa. Reparei que os barracos não tinham porta. E eram tão pobres, de ignorar dinheiro. Ali ninguém comprava nada, nem escambo. O que eu ia vender? Brisa? Um dia aquele lugar foi aldeia, deve ter sido aldeia de índios. Agora ninguém sabia o que era. (HATOUM, 2009, p. 48-49).

A caracterização de uma comunidade pelo viés econômico, assim como a referência a um lugar que já não é, suscita a construção de imagens que se mostram engajada em falar do real pelo olhar do real, e não com uma escrita denunciante que almeja falar pelo outro, mas sim do outro.

Nesse sentido, o narrador tem um papel interessante, pois assim como na tradição da oralidade que busca prender a atenção do leitor-ouvinte e justificar as ações desconhecidas pelo aspecto fabular e lendário, ele é a testemunha viva que precisa do referencial para que sua história tenha o aspecto de veracidade para o público.

É muito mais que um memorialismo, o que narrador traz é uma contingência histórica permeada pelas culturas que formam o Amazonas, o que engloba os jovens da capital amazonense que estão prestes a descobrir a modernidade (a imagem da tv) até a população ribeirinha esquecida, de casa sem porta.

O narrador de Hatoum, mesmo nas referências pessoais, como é o caso da dedicatória do conto, que é em homenagem ao tio do autor (Adib Mamede Assi), cujo o título do conto é sugestivo quando se observa a importância do tio na vida do escritor (o adeus do comandante) não mancha a força da alteridade e do deslocamento de sujeitos em sua narrativa.

Isso pode ser observado na ausência do sujeito *eu* em cena, e quando ele surge – como no caso da referência *Mamede a Maomede*, se mistura na estrutura do conto tornando-se uma um objeto estético ao mesmo tempo local e universal. O narrador de Hatoum surge de forma antitética às formas narrativas contemporâneas:

O velho largou a rede no chão:
Vão ficar olhando essa tela piscar ou querem ouvir uma história?
(HATOUM, 2009, p. 45).

O velho desabotoou a camisa e suspirou:
Vocês não vão acreditar... Dessa vez não é história de boto.... (HATOUM, 2009, p. 46).

Levantou dos braços, gritou lá do alto: Sobe aqui mano velho, esse motor é pros amigos. (HATOUM, 2009, p. 46-47).

Note-se que além de não ser uma narrativa de encenação de autoficção e sua tragédia pessoal, a forma de introduzir os discursos foge ao padrão contemporâneo que quer diluir as vozes no mesmo espaço. As vozes dos personagens surgem como explicação, complemento, um aposto, da voz do narrador ou de outro personagem, o que é cabível no processo da tradição oral e na literatura que pretende ser referencial sem querer ser representativa, isto é, almeja ser a representação da realidade de múltiplas vozes.

Esse movimento de não ser o que se quer ser (referencial) e que a torna representação fica nítido no final do conto por meio do jogo com as palavras *mentira* e *verdade*:

Seu Moamede, sei que nunca mais vou navegar no Amazonas. Mas salvei minhas honras e tirei a vergonha dos meus três filhos. Por isso matei meu irmão caçula. Matei sem covardia. Homem contra homem, e só uma faca na mão. Agora me faça um último favor. Me acompanhe até a delegacia e sustente uma **mentira**, que é pura **verdade**: diga que me viu desafiar e matar o amante de minha mulher Anaíra. (HATOUM, 2009, p. 52, grifo nosso).

Dalberto deseja que a verdade seja dita pela mentira, só assim ele pode acreditar no seu próprio discurso de que matou o irmão sem covardia (já que não há testemunhas para confirmar como tudo ocorreu). Por meio da mentira Seu Moamede cria a verdade, por meio da fabula e da lenda ele explica a verdade e por meio de não ser referencial, a narrativa de Hatoum se torna representação, pois não é uma literatura que quer falar de Manaus e das populações Ribeirinhas para ser representativo, o que se quer é falar das angústias do ser.

Considerações finais

O intuito desse artigo é colocar em discussão a ideia de literatura representada em oposição à representação da literatura, sendo esta última muito difundida e seguida por críticos e autores que entendem a literatura como forma de falar pelo o outro, ou ainda, representar grupos sociais e étnicos. Buscou-se explicar a diferença entre essas duas percepções de literatura e aplicar o conceito de *literatura representada* num conto de Hatoum.

Quando a tese da literatura representativa tornou-se uma chave de análise crítica na produção contemporânea, encontra-se na escrita de Milton Hatoum o contrário desse posicionamento, pois ele consegue ser engajado e referencial sem se mostrar representativo, isto é, sua literatura dialoga com o nacional e o local movimentando dados referencias, mas não se fixa numa categoria literária, nem levanta bandeiras ideológicas.

O que Hatoum faz é expor o homem na sua complexidade e transfere para a linguagem a função de despertar as emoções do leitor, isto é, com a ausência da representação e de um engajamento político objetivo cabe ao trabalho estético da escrita – por meio da união de elementos diversos da cultura local e transnacional – sensibilizar o leitor em favor do real exposto.

Referências

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1984. pp. 3-196.
- AULETE, Caldas. **Novíssimo Auleye dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira** (momentos decisivos). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO. Dialética da Malandragem. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** [online], (8), 1970, p. 67-89. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89>.
- COSTADURA, Edoardo. “Réalité représentée” : la mimesis dans Mimesis d’Erich Auerbach. **Revue germanique internationale** [En ligne], 22 | 2015, mis en ligne le 26 novembre 2018, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/1552>; DOI : 10.4000/rgi.1552.
- ETTE, Otmar. Figurações. In: **Escreverentremundos: literaturas sem morada fixa**. Tradução de Rosane Umbach, Dionei Mathias e Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: Ed. UFPR, 2018, pp. 29-62.
- HATOUM, Milton. O adeus do comandante. In: **A cidade ilhada: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 45-52.
- LAJOLO, Marisa. A figura do negro em Monteiro Lobato. In: **Presença Pedagógica**, Belo Horizonte, v. 4, n. 23, p. 23-31, set./out. 1998.
- SANTOS, Antônio Carlos dos. Monteiro Lobato era racista? **CADUS** – Revista de História, Política e Cultura, São Paulo, v.1,n.1, Julho/2015, p. 71-75.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011

Representação da infância na literatura de João Antônio: análise do conto “Meninão do caixote”

Francisco Edson Gonçalves Leite
Antonia Marly Moura da Silva

Introdução

Ao contrário do que possa parecer para o homem contemporâneo, a noção de infância, dentro da história da humanidade, é um conceito novo que surge atrelado ao desenvolvimento da sociedade industrial e burguesa: “Sua emergência é geralmente localizada no século XVIII, com o triunfo do individualismo burguês no Ocidente e de seus ideais de felicidade e emancipação” (GAGNEBIN, 1997, p. 169). Desse modo, diversos estudiosos sobre esse tema colocam a infância como uma construção histórica, ligada à dinâmica das sociedades e não como um fator puramente biológico. Para Steinberg e Kincheloe (2004), aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos atuam sobre e determinam aquilo que se considera infância. Como prova disso, Aries (1981) demonstra, através de sua análise da arte medieval, que nesse período não havia um sentimento de infância, ou seja, uma consciência da particularidade da criança, sendo esta rapidamente incorporada ao mundo adulto.

Entretanto, é somente no século XIX que a infância começa a ser tratada de forma especializada por diferentes áreas do conhecimento. Nesse período, incursões teóricas e reflexões críticas são fecundas, dentre as quais convém lembrar as obras de Jean-Jacques Rousseau, Vygotsky e Freud que abordam a infância sob prismas variados, erigindo-a ao centro da discussão acadêmica (cf. MATA, 2006). A respeito das discussões sobre a infância, Gagnebin (1997) agrupa-as em duas vertentes diferentes. Para os adeptos da primeira, a infância é vista como um mal necessário e próxima ao estado animalesco. Em decorrência disso, as crianças devem ser corrigidas, a fim de eliminar certos comportamentos considerados inadequados. Na ótica da segunda, a criança é vista como um ser monstruoso e a educação concebida como um “[...] preparo adequado de suas almas [das crianças] para que nelas, por impulso próprio e *natural*, possa crescer e se desenvolver a inteligência de cada criança, no resgate do ritmo e dos interesses próprios de cada criança

particular” (GAGNEBIN, 1997, p. 171). Ficam evidentes nessas duas perspectivas mais gerais a respeito da infância direcionamentos pedagógicos bem nítidos, o que parece permear toda discussão sobre esse tema.

A literatura, sempre em estreita conexão com o contexto social amplo que a circunda, abre espaço em suas páginas para a criança, elevando-a, a partir do século XIX, “[...] à condição de protagonista, conferindo-lhe o status de *persona* narrativa” (MATA, 2006, p. 23). Na literatura brasileira, Mata (2006) reconhece que a infância passa a aparecer de forma mais concreta no final do século XIX, principalmente na poesia romântica, em detrimento da prosa: “Ao passo que a poesia romântica já delimitava a infância como o tempo a ser lembrado, de uma inocência a ser perseguida, a prosa brasileira até então, com poucas exceções [...], voltava suas costas para o assunto, preferindo desenhar em suas páginas a inocência do selvagem” (MATA, 2006, p. 11). O período pós-romântico demarca uma visão mais realista na representação da infância, retratando cenas de exploração e de violência urbana e familiar, conforme se verifica em obras de escritores como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

É nessa visão mais realista da infância que se insere a narrativa que será analisada nesse trabalho. Trata-se do conto “Meninão do Caixote” que integra a coletânea *Contos Reunidos* (2012), do escritor paulistano João Antônio. Nessa narrativa, o personagem principal é um garoto com menos de quinze anos que entra em contato, no subúrbio paulistano onde mora, com o submundo do jogo de sinuca e da malandragem. O convívio com os tipos marginais frequentadores dos bares suburbanos acarretará um grande impacto na vida desse menino, principalmente considerando o período turbulento de transição da infância para a vida adulta em que esses acontecimentos se desenvolvem. Assim, a análise focalizará como se dá a representação da infância por meio desse personagem que vive à margem da sociedade, destacando as relações familiares desse garoto e as implicações do convívio precoce com o mundo degradado do jogo e com tipos sociais a ele associados.

Visão da infância no conto “Meninão do Caixote” de João Antônio

O conto “Meninão do Caixote”, do escritor paulistano João Antônio¹, foi escrito no ano de 1959 e primeiramente publicado pelo jornal

¹ João Antônio Ferreira Filho nasceu na cidade de São Paulo no dia 27 de janeiro de 1937 numa família de pequenos comerciantes humildes. Foi contista, cronista, jornalista. Em 1963, estreia no cenário das letras nacionais com a publicação de seu livro *Malagueta, Perus e Bacanaço, o qual lhe rendeu boa repercussão, reconhecimento e os prêmios Fábrio Prado e dois Prêmios Jabuti* (revelação de autor e melhor livro de contos do ano).

O Estado de São Paulo em 1960. Posteriormente, esse conto integrou a coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963). A história por trás da publicação dessa narrativa é curiosa. Segundo Rocha (2008, p. 28), “No projeto original do livro, o conto seria o principal, segundo relatos de João Antônio. Com o incêndio na casa de sua família, a perda de seus pertences e dos originais do primeiro livro, a reformulação foi obrigatória”.

Obra de estreia do escritor no cenário das letras nacionais, a crítica considera que o livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* e, especificamente o conto “Meninão do Caixote”, trazem as sementes daquilo que se tornaria a marca desse escritor: a representação de personagens e tipos marginais que habitam os subúrbios das metrópoles, dando voz e espaço na literatura brasileira a estratos sociais comumente negligenciados. Em prefácio a uma das obras de João Antônio, Candido (*Apud* AGUIAR, 1999, p. 111) ressalta essa vocação na literatura desse escritor singular:

Os seus contos exploram quase sempre o chamado submundo, o outro lado que pagamos para não ver, ou para ver do palanque armado pelos distanciamentos estéticos. Mas ele nos arrasta para o centro da arena, por que é onde se instala, sem desprezo nem complacência, a fim de criar uma espécie de normalidade do socialmente anormal, fazendo com que os habitantes de sua noite, deixem de ser excrescências e se tornem carne da mesma massa de que é feita a nossa.

Essa característica é, inclusive, enfatizada pelo próprio João Antônio numa espécie de “declaração de princípios”, em que defende que escrever é sangrar, propondo uma literatura que esteja corpo-a-corpo com a realidade brasileira, conforme suas próprias palavras:

O caminho é claro e, também por isso, difícil – sem grandes mistérios e escolhas. Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. Corpo-a-corpo. A briga é essa. Ou nenhuma (ANTONIO, 1987 *Apud* TAKAHASHI, 2009, p. 15).

O conto “O meninão do caixote” é ambientado na Lapa da segunda metade do século XX, bairro do subúrbio paulistano, e tem como personagem principal o Meninão do Caixote. Narrada em primeira pessoa, a trama narrativa se concentra nas aventuras desse personagem num período

Esse primeiro livro já traz as marcas daquilo que seria uma das características distintivas em sua literatura: a vocação para a representação de sujeitos marginais que habitam o submundo das grandes cidades. É encontrado morto em seu apartamento no Rio de Janeiro em 1996.

que compreende sua transição entre a infância e a vida adulta. O contexto inicial da narrativa focaliza o processo de mudança da família do bairro paulistano de Vila Mariana para a Lapa e as impressões e marcas que essa mudança deixam no personagem. Assim, toda a descrição apresentada sobre a Lapa traz uma conotação negativa, em conformidade com o estado de espírito do personagem e com a pouca familiaridade dele com o lugar: “Na rua vazia, calada, molhada, só chuva sem jeito; nem bola, nem jogo, nem Duda, nem nada” (ANTÔNIO, 2012, p. 115). Aqui, a referência às brincadeiras se misturam com as lembranças do primo Duda, figura que ocupava um espaço de destaque na vida do protagonista. A importância dada ao amigo e primo Duda torna-se perfeitamente compreensível no desenrolar da trama na narrativa, quando o narrador apresenta ao leitor o contexto familiar do personagem: o pai trabalhava como caminhoneiro, passando meses fora de casa; a mãe, como costureira, ocupada o dia todo em seu ofício. Assim, a carência de atenção no espaço familiar era, em parte, preenchida pelas brincadeiras e aventuras com o primo. Entretanto, vale ressaltar que essa carência de atenção não significa uma falta de afeto dos pais, embora a necessidade destes de trabalhar imponha ao filho uma infância solitária.

Do contexto familiar do protagonista apresentado no início da narrativa, merecem atenção ainda algumas situações significativas que focalizam o tema da violência revelada pela linguagem. Primeiro, há referências a castigos físicos impostos pela mãe ao filho em decorrência de travessuras infantis e de seu desempenho na escola. É interessante observar que, na narrativa, os relatos de repressão e de imposição de castigos físicos aparecem unicamente relacionados à figura materna. O pai, que passava meses fora de casa devido ao seu trabalho como caminhoneiro, parece sentir-se culpado pela sua ausência na vida do filho. Isso, inclusive, leva-o a ser complacente com algumas situações, como forma de compensação, o que é recriminado pela mãe: “Também [a mãe] não gostava que ele me fizesse todos os gostos, pois, estes ele fazia mesmo. Era só pedir” (ANTÔNIO, 2012, p. 116). Quanto a segunda situação, observa-se que, apesar da constante ausência, há uma estreita ligação afetiva entre pai e filho e uma admiração incondicional do menino pela figura paterna. O fato de o pai possuir um caminhão é um fator agregador de poder simbólico para a construção idealizada do progenitor. Essa associação chama a atenção do leitor pelas diversas passagens em que aparece na narrativa: “Bem. O que interessa é que papai tinha um G.M.C., um carro-tanque G.M.C., e que enfiava o boné de couro, ajeitava-se no volante e saía por estas estradas roncando como só ele” (ANTÔNIO, 2012, p. 117). Num contexto marcado pela pobreza e pela necessidade do trabalho árduo para a sobrevivência, o caminhão G.M.C. do pai transforma-se, no imaginário infantil do filho, num símbolo distintivo de poder. Terceiro, percebe-se que a ausência do pai

parece ser sentida não só pelo filho em termos afetivos, mas pela mãe, a quem fica delegada uma série de responsabilidades: casa, filho, trabalho. Isso sobrecarrega e aborrece a matriarca da família, o que é percebido sob a ótica inocente do filho: “[...] Mamãe nervosa comigo, por que sempre nervosa? Quando papai não estava, os nervos de mamãe ferviam. Tão boa sem aqueles nervos...” (ANTÔNIO, 2012, p. 117).

Uma situação banal do cotidiano é a responsável por estabelecer uma reviravolta e uma nova dinâmica na trama narrativa. A mãe pede ao filho para ir buscar o leite no lugar de costume. Não encontrando a encomenda nesse local, o menino vê-se obrigado a se dirigir ao bar Paulistinha, onde nunca havia estado: “O remédio era ir buscar ao bar Paulistinha, onde eu nunca havia entrado. Quando entrei, a chuvinha renitente engrossou, trovão, trovão, um traço rápido cor de ouro lá no céu. O céu ficou parecendo uma casca rachada. E chuva que Deus mandava” (ANTÔNIO, 2012, p. 118). O Paulistinha era um bar típico do subúrbio paulistano, um lugar degradado e degastado pelo passar do tempo. Seus frequentadores eram tipos humanos marginais, afeitos à malandragem, aos vícios do jogo e das apostas, fazendo disso forma de sobrevivência e estilo de vida.

Um prédio velho da Lapa de baixo, imundo, descorado, junto dos trilhos de bonde. À entrada ficavam tipos vadios, de ordinário discutindo jogo, futebol e pernas que passavam. Pípoqueiro, jornaleiro, o bulício da estrada de ferro. A entrada era de um bar como os outros. Depois o balcão, a prateleira de frutas, as cortinas. Depois das cortinas, a boca do inferno ou bigorna, gramado, campo, salão... era isso o Paulistinha (ANTÔNIO, 2012, p. 119-120).

Esse primeiro contato do menino com o ambiente e os frequentadores desse local o impressiona. A visualização da sinuca chama a atenção do garoto, que logo pergunta: “Posso espiar um pouco?” (ANTÔNIO, 2012, p. 118). É nesse momento que entra em cena Vitorino, figura malandra e manipuladora que introduzirá o personagem no submundo da malandragem e do jogo. A resposta afirmativa de Vitorino ao questionamento do menino provoca um efeito imediato neste: “Fiquei sem graça. Para mim, moleque afeito às surras, aos xingamentos leves e pesados que um moleque recebe, aquela amabilidade me pareceu muita” (ANTÔNIO, 2012, p. 118). Além do ar amistoso para com ele, um outro elemento chamou a atenção do menino, a saber, o tom de autoridade com que Vitorino se dirigia aos jogadores da sinuca: “Aquela fala diferente mandava como nunca vi. Picou-me aquela fala” (ANTÔNIO, 2012, p. 118).

A partir desse dia, o menino passaria a frequentar assiduamente o bar Paulistinha: “As tardes e os domingos no canto do banco espiando a

sinuca. Ali, ficar quieto, no meu canto, como era bom” (ANTÔNIO, 2012, p. 120). As decepções e tristezas do garoto quando da mudança para o bairro da Lapa dão lugar ao entusiasmo e a paixão pelo jogo de sinuca. O narrador-personagem do conto afirma que Vitorino abriu uma dimensão nova para ele. De observador atento, o garoto é introduzido, pelas mãos de Vitorino, no mundo do jogo de sinuca:

Um dia peguei no taco.
Joguei, joguei muito, levado pela mão de Vitorino, joguei demais.
Porque Vitorino era um bárbaro, o maior taco da Lapa e uma das maiores bossas de São Paulo. Quando nos topamos Vitorino era um taco. Um cobra. E para mim, menino que jogava sem medo, porque era um menino e não tinha medo, o que tinha era muito jeito, Vitorino ensinava tudo, não escondia nada (ANTÔNIO, 2012, p. 120).

Assim, Vitorino se torna o grande mentor do garoto, ensinando-o os truques e as artimanhas da sinuca. O discípulo logo aprende os ensinamentos do mestre, transformando-se também num “grande taco”, num “cobra”, para usar a linguagem dos jogadores de sinuca. A ausência constante do pai por motivo de trabalho contribui decisivamente para a imersão do garoto no mundo do jogo. A escola é praticamente abandonada e, apesar das brigas, a mãe parece não ter força suficiente nem autoridade para impedir essa situação: “Jogava escondido, está claro. Brigas em casa, choro de mamãe. Eu não levantava a crista não. Até baixava a cabeça” (ANTÔNIO, 2012, p. 122).

Logo, a fama do garoto se espalha pelos subúrbios de São Paulo. Nas mesas de sinuca, recebe um batismo: “Meninão do Caixote”. Meninão por ser um jovem de menos de quinze anos e o sobrenome “do Caixote” porque, em razão de sua baixa estatura, necessitava de um pedestal para realizar as tacadas, no caso, era usado um caixote de leite condensado. Esse batismo simbólico do personagem, que se realiza nas mesas de sinuca, confere um nome (o único apresentado ao leitor) e, além disso, uma identidade enquanto jogador que se torna amplamente conhecida nas mesas de bilhar do subúrbio paulistano.

Tacos considerados vinham me ver, vinham de longe, namoravam a mesa, conversavam comigo, passavam horas espiando o meu jogo. Eu sabia que me estudavam, para depois virem. Viessem... Eu andava certo como um relógio. Não me afobava, Vitorino me ensinou. A gente joga para a gente, a assistência que se amole. E meu jogo nem era bonito, nem era estiloso, que eu jogava para mim e para Vitorino. O caixote arrastado para ali, para além, para as beiradas da mesa (ANTÔNIO, 2012, p. 121-122).

Nessa passagem, dois fatos chamam a atenção. Primeiro, a fama do Meninão do Caixote se espalha para além das vizinhanças da Lapa, sendo motivo de admiração e estudo para “tacos considerados” que o vinham observar. Segundo, o personagem parece não perceber a dimensão completa do que estava envolvido no jogo de sinuca, quando afirma que jogava apenas como uma forma de satisfação pessoal e para impressionar Vitorino, figura importante e ponto de referência para o garoto. Assim, a princípio, o protagonista encontra-se alheio a toda a parte financeira que estava em jogo: “Preso às bolas, só às bolas. Ia lá e ganhava” (ANTÔNIO, 2012, p. 122).

A vida do garoto definitivamente ferve, conforme as palavras do narrador. O contato com o jogo, com a malandragem, com os tipos humanos frequentadores dos bares e da sinuca promovem uma verdadeira transformação na vida dele: “Mas havendo entusiasmo, minha vida ferveu. Conheci vadios e vadias. Dei-me com toda a canalha. Aos catorze, num cortiço da Lapa de baixo conheci a primeira mina. Mulatinha, empregadinha, quente. Ela gostava da minha charla, a gente se entendia” (ANTÔNIO, 2012, p. 122). O convívio nesses espaços degradados faz com que o garoto vá, paulatinamente, perdendo a inocência infantil. É iniciado na vida sexual e, aos poucos, começa a compreender o mundo de exploração e de aproveitadores que havia por trás do jogo:

[...] Aquilo me desgostava. Ô divisão cheia de sócios, de nomes, de mãos a pegarem no meu dinheiro! [...]

[...] Ganhava um conto de réis, ficava só com duzentos.

Estava era sustentando uma cambada, sustentando Vitorino, seus camaradas, suas minas, seus...

– Um dia mando tudo pra casa do diabo.

Não mandava ninguém. Vitorino trocava as bolas, mexia os pauzinhos, fazia negaça, eu aceitava a sua charla macia (ANTÔNIO, 2012, p. 123).

A matemática usada para a divisão do dinheiro ganho no jogo com as apostas era complicada, cheia de dividendos, e pouco favorecia o garoto. Percebendo a exploração, o personagem até cogita abandonar a vida de jogador, mas, nesses momentos, entra em cena a figura manipuladora de Vitorino que, com sua influência sobre ele, consegue convencê-lo a retornar.

Com a vida resumida ao jogo e as “minas”, conforme declaração do narrador, este começa a vivenciar o perigo das madrugadas. A ausência do pai contribuía para essa situação, uma vez que a mãe já não tinha mais força nem autoridade para se impor enquanto adulto na relação com o menino. Chorosa pelos cantos, ela percebe que está perdendo seu filho para o mundo do jogo, mas não consegue tomar as rédeas da situação: “Mamãe me via chegar, e às vezes, fingia não ver. Depois, de mansinho, eu me deitava. E

depois vinha ela e eu fingia dormir. Ela sabia que eu não estava dormindo. Mas mamãe me ajeitava as cobertas e aquilo bulia comigo. Porque ia para o seu canto, chorosa” (ANTÔNIO, 2012, p. 124). Essa passagem do conto apresenta uma dramaticidade que só é superada pelo desfecho da narrativa. O sofrimento da mãe compadece momentaneamente o filho que, por várias vezes, tenta abandonar o jogo, mas em todas é assediado e tragado novamente por Vitorino.

Como jogador de sinuca afamado, o Meninão do Caixote duelou com “tacos” renomados. Um deles, Tiririca, com quem jogara e ganhara anteriormente, desafia o garoto para uma revanche. Vitorino é o encarregado de organizar o confronto. Depois de abandonar e retornar ao jogo por várias vezes, Vitorino empreende a difícil tarefa de convencer o garoto a voltar à mesa de bilhar para esse duelo: “Vitorino já me conhecia, aguentava, aguentava. Até que eu: – Pois vou!” (ANTÔNIO, 2012, p.126). Entretanto, afirma para se mesmo que seria seu último jogo e, ainda, prometera à mãe voltar para o almoço.

O ambiente que se monta no bar para o duelo é indicativo de que um embate de nomes considerados da sinuca estava prestes a acontecer: “O salão se povoou, se encheu, ferveu. Gente por todo o canto, assim era quando eu jogava e os homens carregavam apostas entre si. O dono do bar me sorria, vinha trazer o giz americano, vinha me adular. Eu cobra, mandão. As mãos de Vitorino atçavam” (ANTÔNIO, 2012, p. 127). Aqui, é interessante destacar a postura de competição que o garoto assume perante o jogo. Não se trata apenas de jogar por jogar. Há uma rivalidade e uma agressividade no comportamento que não se observa na parte inicial do conto, quando o personagem é introduzido nesse mundo do jogo. Passe-se, pois, da inocência da infância para a sagacidade e competitividade do mundo do jogo e da competição desleal, o que não é saudável.

O relato do confronto entre o Meninão do Caixote e Tiririca é recheado de tensão. A descrição minuciosa de nuances do jogo, de certas jogadas e do estado dos personagens durante esses momentos assinalam o equilíbrio verificado no início do confronto. Em meio a intensidade que o embate entre os jogadores adquirira, o garoto lembra da promessa que fizera de voltar para o almoço em casa: “Uma e meia no relógio do bar e eu pensei em mamãe” (ANTÔNIO, 2012, p.127). Curiosamente, esse pensamento aparece em meio a um turbilhão de emoções e preocupações relacionadas à partida em andamento. O jogo continua e garoto trata de liquidar, através de sucessivas jogadas exitosas: “Fechei a partida com noventa pontos; foram vinte minutos embocando bolas, um bárbaro, embocando, contando pontos e Tiririca não teve chance. Ali, parado, olhando, o taco na mão” (ANTÔNIO, 2012, p. 129). Com o fim do jogo, a euforia toma conta do espaço: momento de discussões, contabilização das apostas. Entretanto, o

Meninão do Caixote mal teve tempo de comemorar seu grande feito. É que nesse momento aparecera no bar sua mãe com a marmita do almoço nas mãos:

Vinha chorosa de fazer dó. Mamãe surgindo na cortina verde, vinha miudinha, encolhida, trazendo uma marmita. Não disse uma palavra, me pôs a marmita na mão.

– Seu almoço.

Um frio nas pernas, uma necessidade enorme de me sentar. E uma coisa me crescendo na garganta, crescendo, a boca não aguentava mais, senti que não aguentava. Ninguém no meu lugar aguentaria mais. Ia chorar, não tinha jeito (ANTÔNIO, 2012, p. 129).

A parte final do conto é repleta de dramaticidade. A figura da mãe que, com sua simplicidade e impotência, vai ao encontro do filho no bar, desconcerta o garoto e provoca um efeito inesperado nele. O personagem esquece do jogo, da euforia da vitória, dos companheiros do bar, inclusive de Vitorino, e visualiza, na atitude da mãe, o sofrimento dessa criatura em decorrência da situação de degradação em que ele se encontrava. Esse esclarecimento repentino e a consciência do amor da mãe por ele, evidenciado pelo sofrimento dela, desencadeia no garoto uma espécie de compadecimento e “purificação”, algo próximo da catarse:

– Me deixa.

Falei baixo, mais para mim do que para eles. Não ia mais pegar no taco. Tivessem paciência. Mas agora eu estava jurando por Deus.

Larguei as coisas e fui saindo. Passei a cortina, num passo arrastado. Depois a rua. Mamãe ia lá em cima. Ninguém precisava dizer que aquilo era um domingo... Havia namoros, havia vozes e havia brinquedos na rua, mas eu não olhava. Apertei meu passo, apertei, apertando, chispei. Ia quase chegando.

Nossas mãos se acharam. Nós nos olhamos, não dissemos nada. E fomos subindo a rua (ANTÔNIO, 2012, p. 129).

O desfecho do conto restaura, portanto, uma harmonia na relação entre mãe e filho que havia sido quebrada quando da introdução do garoto no mundo do jogo. Tocado pelo gesto da mãe, tudo mais parece ser insignificante aos olhos do garoto. A atitude de acompanhar a mãe e de os dois subirem a rua de mãos dadas representa, simbolicamente, o reestabelecimento da relação e da conexão íntima entre eles, dispensando, para isso, qualquer comunicação verbal. Soma-se a isso a simbologia da verticalidade que, conforme Chevalier e Gheerbrant (2015), está associada à

ascensão e ao progresso. Desse modo, essa cena, no conto, demarca um período de crescimento e amadurecimento.

Assim, o conto pode ser lido como representativo de um período de crescimento e amadurecimento do protagonista o qual, ainda que por meios tortuosos e inadequados para uma criança, redime-se de uma vida pregressa. Este pertence a uma família pobre, em que ambos os cônjuges precisam trabalhar para garantir a subsistência. A ausência do pai no seio familiar, devido as demandas de sua profissão, somada à perda de autoridade da mãe perante o filho, corroboram para que este adentre no mundo dos jogos de sinuca, postura que pode ser interpretada como uma forma de aceitação no mundo adulto. Isso o leva a conviver com tipos humanos socialmente degradados, configurando um contexto nitidamente inadequado para uma personalidade em formação. Nesse submundo dominado pela malandragem, o garoto conhece Vitorino, seu grande mestre, que lhe dá apoio e atenção. Assim, esse homem manipulador vem, em parte, preencher o espaço deixado na vida do menino pela ausência do pai. Esse período em que se torna o Meninão do Caixote dura cerca de dois anos, conforme afirmação do narrador, e instaura um desequilíbrio familiar, caracterizado pelo estremecimento na relação entre mãe e filho. O desfecho do conto se encarrega de reestabelecer a ordem e o equilíbrio perdido. O menino compadece-se do sofrimento da mãe e, num gesto extremamente sugestivo, abandona o bar, a sinuca, os “amigos” e vai ao encontro da mãe que, com serenidade, o acolhe. Nesse final, percebe-se que a aventura por esse submundo paulistano deixa como saldo um amadurecimento e uma lição, mudando a forma desse garoto de enxergar o mundo e as pessoas.

Considerações finais

A infância, tal como a concebe o mundo ocidental, tem apenas cerca de 150 anos de existência (cf. STEINBERG; KINCHELOE, 2004). Como artefato histórico, ela sofre as pressões das forças sociais atuantes e adequa-se ao contexto social amplo para responder a essas demandas. Na literatura, o domínio da infância passa a ser visto como um campo proeminente a ser explorado, razão pela qual vários autores da literatura universal e brasileira voltaram sua atenção para temáticas que abordam o universo infantil, realizando enfoques particulares.

Nesse trabalho, promoveu-se a análise do conto “Meninão do Caixote”, do escritor brasileiro João Antônio. O enredo dessa narrativa tem como protagonista um garoto pobre que é tragado pelo submundo do jogo nos subúrbios de São Paulo. Nas mesas de sinuca, entra em contato com os diversos tipos humanos comumente encontrados nesses contextos e aprende com eles a malandragem e toda sorte de artimanha. Entretanto, o final da

narrativa sugere o retorno desse garoto ao seio familiar, quando se compadece do sofrimento da mãe e, numa cena repleta de dramaticidade, abandona o bar onde jogava para retornar para casa de mãos dadas com a mãe.

Trata-se, pois, de uma representação realista da infância e, portanto, não idealizada, que tenta mostrar como crianças de famílias pobres vivenciam essa fase da vida. Ao colocar em cena personagens marginais, o autor chama a atenção da sociedade para a humanidade desses sujeitos, criticando duplamente a sociedade, que parece não enxergar essas pessoas, e a literatura, que geralmente não dá voz a esses indivíduos.

Referências

- AGUIAR, Flávio. Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno. **Remate de Males**, Campinas, v. 19, p. 105-120, 1999. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3187/2670> Acesso em: 15 jun. 2015.
- ANTÔNIO, João. Meninão do Caixote. In: **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 169-183.
- ARIES, Philippe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e Pensamento. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 169-183.
- MATA, Anderson Luís Nunes da. **O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea**. 2006. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3500/1/2006_Anderson%20Luis%20Nunes%20da%20Mata.pdf Acesso em: 15 jun. 2015.
- ROCHA, Janaina. **Entre música e marginalidade: o discurso malandro em João Antônio e suas repercussões na atualidade**. 2008. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Literaturas, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/8045/1/2010_JanainaRocha.pdf Acesso em: 15 jun. 2015.

STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe L. Sem segredos: cultura infantil, saturação de informação e infância pós-moderna. In: _____ (Orgs.). **Cultura Infantil: a construção corporativa da infância**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p. 9-52.

TAKAHASHI, Jiro. **A semiótica na sinuca**: um olhar semiótico sobre as paixões e a missividade em três contos de João Antônio. 2009. 182 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral, Departamento de Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-01102010-104552/pt-br.php> Acesso em: 15 jun. 2015.

A atualidade política de “A Sereníssima República”, de Machado de Assis

Jonas Jefferson de Souza Leite
José Veranildo Lopes da Costa Junior

Introdução

*Meus senhores,
Antes de comunicar-vos uma
descoberta, que reputo de algum lustre
para o nosso país, deixai que vos
agradaça a prontidão com que
acudídes ao meu chamado. Sei que
um interesse superior vos trouxe aqui:
mas não ignoro também, - e fora
ingratidão ignorá-lo, - que um pouco
de simpatia pessoal se mistura à
vossa legítima curiosidade científica.
Oxalá possa eu corresponder a
ambas.*

Machado de Assis

A arte dentro da sua dimensão criadora tem, para além da apreciação estética e furtiva, a capacidade de compreender as relações humanas e sociais e criticá-las ou pô-las em debate ou à prova. É uma potência artística, ou seja, um efeito que a arte pode produzir, mas não uma simples utilidade da arte, como destaca Oscar Wilde ao afirmar, no prefácio de *O Retrato de Dorian Gray*, que “toda arte é completamente inútil” (WILDE, 1993, p.08), rechaçando a ideia de um utilitarismo artístico.

Nesse paradigma, há uma larga tradição na literatura de utilizar a capacidade inventiva para retraduzir questões que circulam no mundo real e aparecem encobertas pela ficção literária. Parte desse trabalho da ficção ao retratar a realidade tem dissonância na reconstrução de narrativas que, ao retornar ao passado, desmascaram problemas relacionados ao mundo presente. Assim, a literatura enquanto representação da sociedade assume uma outra função: a de relacionar passado, presente e de imaginar o futuro, para questionar as intempéries do mundo em que vivemos.

Nesse sentido, Machado de Assis tem um projeto literário com um traço marcante: a atemporalidade do enredo e das histórias contadas nos seus textos, amplamente conhecidos e discutidos pela academia, sobretudo, brasileira. Outrossim, poderíamos dizer que outra característica da produção machadiana diz respeito a presença de um discurso político que, marcado pela sutileza, ironia e alegoria, colocam à tona a política nacional. Este é, especificamente, o contexto de produção do conto “A sereníssima República”, escrito por Machado de Assis, em 1882.

À primeira vista, o conto parece fazer referência direta ao atual cenário político do Brasil, particularmente no que remota o pós-eleição de 2014 e se estende até o primeiro governo do ultraconservador Jair Bolsonaro. A narrativa poderia estar anacrônica no que pese as estruturas e formatos políticos, em virtude de que quando foi escrito o Brasil vivia sob a égide do Império e as eleições parlamentares tinham outras especificidades, mas o contexto alegórico de uma ‘república de aranhas’ continua se fazendo atual e as práticas de aparente aprimoramento do sistema eleitoral descritas por Machado de Assis ainda perduram, podendo ser resinificadas perfeitamente no cenário político do presente.

Depois de mais de 130 anos e tendo o Brasil transitado por momentos políticos bem distintos (Estado Novo, Ditadura Militar, Redemocratização, dentre outros) as práticas das aranhas ainda podem ser notadas no momento atual e, sobretudo, aparecem como um sintoma que, de uma forma ou de outra, acompanha a vida política brasileira. Dito com outras palavras, por mais que o sistema político se reinvente, há sempre alguma lacuna que inviabiliza ou fragiliza as tentativas de constituir uma organização de um sistema eleitoral justo e, numa perspectiva maior, uma sociedade democrática, sem autoritarismo ou repressão.

Em síntese, o enredo do conto “A sereníssima República”, de Machado de Assis, gira em torno da descoberta, empreendida por Cônego Vargas, de que um grupo de aranhas possuía organização social e até um idioma. Tal descoberta é anunciada em uma conferência científica, em que Cônego Vargas relata as qualidades das aranhas e destaca que tentou formar um sistema eleitoral para os animais inspirada na República de Veneza, chamando-o de A Sereníssima República. Inicialmente, para essa nova organização, os nomes das aranhas foram colocados em um saco e sorteadas, para a eleição dos governantes. A prática resultou em fraudes e o sistema foi alterado diversas vezes e, mesmo assim, a legislação que se criava não conseguia evitar as trapaças e tentativas de corrupção eleitoral que se sucederam nas diversas eleições disputadas pelas aranhas.

Escrito ao clássico estilo machadiano, o conto toca questões sociais sem ser panfletário e nem explícito (vide outros textos onde há a denúncia à escravidão e à violência, como “Pai contra Mãe” e “O caso da Vara”, por

exemplo) e crítica as relações que se empreendem no seio da sociedade – com sarcasmo e sutileza, a alegoria contada em primeira pessoa por Cônego Vargas vai se desenhando como uma profunda reflexão do sistema político brasileiro que naquela altura da história já se mostrava falho e viciado.

Dessa maneira, a alegoria de Machado para o sistema eleitoral encontra ressonância no Brasil do presente. Ainda se pode perceber o fosso que há entre o binômio operante ‘legislação *versus* práticas’, o que nos possibilita dizer que o nosso maior problema não são as instituições ou as leis que as regulam, mas as práticas dos agentes que estão à frente dessas instâncias. Assim como as aranhas não conseguiam encontrar um modelo que evitasse a fraude e o autoritarismo, o Brasil tem vivenciado uma série de episódios que revelam as mais odiosas práticas para a conquista e permanência no poder, estando, portanto, de forma metonímica, equiparada à prática dos animais do conto a dos atores que protagonizam a cena política brasileira contemporânea.

Nesta linha de pensamento, a breve análise que se empreende neste espaço busca associar a alegoria machadiana a um discurso político em torno ao combate à corrupção, massificado pela figura de heróis e mitos – basta pensar na imagem difundida de Sérgio Moro e Jair Bolsonaro – que irão varrer a corrupção do Brasil. Ao retomar o conto de Machado de Assis também nos interessa enfatizar que, até mesmo de modo conclusivo, que as artimanhas fraudulentas de várias ordens são um retrato nítido de uma característica que parece se sustentar por décadas na vida política do país: o desrespeito ao Estado democrático de direito.

A eterna malícia

O Direito é um construto inexoravelmente social e as suas Leis podem ser ilustradas como um retrato da sociedade que as normatiza. É possível, por exemplo, verificar aspectos sociais e culturais através da legislação – ou pela ausência dela – de um determinado lugar. As medidas propostas pelo governo brasileiro para o combate da corrupção, em 2015, para citar um exemplo concreto, como o aumento da pena de prisão para agentes corruptos e corruptores, revelam, em última análise, a ocorrência e a insistência da prática da corrupção nas esferas públicas. A Lei aparece, portanto, para coibir aquilo que, minimamente, já estaria proibido por outra lei. Diz respeito justamente à metáfora das aranhas, em que a cada eleição mudava-se o expediente da escolha, como sacos maiores ou menores e com alterações que visavam garantir erros de escrutínios anteriores, e assim novos vícios eram verificados e novas alterações propostas, mas sem eficácia do ponto de vista da lisura. Sobre a eterna malícia, Machado de Assis narra:

Senhores, vou assombrar-vos, como teria assombrado a Aristóteles, se lhe perguntasse: Credes que se possa dar um regime social às aranhas? Aristóteles responderia negativamente, com vós todos, porque é impossível crer que jamais se chegasse a organizar socialmente esse articulado arisco, solitário, apenas disposto ao trabalho, e dificilmente ao amor. Pois bem, esse impossível fi-lo eu (ASSIS, 1994, p. 08).

No excerto mencionado acima, pode-se perceber que Machado de Assis narra a descoberta do Cônego Vargas, ao falar sobre o seu objetivo em organizar o regime social das aranhas. Em seguida, conta que as tentativas de organização social dos animais por parte do Cônego Vargas foram fadadas ao insucesso em virtude das múltiplas tentativas de grupos contrários de aranhas, dispostos em partidos políticos de origem filosófica distinta, em burlar e fraudar a sistemática eleitoral. As divisões políticas personificadas pelas formas geométricas das linhas das teias das aranhas metaforizam os direcionamentos filosóficos dos partidos políticos, distanciados por esses estatutos, mas iguados nas práticas obscuras para conseguir resultados favoráveis – conclusão simples de constatar na atividade política de nosso país.

E, portanto, um cenário alegórico, conforme já ventilamos, muito análogo à vida política brasileira, tanto a que se seguiu no decorrer da República Velha, tanto aos momentos de ebulição política no país: naquele momento histórico as eleições eram marcadas por fraudes explícitas e a sistemática do voto em cédula de papel favoreceu, anos a fio, denúncias de fraudes de muitas ordens. Depois da modernização do sistema de acolhimento e contagem de votos, tais expedientes foram minorados, efetivando certa segurança quanto ao resultado final das eleições. Aparentemente, então, a alegoria em questão estaria superada¹, em virtude da segurança do voto eletrônico, e adstrita aquele longo contexto de semelhança entre a votação das aranhas e dos brasileiros. Mas a inteligência do conto vai para além da superfície de se criticar o processo eleitoral que, inegavelmente, vicia e corrompe a sociedade. O ponto fulcral é de como a legislação é frágil e maleável para se adequar aos anseios dos grupos dominantes, pois “o comentário é a eterna malícia da lei” (ASSIS, 1994, p. 06), nos próprios dizeres do narrador, ao perceber que as mudanças eleitorais propostas pelas

¹ Contudo, pudemos presenciar, após o resultado das eleições presidenciais no Brasil, em 2014, um efetivo movimento de dúvida sobre a legalidade do voto eletrônico em nosso país, motivado por grupos políticos. Para parte dos eleitores e dos políticos que apoiavam a candidatura do presidenciável Aécio Neves, o resultado das eleições, coroando o início do segundo mandato de Dilma Rousseff, poderia haver sido alterado, justificado, por eles, pela possibilidade de adulteração dos resultados computados nos mais diversos lugares do país.

aranhas eram muito mais uma necessidade de se reconhecer e legitimar as práticas corruptas do que o afã de correição para futuras votações.

Pensando no recorte político de pós-eleição, em 2014, até o momento presente, com as eleições de Jair Bolsonaro, um conjunto de fatores que compõem o processo de cassação do mandato do então Deputado Federal Eduardo Cunha, do PMDB do Rio de Janeiro, mimetiza as ações da República das Aranhas. Até que se chegasse a um veredito, muitas manobras foram feitas, em nome, principalmente, do Direito de Defesa e de futuras nulidades que poderiam, em tese, prejudicar o resultado do julgamento. A legislação específica para a quebra do decoro parlamentar dilui-se então em um emaranhado complexo de alternativas regimentais que atrasaram por meses a conclusão dos trabalhos da Comissão de Ética da Câmara dos Deputados no referido caso.

Uma conclusão lógica disso tudo é que as Leis, que deveriam regular as condutas dos parlamentares, estão reféns de atos regimentais e procrastinatórios que revelam muitos mais a opressão da sistemática política dominante em permanecer no poder do que a preocupação com um rito pré-definido e um resultado justo. Em nome do cumprimento da legislação é que as ofensas à Lei são empreendidas – é justamente o que diz o narrador do conto ao refletir que a porta que se abre à lealdade também serve à astúcia.

Numa leitura mais acurada do conto, torna-se mais evidente que a crítica desenvolvida por Machado se funda na constatação de que são os agentes que maculam as instituições e de que como a Lei pode, ao mesmo tempo, manter o contexto eleitoral fraudulento, mas apresentar uma reação à comunidade, numa espécie de aprimoramento, mas inócuo, pois para cada resultado fraudado, novas atitudes eram tomadas e, mesmo assim, as fraudes continuavam:

A lei emendou-se, senhores, ficando abolida a faculdade da prova testemunhal e interpretativa dos textos, e introduzindo-se uma inovação, o corte simultâneo de meia plegada na altura e outra meia na largura do saco. Esta emenda não evitou um pequeno abuso na eleição dos alcaides, e o saco foi restituído às dimensões primitivas, dando-se-lhe, todavia, a forma triangular. Compreendeis que esta forma trazia consigo, uma conseqüência: ficavam muitas bolas no fundo. Daí a mudança para a forma cilíndrica; mais tarde deu-se-lhe o aspecto de uma ampulheta, cujo inconveniente se reconheceu ser igual ao triângulo, e então adotou-se a forma de um crescente etc. Muitos abusos, descuidos e lacunas tendem a desaparecer, e o restante terá igual destino, não inteiramente, decerto, pois a perfeição não é deste mundo (ASSIS, 1994, p. 07).

Portanto, o fosso existente entre a teoria e a prática parece que ainda é uma característica predominante na política brasileira. Se em Machado de

Assis, a eterna malícia configurava-se, dentre outros, a partir do “corte simultâneo de meia polegada na altura e outra mela na largura do saco” (ASSIS, 1994, p. 07), modificando, visivelmente, as leis e as normas do jogo, ou seja, das eleições, presenciamos fatos parecidos ao longo do processo de *impeachment* de Dilma Rousseff.

Um dos principais argumentos que embasaram o processo de destituição presidencial, diz respeito às práticas conhecidas como “pedaladas fiscais”, ou seja, a possibilidade de abertura de créditos suplementares sem autorização do Congresso Nacional. Dois dias após a conclusão do *impeachment*, os polêmicos créditos suplementares foram autorizados, criando para além de uma ambiguidade, uma eterna malícia, para utilizar a expressão machadiana, na política brasileira.

A natural argumentação jurídica aliada às lacunas que o texto legal oferece, criam um ambiente propício à opressão dos que não estão albergados pelos “benefícios” que a esfera dominante detém. Basta pensar, por exemplo, e para não fugir do contexto de alegorias, no excerto “Diante da Lei”, de *O Processo*, de Kafka, em que a Lei se volta apenas para os menos favorecidos, numa espécie de glaucoma social que só observa essas pessoas, sobretudo para puni-las.

A questão da aplicabilidade das leis no Brasil é um ponto nevrálgico e a experiência tem demonstrado que os agentes políticos, para além das especificidades legais que os cargos possuem, têm uma aplicabilidade legal diferenciada, num contexto onde os atos protelatórios de toda sorte possuem mais eficácia do que a própria Lei. A explicação esdrúxula de querer convencer que o sorteio do nome do candidato Nebraska seria, na verdade, a intenção de sortear o nome do candidato Caneca evidencia a permeabilidade da corrupção na legislação.

Mesmo o que é mais patente pode ser motivo de contestação e emenda das leis em prol dessas argumentações aparentemente lógicas e legais, mas que fogem totalmente da ordem jurídica já posta, pois “as normatividades sociais funcionam a partir de uma dinâmica de conflitos entre normas explícitas e implícitas, entre normas que são claramente enunciadas e aquelas que agem em silêncio, precisando continuar implícitas para poder funcionar” (SAFATLE, 2015, p.16).

No momento atual, situações bem semelhantes têm aparecido com frequência, seja no cotidiano do Poder Legislativo ou nas investigações acerca de denúncias de corrupção em vários setores do Poder, notadamente o que envolve as chamadas Delações Premiadas – os discursos das aranhas ao assumirem que os erros e as fraudes são apenas de ordem procedimental e sem ilícitos, encontram similaridade com as defesas apresentadas pelos muitos investigados nessas operações que buscam combater o mal da corrupção. Assim, nesse paradigma de tramas obscuras e de não atrelamento

do discurso à prática e que não observa um fim, constitui-se as Repúblicas, tanto a Sereníssima, tanto a Federativa do Brasil.

Bastaria citar, por exemplo, as Delações Premiadas de Joesley Batista e Wesley Batista, empresários do grupo J&F, acusados de terem lucrado cerca de 238 milhões de reais ao comprar e vender ações de suas próprias empresas, enquanto negociavam acordos de Delação Premiada com a Procuradoria-Geral da União. Este exemplo ilustra com perfeição o fato de que as aranhas assumem, lucram e enriquecem através de seus erros, criando um binarismo operante entre discurso *versus* práticas, ao se mostrarem corrompidos pelo e corromperem em nome do capital.

Destarte e voltando à questão de que não são as instituições as catalisadoras da corrupção, mas os agentes que as constituem, as aranhas tecelãs dos sacos que servem aos diversos escrutínios intentados pela República de aracnídeos permanecem inabaladas. A cada nova regra, elas estão prontas para fazerem novos sacos, com as dimensões estabelecidas por novas legislações, num trabalho associado ao de Penélope da história grega. A eterna esperança de que um dia seja possível encontrar as dimensões e características certas para um processo eleitoral justo, aliada às tentativas legislativas de sanar vícios, tem o condão de arrefecer a revolta de tantas fraudes e manobras. É a crença em um porvir que consertará e aprimorará as relações sociais, no entanto, tal expectativa guarda consigo o germe da perpetuidade de um sistema permeado por falhas, pois:

Seja a expectativa da iminência do dolo que nos amedronta, seja a expectativa da iminência de um acontecimento que nos redima, medo e esperança conhecerão o mesmo tempo fundado na ordem própria a um horizonte de expectativa, mesmo que se trate de procurar, dependendo do caso, sinais futuros negativos ou positivos. Sempre o tempo da espera que nos retira da potencialidade própria ao instante. Talvez, por isso, o corpo político que esperança e medo são capazes de produzir seja sempre modalidade de um corpo político providencial. O corpo constituído pela crença esperançosa em uma providência por vir ou o corpo depressivo e amedrontado de uma providência perdida ou nunca alcançada (SAFATLE, 2015, p. 25).

Em suma, “uma ‘democracia’ seria, em resumo, uma oligarquia que dá à democracia espaço suficiente para alimentar a sua paixão” (RANCIÈRE, 2014, p. 95). Existe muito desse discurso de salvação da República nos dias atuais, se instaurando como uma unanimidade entre os diferentes movimentos que circulam a política brasileira: o de salvar o país. Num cenário político conturbado, grupos antagônicos defenderam, em nome da democracia, a permanência ou o afastamento da então Presidenta Dilma da chefia do Poder Executivo. Discursivamente, as teses que sustentam ou

rechaçam o impeachment encontram suas raízes na necessidade extrema de defender a frágil Democracia Brasileira.

É preciso, para esses grupos, protegê-la e aprimorá-la, desviando a atenção para a questão mais importante: o problema não está na democracia, mas na “eterna malícia” dos que manipulam as peças do xadrez democrático. E isso, por sua vez, tem relação intrínseca com o binômio desajustado “Lei e Aplicabilidade”. Os sacos produzidos pelas aranhas tecelãs são o símbolo máximo da Sereníssima República, em Machado de Assis. Ele pode ser refeito, reduzido ou aumentado, mas nunca se pode imaginar outra sistemática que não essa para as eleições das aranhas.

Considerações finais

Pensar em um sistema eleitoral justo e sem fraudes, que represente a vontade popular é uma forma de consolidar o sistema republicano. Na narrativa machadiana, a sistemática eleitoral das aranhas baseava-se exclusivamente na sorte, pois os candidatos eram escolhidos por sorteio. Algo parecido como uma espécie de democracia direta. A preocupação, portanto, orbitava em torno de deixar os sacos e as bolas imunes a qualquer tipo de fraude, para que somente a sorte decidisse a vitória.

Mesmo num processo sem grande complexidade, as possibilidades de ardis são inúmeras, como constatou o narrador do conto “A sereníssima república”, de Machado de Assis. Uma equação simples depreende-se dessa afirmação: preserva-se a essência do processo (os sacos e as bolas), mas muitos ajustes são efetuados para a efetivação de resultados que não contaram exclusivamente com a sorte. A solução da equação que envolve a eterna malícia é, de fato, a corrupção.

Certamente, àqueles que tentaram atacar a democracia na república das aranhas se assemelham aos políticos brasileiros que, desde a eleição do primeiro mandato de Dilma Rousseff, intensificaram, num segundo mandato, um discurso anticorrupção incompatível com um conjunto de práticas políticas empreendidas por estes mesmos sujeitos políticos. Com competência, Machado narra o projeto de Cônego Vargas de criar um governo idôneo para a república das aranhas. Em suas palavras:

Como sabeis, ou deveis saber, elas são doidas por música. Não bastava associá-las; era preciso, dar-lhes um governo idôneo. Hesitei na escolha; muitos dos atuais pareciam-me bons, alguns excelentes, mas todos tinham contra si o existirem. Explico-me. Uma forma vigente de governo ficava exposta a comparações que poderiam amesquinhá-la. Era-me preciso, ou achar uma forma nova, ou restaurar alguma outra abandonada (ASSIS, 1994, p. 09).

Não obstante esta realidade, o protagonista do conto machadiano, em prol de seus interesses pessoais, queria criar um novo governo para a república das aranhas. Dito com outras palavras, este fato diz respeito à interferência da forma de organização política das aranhas por organismos que não estão de acordo com determinada forma de organização. O *impeachment* de Dilma Rousseff serve como pano de fundo para o enredo desta narrativa. Sua destituição eleitoral é um exemplo palpável de que “os vencidos não se contentaram de dormir sobre os louros do vencedor, requereram uma devassa. A devassa mostrou que o oficial das inscrições intencionalmente viciara a ortografia de seus nomes” (ASSIS, 1994, p. 10).

Ora, é essencial não esquecer o passado para que os erros cometidos não voltem a ocorrer na atualidade e tampouco no futuro. A república das aranhas é um excelente exemplo de que passado e presente caminham de mãos juntas, posto que “infelizmente, senhores, o comentário da lei é a eterna malícia” (ASSIS, 1994, p. 11).

Se o “dever de memória” (RICCEUR, 2014) consiste em denunciar para as futuras gerações os abusos cometidos no passado, nos parece que a república das aranhas é uma forma atual e anacrônica que nos possibilita ler e entender o momento presente em que vivemos. A sereníssima república não se localiza apenas em tempos pretéritos, muito pelo contrário, o *impeachment* de Dilma Rousseff é um exemplo concreto de que a democracia brasileira precisa ser preservada dos interesses pessoais de grupos políticos que governam o Brasil há décadas, definindo os rumos do país e atentando contra o Estado democrático de direito.

Dessa maneira, o conto de Machado de Assis, infelizmente, ainda continua atual para a nossa sistemática eleitoral, o que reflete uma espécie de “mal de raiz” que permeia a sociedade brasileira. A arguta crítica machadiana, tão contundente no contexto imperial, ainda é capaz de se revelar como uma compreensão dos males que atingem a recente República Brasileira. Mais do que isso, é um retrato do que nós fomos e do que ainda somos.

Referências

- ASSIS, Machado de. A Sereníssima República. IN: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora da UnB, 1996.
- KAFKA, Franz. **O Processo**. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e fim do indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WILDE, Oscar. Prefácio. In: WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

Desdobramentos do eu-lírico

Dionísio e Jesus nas volutas poéticas de Gregório de Matos

Ana Maria Remígio Osterne
Francisca Lailsa Ribeiro Pinto

Introdução

Gregório de Matos Guerra (1623-1696), nos livros escolares, é o autor de poemas de imensa religiosidade, apesar de ser, inevitavelmente, apresentado como Boca do Inferno, por um caráter ferino, do qual surgiu sua obra satírica, muito citada e pouco lida. Dessa forma, ele é aclamado e odiado, sacro e profano, glorificador e insultuoso, erudito e chulo... Barroco em essência.

O poeta baiano traz ainda, em si, o estigma homérico: a dúvida sobre a completude de sua obra, que não foi organizada ou publicada por ele, circulando de mão em mão, em papéis avulsos. A difícil recolha fez duvidosa a autoria dos textos, o que pôde ser contornado apenas por dedicados estudos a esclarecer a estética gregoriana, em suas expressões: satírica, lírica, religiosa e graciosa. Nessa amplitude temática o baiano reveza-se, sem prejuízo na excelência versejadora. Para esse trabalho, concentramo-nos na edição de James Amado.

Tratamos aqui de traçar um painel sobre a dialética sacro-profana: o contrito e genuflexo que busca e entrega-se à graça divina e sua contraparte, de direção satírica, determinante de sua “Boca do Inferno” (ou “lira maldizente”, como ele mesmo referia), que o levou, inicialmente, ao degredo em Angola, pena que foi comutada para a definitiva expulsão apenas de terras baianas. Esse panorama tem como base o minicurso por nós ministrado no III Simpósio Barroco de Estudos Barrocos e Neobarrocos (FALA/UERN), tendo como maior objetivo apresentar (ainda que de forma reduzida, dada a exiguidade do tempo) textos que apontem esse aspecto dual na poesia gregoriana.

Poesia sacra – as volutas cristãs

O estético gregoriano remota às origens de nossa formação literária, durante o período colonial. Não obstante, os valores predominantes nesse período brasileiro reafirmam o religiosismo medievo, desde a defasagem da

contrarreforma até a herança ideológica da organização política e administrativa, ainda de “agressivas sobrevivências” (ÁVILA, 1994, p. 32). E a poesia sacra de Gregório de Matos irá repercutir o dilema existencial do homem, marcado por transformações materiais e por uma crise ideológica cristã, da ideia avassaladora de Deus e da agonia do instante.

Logo, sua poética sacra foi histórica e existencial e deve ser pensada não apenas em função do estado de espírito do poeta, mas também em função da consciência de um ser social em crise, como uma grande voluta, as oscilações das ideias – a “culpa” *versus* o “perdão” – e as linhas espirais das formas de expressão, em constante mudança. Diz Jorge Maranhão (2018, p. 58) que, possivelmente, nos contatos da cultura judaico-cristã de católicos, “as espirais representam o mistério da vida. E para além do vão conhecimento humano”. Gregório de Matos, diante desse “mistério”, se expressa como o pecador em desespero por perdão, em inúmeros versos, como os do soneto endereçado A Nosso Senhor Jesus Cristo:

Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,
Da vossa piedade me despido,
Porque quanto mais tenho delinquido,
Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto um pecado,
A abrandar-vos sobeja um só gemido,
Que a mesma culpa, que vos há ofendido,
Vos tem para o perdão lisonjeado

[...]

(MATOS, 1999, p. 69).

Mas, se os mistérios da vida efetivamente povoam o torcer e o retorcer volutas, então podemos compreender que o espírito humano descortina os paradoxos de convenções com as quais somos constituídos: ao mesmo tempo em que pecamos, como documenta a doutrina cristã desde a Antiguidade, nos resignamos aos preceitos e, com a alma atormentada, busca-se o perdão de Deus. A maior parte do arrependimento vista nos escritos gregorianos (“Que a mesma culpa, que vos há ofendido”), situa-se no momento de confessar a falta, observada nos princípios da decodificação barroca (“Vos tem para o perdão lisonjeado”), e a culpa que ofende a Deus é a mesma que O obriga a perdoar, portanto, Ele não abandonará “uma ovelha perdida”. É o que pressupõe o “delinquente”: quanto mais peca, mais será perdoado, segundo os atributos divinos.

Situar a sacra na percepção retórica de um tipo discurso poético e uma convenção literária (e, portanto, histórica) infere o real em suas múltiplas

dimensões e maldições, o que dá o gozo e a aceitação humana de se limitar, e não se ombrear aos divino. Infere ainda que este real é, nos versos gregorianos, figurado, retoricamente, por um Deus que perdoa as fraquezas dos pecadores arrependidos e estes sabem que merecem o perdão.

Do seu olhar bifronte, da verdadeira natureza paradoxal humana, que nos faz entender o nosso desenvolvimento civilizatório, econômico e social, perquiridos por valores morais clássicos, dão testemunho estes versos:

Que és terra Homem, e em terra hás de tornar-te,
Te lembra hoje Deus por sua Igreja,
De pó te faz espelho, em que se veja
A vil matéria, de que quis formar-te.

[...]

Todo o lenho mortal, baixel humano
Se busca a salvação, tome hoje terra,
Que a terra de hoje é porto soberano
(MATOS, 1999, p. 78).

A poesia recorre agora ao texto bíblico de Eclesiastes (3:20, “Todos vão para um lugar; todos são pó e ao pó tornarão.”) para lembrar ao homem a sujeição às leis de Deus, para deslindar o claro-escuro do mundo, representado pela lei de vida-morte. O artista seiscentista chama a atenção para o “Todo lenho mortal” e a necessidade de que não tarde a fruição do bem e da evolução na terra, para que não seja cobrado um preço oneroso (“Que a terra de hoje é porto soberano”).

Parece ponto pacífico que se o texto de Gregório de Matos ressalte sempre uma relação com o real, que o faz contextualizar com as vicissitudes da história humana, que contradiz a própria interioridade do homem pelos valores de sua condição no embate entre fé e razão. A agoniada alma gregoriana, exilada por sua posição sociocultural, expressa e antecipa o fingimento pessoano perante a realidade, que quer sufocá-lo e anular, por certo, o real, com o jogo de palavras das emoções raras e das contradições de ser no mundo. E é em contrapartida a isto que Gregório tenta apresentar, de fato, outra realidade, que será a sua própria criação, aqui figurativamente revelada no jogo entre as partes e o todo, mostrando a completude de Deus:

O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.

Em todo o Sacramento está Deus todo,
E todo assiste inteiro em qualquer parte,
E feito em partes todo em toda a parte,
Em qualquer parte sempre fica o todo.

O braço de Jesus não seja parte,
Pois que feito Jesus em partes todo,
Assiste cada parte em sua parte.

Não se sabendo parte deste todo,
Um braço, que lhe acharam, sendo parte,
Nos disse as partes todas deste todo
(MATOS, 1999, p. 67).

Em uma sociedade católica onde o choca a máscara santíssima, em que, de forma fingida, ascende nos versos anteriores (“Te lembra hoje Deus por sua Igreja”) a Igreja como transmissora da palavra Divina, mas que nestes ataca a instituição como herege ao exaltar no poema as partes do corpo de Jesus separadas e, aparentemente, não sagradas. O escritor, incompreendido em seu marco temporal, vê os valores divinos invertidos nas leituras litúrgicas, e, em expressão formular, responsabiliza “os homens da Igreja” pelo ato de fragmentação, posto que “Em todo o Sacramento está Deus todo”.

Cabe acrescentar ainda os estudos de análise crítica de Adriano Espínola (2000, p. 116), que ressalta estar o jogo ambíguo de palavras sugerindo, ao longo de poemas circunstâncias (como o acima destacado), a indignação dos fieis por daqueles que “fizeram em quartos” o menino Jesus. Das referências do nascimento, afloram as imagens a partir dos versos iniciais “O todo sem a parte não é todo” e “A parte sem o todo não é parte”, os quais geram construções interpretativas: o que ora é a constituição do corpo de Jesus, ora é a mutilação dessa imagem na peregrinação da crucificação, numa mistura de sagrado e profano.

Nos poemas seguintes, Gregório vai configurando o arrependimento por acreditarmos Nele, sem fazer distinção do bem e do mal unidos à Deus durante “A vil matéria”, antes do momento do Juízo Final, para a chegada do descanso eterno, o que faz o poeta remeter a outra passagem bíblica, o Apocalipse de João (8: 9):

O alegre do dia entristecido,
O silêncio da noite perturbado,
O resplendor do sol todo eclipsado,
E o luzente da lua desmentido!

Rompa todo o criado em um gemido,
Que é de ti mundo? Onde tens parado?
Se tudo neste instante está acabado,
Tanto importa o não ser, como haver sido

[...]

(MATOS, 1999, p. 80).

O profeta João revela o grande momento para o cristão, feito de terra e pó, o fim dos tempos, por meio da transformação da natureza de forma apocalíptica, visível nas palavras antagônicas dos dois primeiros versos “O alegre do dia entristecido”, “o silêncio da noite perturbado”, passando de atributos naturais (dia-sol e noite-lua), de sentimentos e sensações percebidas nos versos seguintes (alegre, silêncio, resplendor, luzente) para outro estado de espírito e percepções (entristecido, perturbado, eclipsado, desmentido), como uma grande voluta que se constrói em linhas cruzadas, de espirais onipresentes na vida humana.

Na estrofe seguinte, o poeta interroga o próprio mundo – “Que é de ti mundo? Onde tens parado?” –, o que nos provoca à crítica, na imagem invertida do mundo: não procure a matéria vazia, a vida é passagem e o tempo é o aqui/agora (*carpe diem*). E, diante dos fatos inúteis, o primeiro terceto do soneto gregoriano refere a passagem bíblica das trombetas dos sete anjos, que anunciam o julgamento dos mortos e dos vivos pelo Senhor, de acordo com os atos praticados na terra:

Soa a trombeta da maior altura,
A que a vivos, e mortos traz o aviso
(MATOS, 1999, p. 80).

E, então, manifesta-se o poeta, em um ato de contrição: “Ofendivos, Meu Deus, bem é verdade”, pois “Arrependido estou de coração” (MATOS, 1999, p. 68). Como no ato do Juízo Final, o poeta confessa, aos pés de Deus, de Jesus, seus pecados passíveis de perdão, em desejo de salvação, de acordo com os preceitos católicos, por meio do arrependimento, em tom barroquista. Não lhe resta senão inventivas profundamente dramáticas (marca eloquente da retórica barroca):

[...]

Vencido quero ver-me, e arrependido,
Arrependido a tanta enormidade.

Arrependido estou de coração,
De coração vos buco, dai-me os braços,

Abraços, que me rendem vossa luz.

Luz, que claro me mostra a salvação,
A salvação pertendo em tais abraços,
Misericórdia, Amor, Jesus, Jesus
(MATOS, 1999, p. 68-9).

Esses exageros estão presos ao particularismo da vida do poeta e de seus contemporâneos, naquele restrito mundo, ora aproximando, ora distanciando com clareza o profano e o sagrado, o humano e o divino. Os versos finais refletem o desejo humano de salvação, de unir-se a Deus espiritualmente, o fim de um começo – o descanso eterno.

Essa engrenagem repetitiva, ou a vocação da oração, pode sugerir uma leitura de trás para frente do poema, ao clamor dos acontecimentos de pecado e de perdão. De outro, sugere as idas e vindas oscilantes das volutas no plano terrestre em decorrência da maldade (material) *versus* salvação (espiritual), em busca de “Jesus, Jesus”.

Também não se pode esquecer que Gregório de Matos foi profano ao entrar no sacro, e logo clamou o pecado no fingido sarcasmo, este nosso guia satírico, sob as espirais do Barroco, até os nossos dias.

Poesia satírica e licenciosa – as volutas dionisíacas

*Eu sou aquele, que os passados anos
cantei na minha lira maldizente
torpezas do Brasil, vícios, e enganos.*
(MATOS)

A ferinidade da poética satírica do baiano liga-se, pessoalmente, ao fato de ser filho de ilustre família da “elite branca local” (TINHORÃO, 2005, p. 55), que vê suas vantagens perdidas para os estrangeiros que chegam à Bahia, alcançando prestígio, poder e ascensão econômica, ou para negros e mulatos que, de alguma forma, ascendem, ou almejam alguma projeção. O efeito desse ressentimento são os ataques desferidos em seus textos a essas pessoas, ao poder que as favorece e à terra que as acolhe. Dessa forma, a poética agressiva e zombeteira era um revanchismo contra o sistema de poder que considerava injusto. Para João Adolfo Hansen (2004, p. 52), a desqualificação “liga-se à defesa da ordem da posição hierárquica, pois seu pressuposto é o de que a boa ordem política implica a manipulação da hierarquia ideal”.

Observa João Adolfo Hansen (2004, p. 51) que não se tratava de uma sátira de oposição aos que estavam no poder – era ressentimento dirigido a três grupos específicos:

- os novos ricos (os “Caramurus da Bahia”, como denominava), que tomavam o lugar da “fidalguia de berço”; nobres ascendidos que, para ele, não passavam de maganos, espertalhões:

Que se despache um caixeiro
criado na mercancia
com foro de fidalguia
sem nobreza de Escudeiro!
e que a poder de dinheiro,
e papéis falsificados
se vejam entronizados
tanto mecânico vil,
que na ordem mercantil
são criados dos criados!

(MATOS, 1990, p. 689).

- os estrangeiros, corsários de privilégios, acusando a terra baiana de a qualquer um acolher, com benefícios:

E tu Cidade, és tão vil,
que o que quiser em ti campar,
não tem mais do que meter-se
a magano, e campará.
Seja ladrão descoberto
qual águia imperial
[...]

(MATOS, 1990, p. 1171).

- e com os mulatos “insolentes”, audaciosos, com dubiedade de caráter, cheios de direitos e regalias (incompreensível a um brasileiro colonial escravocrata):

Terra tão grosseira e crassa,
que a ninguém se tem respeito,
salvo quem mostre algum jeito
de ser Mulato
[...]

(MATOS, 1990, p. 1164).

Sobre (e para) esses grupos, há, na obra gregoriana, muito ironia, de maneira implacável, a fim de denegrir aqueles a quem o poeta revolta, por estar subjugado, atingindo também os “facilitadores” coniventes e poderosos, que consentem na “espoliação” dos legítimos mercedores.

Mostrou-se um observador, um cronista de seu tempo – não das aparências sociais, mas dos engodos e hipocrisias, expondo ao ridículo seus protagonistas, de maneira implacável, – eis o Boca do Inferno. Argumenta Mário Faustino (2003, p. 61) que se trata de um “grande ancestral” daqueles que buscam uma “[...] poesia participante em todos os sentidos: visão do mundo e ação sobre o mundo, expressão individual e crítica social”. O próprio Matos reconheceria: “coronista sou”, ou ainda – “serei Mercúrio das penas,/e Coronista dos males.” (MATOS, 1990, p. 813).

Um rápido passar de olhos por suas reveladoras didascálias⁵⁴ (que, em linguagem contemporânea, seriam tratadas como *spoilers*) já revelam a maneira viperina e indiscreta de tratar sua “vizinhança”:

CERTO COMISSÁRIO DA PLAYA, SEU AMAZIO, SABENDO, QUE ANTES DE ELLA IR A SUA CASA, COSTUMAVA PRIMEIRO TRATAR CO MANUEL RAMOS PARENTE, LHE PREPAROU UMA LAVAGEM DE PIMENTAS DE QUE FICOU EM MISERÁVEL ESTADO [sobre uma mulher de nome Betica] (MATOS, 1990, p. 741).

PASSANDO DOUS FRADES FRANCISCANOS PELA PORTA DE AGUEDA PEDINDO ESMOLLA, DEO ELA UM PEYDO, E RESPONDEO HUM DELLES ESTAS PALAVRAS “IRRA, PARA TUA THIA” (MATOS, 1990, p. 835).

A BRAZIA DO CALVÁRIO OUTRA MULATA MERETRIZ DE QUEM TAMBÉM FALLAREMOS, QUE ESTANDO EM ACTO VENEREO COM HUM FRADE FRANCISCANO, LHE DEO UM ACIDENTE A QUE CHAMÃO VULGAEMENTE LUNDUZ, DE QUE O BOM FRADE NÃO FEZ CASO, MAS ANTES FOY CONTINUANDO NO MESMO EXERCÍCIO SEM DESENCAVAR, QUE O VAZO LHE FAZIA (MATOS, 1990, p. 854).

A HUMA MULHER QUE SE BORROU, ESTANDO NA IGREJA EM QUINTA FEIRA DE ENDOENÇAS (MATOS, 1990, p. 994).

Sempre atento aos moradores de Salvador, todas as intimidades obscurecidas pelo convívio social eram abordadas. Quando não o fazia de forma intempestiva, era instado por motes, como – “Namorei-me sem saber/esse vício, a que te vás,/que a homem nenhum te dás,/e tomas toda a mulher. E, dessa forma, tece versos “A HUMA DAMA QUE MACHEAVA OUTRAS MULHERES”, ou seja, uma dama que se interessa apenas por damas:

⁵⁴ As didascálias foram apresentações incorporadas por Manuel Pereira Rabelo em sua recolha, como apresentação aos poemas (AMADO, 1999, p. 18) e mantidas na *Obra Poética completa*, de James Amado. Apresentamos aqui como estão grafadas na obra consultada, ou seja, em maiúsculas.

A saber como te amara,
menos mal me acontecera,
pois se mais te compreendera,
tanto menos te adorara:
a vista nunca repara,
no que dentro d'alma jaz,
e pois tão louca te traz
que só por Damas suspiras,
não te amara, que tu viras,
Esse vício, a que vás

(MATOS, 1990, p. 1005).

A poética satírica do Boca do Inferno era inclemente e a ninguém poupava: padres, freiras, meretrizes, negros, mulatos, brancos, afetos, desafetos, vizinhos, amigos, poderosos, populares – para todos que apresentassem um mote (em palavras ou ações) à perspicácia do poeta, um texto mordaz nascia e amedrontava os atingidos, que recuavam em suas condutas, mesmo que temporariamente, chegando o Pe. Antônio Vieira a queixar-se de que as sátiras de Gregório de Matos produziam mais frutos que seus sermões (RABELO, 1990, p. 1258; SPINA, 2004, p. 118; STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 101).

Sobre a artesaniania versátil do poeta baiano, revela José Ramos Tinhorão (2005, p. 56-57):

Em seu caso pessoal Gregório de Matos não apenas continuava a tradição daqueles desocupados escudeiros “trovadores” quinhentistas, cultivadores de romances acompanhados à viola, mas entregava-se já à glosa de quadras e estribilhos de cantigas populares do tempo sob a forma de décimas [...], ao desenvolvimento de motes visivelmente fornecidos por frases populares (como “Ó meu pai, tu quês, que eu morra?”), e a composição de coplas para canto de despedidas [...].

De entre as modalidades de versos cantados, o poeta-músico Gregório de Matos cultivava predominantemente, ao lado das glosas e cantigas, coplas e chasonetas, os romances que lhe permitiam contar, no estilo popular-tradicional das redondilhas maiores, ora fatos engraçados ora acontecimentos variados, sempre com fundo de acompanhamento à viola.

Dessa forma, lembrando mesmo as implacáveis cantigas trovadorescas satíricas (de escárnio e maldizer) e distribuindo seus mordazes versos em papéis avulsos, declamações infames ou acompanhados por uma viola de cabaça (da qual era tocador), foi amealhando desafetos, incluindo o próprio governo português, como na ironia que molda o refrão assinalado nas estrofes, a seguir:

Que venha todo o estrangeiro
e cada um negociando
o ouro e a prata vão levando
deixando-nos sem dinheiro
e não há já conselheiro
que seja homem de talento
que apurado o entendimento
algum remédio lhe aplique
para que o Reino não fique
exausto deste metal
Este é o bom governo de Portugal.

Que andem por esta cidade
roubando vários maraus
e que estes vaganaus
tenham a favor e amizade;
sem ter honra, nem verdade
furtando uma, e outra vez,
achando o Conde, ou Marquês
que dizem se presos vão
que são da sua obrigação
ao ministro principal
Este é o bom governo de Portugal
(MATOS, 1990, p. 1243 – grifo nosso).

Amantes logrados, prostitutas velhacas, amantes insaciáveis, adultérios, flatulências ruidosas (inclusive à porta do confessionário) e malcheirosas, desarranjos entéricos em momentos inusitados, justiça com olhos postos em interesses particulares... os tipos foram se avolumando em suas folhas volantes. Mesmo a Igreja, onde desempenhou função de tesoureiro-mor, foi alvo de suas aguilhoadas:

A nossa Sé da Bahia,
com ser um mapa de festas,
é um presépio de bestas,
se não for estrebaria:
várias bestas cada dia
vemos, que o sino congrega,
Caveira⁵⁵ mula galega,
o Deão burrinha parda,
Pereira besta de albarda,
tudo para a Sé se agrega

⁵⁵ “Caveira” foi apelido dado por Gregório de Matos ao Deão (cargo eclesiástico) André Gomes.

(MATOS, 1999, p. 195).

Clérigos, de um modo geral, eram atormentados por Gregório de Matos pelo descumprimento das normas eclesiásticas e mesmo por um comportamento nada cristão, principalmente por condutas sexuais que, além de contradizerem a esperada prática do celibato, mostravam-se acintosas. Já as didascálias, como de costume, prenunciam o escárnio usado pelo poeta no tratamento aos desventurosos:

A CERTO FRADE QUE QUERENDO EMBARCAR-SE PARA FORA DA CIDADE, FURTOU HUM CABRITO, O QUAL SENDO CONHECIDO DA MAY PELO BERRO O FOY BUSCAR DENTRO DO BARCO, E COMO NÃO TEVE EFFEYTO O DITO ROUBO, TRATOU LOGO DE FURTAR OUTRO, E O LEVOU ASSADO (MATOS, 1999, p. 255).

A CERTO FRADE QUE TRATAVA COM HUMA DEPRAVADA MULATA POR NOME VICENCIA QUE MORAVA JUNTO AO CONVENTO, E ATUALMENTE Á ESTAVA VIGIANDO DESTE CAMPANÁRIO (MATOS, 1999, p. 264).

AO LOUCO DESVANECIMENTO COM QUE ESTE FRADE TIRANDO ESMOLLAS CANTAVA REGAÇANDO O HABITO POR MOSTRAR AS PERNAS, COM PRESUNÇÕES DE GENTILHOMEM, BOM MEMBRO, E BOA VOZ (MATOS, 1999, p. 265).

Ao mesmo frade da última didascália, Gregório de Matos retorna, em outro poema, com tons moralizantes:

Se o burel, que se remenda,
e o ser frade, e ser vilão
vos fazem mais fodinchão,
como haveis de ter emenda?
Será inútil contenda
querer, que vos emendeis,
pois como vós não deixeis
de ser frade, e ser vilão,
sempre heis de ser fodinchão,
fodereis, mais fodereis

(MATOS, 1999, p. 268).

É notável, portanto, que, em sua licenciosidade, desaba ao chulo o léxico, revelando a incorporação da fala popular, principalmente no que se refere ao campo semântico da genitália e dos “desonestos divertimentos”: pica, caralho, “provar a fruta”, corno, crica, puta, serecoca (vagina), culhões,

foder, besbelho (ânus)... Profusa verbosidade sem decoro, obscena, que ainda hoje o faz interdito e/ou banido dos meios mais sensíveis, pudicos, preferindo apresentar uma obra amputada, com prejuízo da observação crítico-estética do engenho poético em sua totalidade.

Data de pouco tempo a visibilidade concedida à polêmica e desbocada poética gregoriana. Séculos de obscuridade penalizaram o “fauno baiano” (AMADO, 1999, p. 25), na totalidade de sua obra. E aquela considerada erótica, licenciosa, satírica, foi a mais encarcerada. Poucos se aventuraram a comentá-la, ainda que, alguns, em emotividade e criticidade eivada de julgamentos. O mesmo Araripe Júnior (*apud* AMADO, 1999, p. 19; 16) que o incensa em 1894 (“o verdadeiro satírico é Aristófanes; é Diógenes na antiguidade; é Gregório de Matos nos tempos modernos”), é o que o trata como “notabilíssimo canalha”.

Conhecido o lado satírico, façamos nosso trabalho como acadêmicos não inquisitoriais, como pede a prática ética.

Considerações finais

Esse texto (assim como o minicurso que o motivou) não passa de um breve instante sobre a obra atribuída a Gregório de Matos Guerra. Basta observar os fartos volumes que se dedicam a organizar os poemas, dos estudos como o de Adolfo Hansen, ou mesmo o da prosa fictícia de Ana Miranda, *Musa praguejadora - A vida de Gregório de Matos* (2014), fruto de robusta pesquisa sobre o poeta⁵⁶.

Seja, então, esse breve trabalho, uma provocação para que sejam cruzadas as pesadas portas que, por muito tempo, tencionaram esconder a completude da obra do barroco poeta, principalmente aquela considerada licenciosa, obscena.

A indiscutível engenhosidade da poesia sacra caminha em par com aquela tornada infame por pudica e indisposta crítica. Os estudos sobre a arte gregoriana, que se mostra herdeira de Quevedo e Gôngora, revelam também a originalidade da fala popular, presente em terras baianas, formada do amálgama colonial índios+brancos+negros, como lembra James Amado (1999, p. 21). Poeta erudito e popular, traz Gregório de Matos a poesia brasileira à luz, em sua melhor forma... em todas as suas vertentes temáticas.

⁵⁶ Ana Miranda já abordara a vida de Gregório de Matos em seu romance de estreia, *Boca do Inferno* (1989).

Referências

- AMADO, James. **Gregório de Matos**: obra poética completa. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, I vol.
- ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BÍBLIA. **Eclesiastes**. Tradução de João Ferreira Almeida. 4. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.
- ESPÍNOLA, Adriano. **As artes de enganar**: Um estudo das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Mattos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê; Campinas: Unicamp, 2004.
- MARANHÃO, Jorge. **Destorcer o Brasil**: de sua cultura de torções, contorções e distorções barroquistas. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2018.
- MATOS, Gregório de. **Obra Poética**. Vol. I. Edição de James Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MATOS, Gregório de. **Obra Poética**. Vol. II. Edição de James Amado. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- RABELO, Manuel Pereira. Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos Guerra. In MATOS, Gregório de. **Obra Poética**. Vol. II. Edição de James Amado. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- SPINA, Segismundo. Gregório de Matos. In COUTINHO, Afrânio (dir.). **A Literatura no Brasil** – Era Barroca, Era Neoclássica. Vol. 2. 7. ed. São Paulo; Global, 2004.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da Literatura Brasileira**. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. 4. reimpressão da ed. 1. São Paulo: Ed. 34, 2005.

A obra literária de Teresa d'Ávila: mística e antecipação do barroco na literatura espanhola

Maria Graciele de Lima

Introdução

Os escritos de Teresa d'Ávila (1515-1582) compreendem um vasto conjunto de textos possuidores de uma dicção peculiar da Literatura pertencente à Mística cristã ocidental, mais conhecida, no universo dos estudos teológicos, como Mística negativa. Ao lado desse caminho, no campo dos Estudos Literários, as obras teresianas ainda estão em processo de descoberta, especialmente no Brasil, que tem lido algumas traduções das mesmas, muito frequentemente, com interesses devocionais.

Este artigo propõe um breve olhar panorâmico sobre a obra de Teresa d'Ávila, tendo como interesse alguns aspectos artísticos que a referida obra encerra e que a inserem nas categorias da Mística cristã, bem como em uma antecipação da estética barroca. Como será possível discutir adiante, as nuances próprias dos escritos de Teresa d'Ávila estão presentes de maneira diversa em cada título que a escritora produziu e, portanto, este artigo centra-se em escritos que estão mais voltados ao engenho linguístico do que às propostas da Mística.

Para tanto, estudos como o de Juan Martín Velasco (2009) para abordar as expressões textuais da Mística cristã, Helmut Hatzfeld (2002), Antonio Maravall (2009) e Nilce Sant'Anna Martins (2013), para tratar do Barroco, além de Antoine Compagnon (2009), do ponto de vista da Literatura, servirão de apoio teórico às abordagens sobre o a temática aqui suscitada.

Sobre a obra teresiana

Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada mudou seu nome para Teresa de Jesús ao professar como religiosa na mesma Ordem da qual foi a fundadora: a Ordem das Carmelitas Descalças – OCD (*Orden de las Carmelitas Descalzas*). Teve uma vida culturalmente impactante diante das sociedades castelhana e avilense, em vários aspectos, pois seu contexto histórico (século

XVI) e geográfico (Castela – Espanha) foi marcado pela misoginia e fortes perseguições inquisitoriais. Apesar disso, Teresa (de Ávila) se tornou escritora, andarilha e fundadora de uma Ordem religiosa, dentro de um processo de reforma da Ordem Carmelita da antiga observância.¹

Para adentrar em quaisquer análises dos escritos teresianos, portanto, é fundamental que se tenha presente o referido contexto e que se considere o fato de que muitos dos aspectos de sua dicção literária trazem as marcas de seu tempo, de sua condição religiosa, feminina e espanhola, especificamente da região de *Castilla* (Castela).

Foi em junho de 1562 que Teresa de Ávila datou a finalização do seu *Libro de la Vida* (*Livro da Vida*), ao qual ela costumava chamar apenas de *Vida*. Apesar de ainda não trazer o formato conhecido nos dias atuais (dividido em quarenta capítulos), já foi possível considerar a obra em sua redação definitiva. Sabe-se que a autora redigiu sua autobiografia e seu *Camino de Perfeccion* (*Caminho de Perfeição*), mais de uma vez, adotando revisões de seus diretores espirituais a fim de evitar maiores perseguições dos seus contemporâneos.

A partir da elaboração do *Libro de la Vida*, Teresa d'Ávila escreveu muito. No conjunto de suas obras, além de *Camino de Perfección*, alguns títulos se sobressaíram, tais como: *Constituciones* (*Constituições*), *Meditaciones sobre los Cantares* (*Meditações sobre o Cântico dos Cânticos*), *Libro de las Fundaciones* (*Livro das Fundações*), *Visita de Descalzas* (*Visitas das Descalças*) e, principalmente, *Moradas del Castillo Interior* (*Moradas do Castelo Interior*), aquela que passaria a ser considerada a sua principal obra.

Além dos títulos citados, a autora deixou um vasto epistolário, vários poemas, muitas anotações cotidianas relacionadas a uma variada temática, desde apontamentos devocionais, até listas de despesas ordinárias e textos de caráter lúdico, tais como *Desafío Espiritual* (*Desafio Espiritual*) e *Vejamen* (*Vexame*). Deixou ainda, um conjunto de 17 textos, ao modo de solilóquios, aos quais seu primeiro editor, Frei Luis de León, classificou-os como *Exclamaciones* (*Exclamações*)², em 1588.

Diante das limitações deste trabalho, é importante que se diga, não está sendo mencionado tudo o que Teresa d'Ávila escreveu, pois isso traria a

¹ A reforma carmelita teve como uma das propostas centrais a adoção da pobreza (*sin renta*). Na época, foi uma espécie de escândalo dentro dos meios religiosos monacais femininos e masculinos da Espanha. Ao lado de Teresa d'Ávila, esteve Juan de la Cruz (1542-1591)

² Sobre as obras conhecidas como *Vejamen* e *Exclamaciones* a autora deste artigo desenvolveu estudo e tradução por meio de um percurso de doutoramento, pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB, que resultou na tese intitulada *Uma Inquieta Escritura: estudo e tradução de Exclamaciones e Vejamen de Teresa d'Ávila* (2018).

necessidade de apresentar muitas observações sobre determinadas especificidades de alguns títulos. Mas, interessa destacar que os escritos teresianos menos conhecidos são aqueles que estão voltados a uma busca de experiência estética. Mesmo quando alguns desses títulos tornaram-se famosos, o contexto canônico que formou e sustentou a imagem da autora tratou de enfatizar sempre os aspectos devocionais e quase nada a respeito do engenho artístico empregado nesses textos.

Alguns elementos da retórica teresiana vêm corroborar com a ideia de que os únicos interesses da autora se concentravam no universo religioso. No entanto, ao estabelecer uma aproximação com seus textos, bem como com o contexto em que os mesmos foram escritos, percebe-se que sua linguagem adotou diversos recursos de sobrevivência, em diversos níveis.

Dessas marcas retóricas, sobressai o chamado discurso de humildade e de autodepreciação que atravessa cada escrito, desde o *Libro de la Vida* até o *Moradas del Castillo Interior*. Junto a esse discurso, há a frequente menção de que escreve por obediência, porque seus confessores e diretores espirituais a mandam.

É o que aparece no Prólogo do *Libro de la Vida*, por exemplo: “Quisera eu que, como me têm mandado e dado farta licença para que eu escreva o modo de oração e as graças que o Senhor me tem feito e me deram-na para que muito em detalhes e claramente eu dissesse meus grandes pecados e minha vida ruim.”³ (Tradução minha) ou no início da carta de crítica literária intitulada *Vejamem*: “Se a obediência não me forçasse, sem dúvida eu não responderia nem admitiria a judicatura [...]”⁴ (Tradução minha).

Esse discurso que martela a ideia de escrever por obediência é lembrete inicial até mesmo da sua mais famosa obra, *Moradas del Castillo Interior*, que foi sua última escrita, finalizada em 1577. Nela, há uma apresentação mais totalizadora do pensamento filosófico e místico desenvolvido pela autora que compara a alma humana a um castelo de sete moradas ou círculos (uma parte dentro da outra, camada a camada) em cujo centro encontra-se o Amado, o Sol divino e é, portanto, o ponto em que

³ “Quisiera yo que, como me han mandado y dado larga licencia para que escriba el modo de oración y las mercedes que el Señor me ha hecho, me la dieran para que muy por menudo y con claridad dijera mis grandes pecados y ruin vida.” (V, Prólogo, 1).

Neste artigo serão usadas as siglas convencionais de referência dos textos teresianos. Tal convenção comumente é adotada para que os trechos sejam consultados em quaisquer edições organizadas ao modo canônico, isto é, com enumeração de capítulos e de parágrafos. Portanto, considerem-se, no presente texto, as seguintes siglas: V (*Libro de la Vida*), P (*Poesías*), E (*Exclamaciones*) e Vej (*Vejamem*).

⁴ “Si la obediencia no me forzara, cierto yo no responderia ni admitiera la judicatura [...]”. (Vej. 1, 1)

ocorre o matrimônio místico ou a *Unio Mystica*, em que a alma se une profunda e definitivamente ao ente divino maior.

Quanto ao discurso de humildade e autodepreciação, são muito mais frequentes as ocorrências. É uma tônica não apenas das obras de Teresa d'Ávila, mas de toda a produção das autoras cujas obras se encaixam em uma tradição literária, filosófica e mística provenientes do Medievo. Essa tradição engloba nomes como os das monjas Hildegarda de Bingen (1098-1179) e Catarina de Sena (1347-1380), das beguinas Hadewijch de Ambères (1200-1248) e Marguerite Porète (1250-1310) e da anacoreta Juliana de Norwich (1342-1416), para citar apenas uns poucos exemplos que ilustram a imensa quantidade de religiosas (das Ordens oficiais ou não) que se dedicaram ao trabalho intelectual, produzindo escritos de diverso teor.

Se elas usaram o discurso de autodepreciação, Teresa d'Ávila o fez com muito mais veemência, ora comparando-se a um verme (E 6,1), ora dizendo-se “mulherzinha fraca e ruim” (V 28,18) e outras várias maneiras de diminuir-se diante de seus principais leitores: confessores e diretores espirituais.

Esses elementos, na verdade, constituem-se como recurso de sobrevivência, em vários níveis (evitavam condenações inquisitoriais, bem como o apagamento de seus escritos a nível de memória cultural), e muitas vezes Teresa d'Ávila também usou ironias muito intensas que escaparam à vigilância sob a qual a autora escrevia devido, justamente, aos recursos retóricos que performatizavam sua escrita.

Conforme assinala Alison Weber, “A retórica de Teresa [...] é irônica, já que suas palavras tendem a ser interpretadas diferentemente por seus diferentes leitores.”⁵ (Tradução minha) e seus leitores eram, primeiramente, os religiosos aos quais a monja devia obediência e que revisavam seus textos, mesmo quando eram as irmãs carmelitas as suas destinatárias, como é o caso do *Camino de Perfección*.

Portanto, ao estudar ou apenas apreciar os escritos de Teresa d'Ávila, na atualidade, é importante considerar o contexto de sua produção, em múltiplos aspectos, assim como é fundamental ter em mente que um olhar unilateral também deixa a desejar, pois há um caráter multidisciplinar neles empregado.

Mística e antecipação do Barroco

Os escritos teresianos que se tornaram mais famosos são aqueles que estão relacionados às propostas de conduta religiosa e de experiência mística, dentro do viés da Mística cristã, teoricamente classificada como “Mística

⁵ “Teresa’s rhetoric [...] is ironic, since her words are meant to be interpreted differently by her different audiences.” (WEBER, 1990, p. 81)

negativa”. Esta se refere a um caminho religioso, de fortes implicações filosóficas, que tem raízes na obra de Pseudo-Dionísio Aeropagita, filósofo e teólogo que viveu durante a transição entre os séculos IV e V d. C. Evidentemente, as ideias e experiências voltadas à Mística não nasceram com o pensamento de Pseudo-Dionísio, mas sua obra sistematizou o conceito de Teologia Mística dentro do Cristianismo, por meio de um tratado intitulado como *Mystica Teologia*. Nele, o autor faz a diferença entre a Teologia (Mística) Afirmativa e a Negativa, explicando que a primeira trata de definir a natureza de Deus e a segunda está relacionada ao não alcance das definições de Deus, pois “[...] quanto mais alto ascendemos, menos encontramos palavras para poder explicar as visões das coisas espirituais.”⁶ (Tradução minha). Portanto, o termo “negativa” é usado para tratar de tudo o quanto a natureza de Deus não é.

O pensamento de Pseudo-Dionísio foi influenciado pelo de Plotino (203-270 d.C) e este, por sua vez, é considerado como o iniciador do pensamento neoplatônico. Junto a esse fato, é importante lembrar que Agostinho de Hipona é contemporâneo de Pseudo-Dionísio e suas obras também causaram impacto nos escritos de Teresa d’Ávila. Ela menciona essas influências no *Libro de la Vida* e, principalmente em *Exclamaciones* que apresenta uma dicção influenciada pelos solilóquios agostinianos.

As obras teresianas encontram-se em um período em que o pensamento voltado à Mística passa a ser visto com desconfiança, em um contexto inquisitorial de uma Espanha onde atuavam os *Alumbrados* (Iluminados), um movimento místico dentro da Igreja Católica que foi considerado herético. Nesse contexto, muitas das influências advindas das leituras feitas por Teresa d’Ávila não puderam ser mostradas pela autora. Ela teve, inclusive, que abrir mão de parte de sua biblioteca para queimar livros que estavam listados no *Index Librorum Prohibitorum* de 1559.

Apesar de toda a vigilância, a monja reformadora e fundadora da *Ordem das Carmelitas Descalças* desenvolveu um pensamento no universo da Mística cristã ocidental e deixou uma produção literária digna de intermináveis estudos e apreciação. No que se refere à chamada Mística teresiana, portanto, é possível considerá-la como uma atualização da Mística medieval em termos de linguagem metafórica, ao tratar de visões espirituais

⁶ “[...] cuanto más alto ascendemos, encontramos menos palabras para poder explicar las visiones de las cosas espirituales.” (MT III, 3)

Assim como ocorre com as obras de Teresa d’Ávila, as referências dos escritos de Pseudo-Dionísio (*Corpus Dionisiacum* ou *Areopagiticum*) também recebeu um conjunto de siglas que tornam possível identificar cada trecho em quaisquer edições. Neste artigo, considere-se MT como menção à *Mystica Teologia* e os números que são usado referem-se aos capítulos seguidos do parágrafo..

e do êxtase (que se prolonga na transformação da alma) por meio do contato com o Divino. Nessa linha, Teresa d'Ávila liga-se a Pseudo-Dionísio, Mestre Eckhart (1260-1328), a Jan van Ruysbroeck (1293-1381), mas principalmente à tradição da chamada Mística feminina medieval, representada pelas autoras mencionadas anteriormente (entre muitas outras) e que não acaba na produção teresiana, prosseguindo com Maria de la Antígua (1516-1617), Sor Gregória Francisca (1653-1736) até chegar aos séculos XIX e XX, com Teresinha de Lisieux (1873-1897) e Faustina Kowalska (1905-1938), entre outros nomes.

O termo “mística”, segundo Juan Martín Velasco,

[...] é a transcrição do termo grego *mystikos*, que significava em grego não cristão uma referência aos mistérios (*ta mystika*), isto é, às cerimônias das religiões místicas nas quais o iniciado (*mystes*) se incorporava ao processo de morte-ressurreição do deus próprio a cada um desses cultos.⁷ (Tradução minha)

Como se pode comprovar, esse aspecto da experiência religiosa não tem início no Cristianismo. Porém, no contexto da obra teresiana, importa levar em conta as especificidades dessa compreensão, já que Teresa d'Ávila representa em sua conduta e em seus escritos, um viés do Cristianismo. Importa, porém, acrescentar que, por outro lado, também é certo afirmar que seus textos não são passíveis de ser estudados apenas pelo viés cristão, pois há que se levar em conta a multiplicidade de influências culturais com a qual a autora teve contato em seu país, onde sempre foi muito forte a presença islâmica e judia, mesmo enfrentando decretos de expulsão e muitas outras formas de perseguição.

Quanto aos aspectos literários da obra de Teresa d'Ávila, além das influências da Literatura trovadoresca medieval, há uma espécie de antecipação do Barroco. Concordando com o historiador Antônio Maravall que é uma das vozes a reconhecer esse caráter não restrito, no tempo, da atuação dos elementos que formam um momento histórico e/ou uma corrente estética,

Seguramente, é possível estabelecer certas relações entre elementos externos, puramente formais, do Barroco europeu do século XVII e aqueles que apresentam épocas históricas diferentes, de áreas culturais distantes

⁷ [...] es la transcripción del término griego *mystikos*, que significaba en griego no cristiano lo referente a los misterios (*ta mystika*), es decir, las ceremonias de las religiones místicas en las que el iniciado (*mystes*) se incorporaba al proceso de muerte-resurrección del dios propio de cada uno de esos cultos. (VELASCO, 2009, p. 19)

entre si. É fácil comprovar que uma cultura dispõe sempre de empréstimos e legados que lhes chegam de outras, anteriores e distantes (MARAVALL, 2009, p. 42).

As palavras de Maravall coincidem com o fenômeno da expressão barroca nas obras teresianas, já que elas foram produzidas antes da efetiva existência dessa corrente estética na Espanha. No entanto, os poemas e *Exclamaciones* trazem uma tônica bastante aproximada dos textos reconhecidamente barrocos.

Um dos poemas de Teresa d'Ávila em que há essa tônica barroca, chama-se *Hermosura de Dios* (Formosura de Deus), do qual se pode ler o seguinte fragmento:

Ó formosura que excedeis
a todas as formosuras!
Sem ferir, dor fazeis
e sem dor desfazeis
o amor das criaturas.⁸ (Tradução minha)

O excerto exposto permite observar, de imediato, duas características do Barroco: as inversões sintáticas (principalmente nos dois últimos versos) e os contrastes. Mas, é exatamente a presença desse modelo de contrastes, que é uma constante nas obras teresianas, o que faz coexistir, a Mística cristã e a tônica barroca.

O principal contraste apresentado nos poemas apresentados e em grande parte das obras de Teresa d'Ávila diz respeito aos entes que dialogam, frequentemente, no campo simbólico. Trata-se da alma humana que se relaciona com o ser divino, seja Deus (o Pai) ou Jesus (o Filho), ora falando com o Divino ou sendo a interlocutora de seu discurso. O poema *Hermosura de Dios* traz o primeiro caso, mas *Búscate en Mí* (Busca-te em Mim) configura-se como o segundo.

Enquanto *Hermosura de Dios* traz a um discurso de admiração expresso pela alma que se vê limitada frente ao ilimitado e incognoscível divino, *Búscate en Mí* traz a amorosa e ardente fala do ente divino, o Amado (usando aqui um termo muito frequente na poesia hebraica, notadamente nos cânticos de Salomão), que é dirigida à alma (a amada), como se pode ver no refrão “*Alma, buscar-te-ás em Mim/ e a Mim, buscar-me-ás em ti.*”⁹ (Tradução minha, grifo da edição).

⁸ “¡Oh hermosura que excedéis/ a todas las hermosuras!/ Sin herir dolor hacéis,/ y sin dolor deshacéis, el amor de las criaturas.” (P 3)

⁹ “*Alma buscarte has en Mí/ Y a Mí, buscarme has en tí.*” (P 4)

Apesar dessa troca de lugares entre um poema e outro, fica evidente que é principalmente no contraste onde habita a dicção teresiana que une a expressão da Mística cristã, por fazer referência a aspectos da *Unio Mystica*, a uma tônica de antecipação do Barroco. Essa espécie de voz característica da Literatura produzida por Teresa d'Ávila segue para além dos poemas e também se apresenta nas outras obras, como por exemplo, em *Exclamaciones*.

A referida obra é um conjunto de textos avulsos ao modo de solilóquios, conforme já dito neste artigo, e cada um desses textos têm independência, podendo ser lidos separadamente e fora da seqüência organizada por seu primeiro editor, Frei Luis de León. No texto 11, há o seguinte:

Ó, valha-me, Deus! Ó, valha-me Deus, que grande tormento é para mim quando considero o que sentirá uma alma que sempre foi temida e querida e servida e estimada e regalada, quando, em acabando de morrer, veja-se já perdida para sempre e entenda claramente que não há de ter fim – que ali não lhe valerá querer não pensar as coisas da fé, como fez aqui -, e se perceba, vendo-se apartar do que lhe parecia ainda não haver começado a gozar! E com razão, porque tudo o que com a vida se acaba é um sopro.¹⁰ (Tradução minha)

Nota-se, no excerto, o tom angustiado da alma que lamenta o destino de outras almas, aquelas que vivem alheias à sua verdadeira condição (ser espiritual) e se perdem em meio às regalias terrenas. Torna-se claro, sob esse aspecto, um dos elementos barrocos que pode ser descrito como “[...] uma autêntica tensão psicológica, pelo anelo de paz espiritual [...]” (MARTINS, 1989, p. 158). Toda a angústia expressa existe em razão de saber que algumas almas, imersas na ilusão material, não poderão obter a paz espiritual que as almas já despertas buscam.

Para além dos aspectos conteudísticos, é evidente que Teresa d'Ávila escreveu textos possuidores de caráter literário e, portanto, fez escolhas estéticas. Como afirma, Antoine Compagnon, “[...] é mais cômodo anular a literatura que reconstruir sobre ela” (COMPAGNON, 2009, p. 45) e talvez esse seja um dos motivos pelos quais a obra teresiana ainda possui um tipo de proteção que a impede de ser lida, também, como arte.

¹⁰ ¡Oh, válame Dios! ¡oh, válame Dios, que gran tormento es para mí cuando considero qué sentirá un alma que siempre ha sido acá tenida y querida y servida y estimada y regalada, cuando en acabando de morir se vea ya perdida para siempre y entienda claro que no ha de tener fin – que allí no le valdrá querer no pensar en las cosas de la fe, como acá ha hecho [...] porque todo lo que con la vida se acaba es un soplo [...] (E 11, 1)

Em meio a essa realidade de percepções ainda predominante, é cabível questionar a respeito das possibilidades de coexistência de interesses dentro de uma determinada produção intelectual e artística. Por esse motivo é que se pode falar em Mística cristã dentro de expressões literárias possuidoras de características barrocas, mesmo antes que o Barroco começasse a existir de fato. É o caso da obra de Teresa d'Ávila e, para desbravá-la, é imprescindível considerar seu contexto de elaboração a fim de evitar anacronismos e outros problemas possíveis de ocorrer.

Sobre questões semelhantes a essa, Compagnon afirma que

A literatura deve, portanto, ser lida e estudada porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida. Ela nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos (COMPAGNON, 2009, p. 47).

Assim, Compagnon sinaliza para a possibilidade de compreensões outras a partir de um olhar direcionado ao texto literário que não se insere no conhecido imediato, seja em termos cronológicos ou em termos de experiência de vida. Em todos esses quesitos, encaixa-se a produção literária de Teresa d'Ávila que traz à luz questões possíveis de ser consideradas apenas quando se leva em conta as implicações contextuais de sua escritura.

Certo é que, apesar de prematura em relação ao Barroco, que só amadureceria no século seguinte, a obra teresiana traz um quê revelador da “[...] complexidade, [...] profundidade, [...] densidade, [...] multiplicidade do Barroco.” (MARTINS, 1989, p. 157) e, semelhante a essa corrente estética, “Tende para o majestoso, o elevado, o sublime, o perfeito.” (MARTINS, 1989, p. 158).

Note-se, portanto, que cabem aos escritos teresianos muitas das atribuições relacionadas ao Barroco, como se, para tratar dos primeiros, muito do que se pode dizer do segundo fizesse sentido. E faz sentido, pois a escritura de Teresa d'Ávila, nascendo no século XVI, já sinalizava para o futuro que a autora não conheceria, mas que continuaria a descobri-la, até os dias atuais.

Considerações finais

Uma visão panorâmica dos escritos teresianos requer que se tenha em mente o fato de que Teresa d'Ávila escreveu sob aspectos interdisciplinares e sob implicações de ordem temporal e geográfica. Cronológica e esteticamente, a obra teresiana é antecipatória do Barroco. A

natureza simbólica de seus escritos passeia pelo teor exclamativo e pelos contrastes que remetem ao citado estilo, unindo ao mesmo, as veementes características dos contrastes próprios aos textos pertencentes à Mística cristã ocidental.

Além disso, jogando com possibilidades verbais, Teresa d'Ávila desenha labirintos metafóricos que revelam um eu agônico (a alma), conflituoso e consciente de sua incompletude, mas que aspira a um consolo e a um encontro espiritual definitivo e absoluto (*Unio Mystica*). Mais que isso, os caminhos verbais desenhados pela escritora de Ávila revelam pertencimento a um determinado tempo e a outras questões contextuais, mas jamais uma prisão simbólica quando se trata de possibilidades interpretativas.

Portanto, os escritos teresianos cabem, ao mesmo tempo, em uma leitura que considere a presença de uma dicção característica dos textos pertencentes à Mística cristã e, ao mesmo tempo, de uma dicção que promove uma antecipação do Barroco. Evidentemente, este artigo não esgota a proposta de leitura que o intitula, mas pode ser um convite aberto a mais olhares, a outras trilhas, intermináveis sendas.

Referências

- ALVAR, Carlos. MAINER, José-Carlos. NAVARRO, Rosa. **Breve historia de la literatura española**. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- BORRIELLO, L. et al (Dir.). **Dicionário de Mística**. [Tradução de Benôni Lemos et al]. São Paulo: Paulus, 2003.
- BRUNELLI, Delir. **Clara de Assis e o movimento religioso feminino nos séculos XII e XIII**. In: CICLO Franciscano. Disponível em: <http://www.pem.ifcs.ufrj.br/CicloFranciscano.pdf> Acesso em: 20 abr. 2011.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** [Tradução de Laura Taddei Brandini]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. [Tradução de Célia Berrettini]. 2. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- JOHNSTON, William. **Mystical Theology: the Science of love**. 2. ed. London: Harper Collins Publishers, 1996.
- LE GOFF, Jacques. **Uma longa Idade Média**. [Tradução de Marcos de Castro]. 2. ed. Rio de Janeiro, 2010.
- MARAVALL, José Antônio. **A cultura do Barroco**. [Tradução de Silvana García]. São Paulo: Edusp, 2009.
- MCGINN, Bernad. **As Fundações da Mística: das origens ao século V**. [Tradução de Luís Malta Louceiro]. São Paulo: Paulus, 2012. Tomo I.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **As muitas faces do Barroco**. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/02/23-nilce.pdf> Acesso em: 13 set. 2013.

ORDEM DOS CARMELITAS DESCALÇOS. **Fundamentos, governo e presença no mundo**. Disponível em: <http://www.carmelo.com.br/default.asp?pag=p000045> Acesso em: 16 out. 2011.

PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA. **Obras Completas**. Madrid: BAC, 2002. (Colección Clásicos de La Espiritualidad, 21).

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. **Vozes literárias, vozes místicas**. [Tradução de Francisco G. Barba e Teresa Joaquim] In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres: a Idade Média*. 476 ed. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

SUDBRACK, Josef. **Mística: a busca do sentido e a experiência do absoluto**. [Tradução de Inês Antônia Lohbauer]. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

TERESA DE JESUS, Santa. **Obras completas**. 9. ed. Madrid: La Editorial Catolica, 1977. [BAC 212].

TROCH, Lieve. **Mística Feminina na Idade Média: historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais**. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fperiodicos.ufpb.br%2Fojs%2Findex.php%2Fgraphos%2Farticle%2Fdownload%2F16324%2F9352&ei=WUmNUrj2pKzIAfW-gKgB&usq=AFQjCNHII3glG07z05HI7jA-TrWsF8Ds9g&bvm=bv.56988011,d.aWc>. Acesso em 20 nov. 13.

VELASCO, Juan Martín. **El fenómeno místico: estudio comparado**. 3. Ed. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

O cordel e a indústria cultural: adaptação e resistência

Elri Bandeira de Sousa
David Vinnícius Lira Campos

Introdução

A questão que nos orienta neste trabalho é a seguinte: podemos afirmar que o cordel é, desde sempre, um produto da indústria cultural? A indústria cultural foi objeto de reflexão por parte de nomes como Walter Benjamin, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Os estudos desses pensadores poderiam nos servir como bom ponto de partida para as nossas considerações sobre o cordel, gênero esse surgido no Nordeste brasileiro, quando essa região ainda era inscrita, em termos geopolíticos, no que se entendia por Norte. Veremos, porém, até que ponto tais considerações teóricas serão úteis a nossos propósitos.

Se o cordel já é produto de indústria cultural, se suas formas, temas e ideologias atraíram, inclusive, o cinema, como compreender, por outro lado, o viés de resistência que caracteriza essa forma fixa de literatura popular?

A reprodução técnica do cordel aproxima a obra de um número ilimitado de indivíduos. Benjamin (1994, p. 168-169) observa que a aura da obra de arte se atrofia na era da sua reprodutibilidade técnica. Com essa reprodução, a existência única da obra é substituída por uma existência serial. Ora, se o cordel já nasce como texto que se reproduz aos milhares, onde localizar a perda de sua aura? Nos modos de comercialização mais recentes, que afastam o poeta do leitor? Ou o fenômeno da aura, apontado por Benjamin, não se aplica ao estudo desse gênero literário?

O cordel e os primórdios da indústria cultural: as tipografias do Recife

O surgimento do cordel se dá entre o final do século XIX e o início do século XX, numa sociedade praticamente analfabeta, num mundo que ainda não emprega, em larga escala, a fotografia, a imprensa e o cinema e que, portanto, precede ao da indústria cultural propriamente dita. Segundo Luciano (2012, p. 77-79), com base em informação de Sebastião Nunes Batista, *A força do amor, a história de Alonso e Marina*, de Leandro Gomes de

Barros, datado de 1902, é o folheto mais antigo conhecido. No entanto, havendo controvérsias acerca dessa data, acrescenta o citado pesquisador que o único poeta de quem se sabe exatamente quando publicou o primeiro folheto é Francisco das Chagas Batista, no ano de 1909. Ao que tudo indica, os pioneiros do cordel foram, além dos poetas citados acima, Silvino Pirauá e João Martins de Athayde.

Antes da instalação dessa indústria artesanal de folhetos, das pequenas gráficas, como faziam os poetas populares? Escreviam à mão? Cantavam como os repentistas? Decoravam seus versos? Sem fazer claras distinções entre cantadores e cordelistas – citando em meio a estes o cego Aderaldo e Zé Pretinho, Cascudo (2000, p. 332-333) afirma que “a característica da literatura de cordel é sua destinação gráfica, circulando em opúsculos impressos, desde a segunda metade do século XIX, não se conhecendo nada publicado anteriormente a 1870”.

Certamente, antes de dominarem a escrita, os poetas – alguns deles cantadores – gravavam seus versos ou improvisos na memória e os declamavam ou os cantavam. Uma vez tendo o domínio da escrita, mas não contando ainda com a imprensa, anotavam suas produções à mão em folhas de caderno.

É graças à instalação das primeiras gráficas no Recife que o gênero em apreço torna-se literatura impressa. Só então, como ocorre com o romance, na Europa, pode ser reproduzido em larga escala. Discutindo o posterior processo de produção da xilogravura, Ivan Cavalcanti Proença (1982, p. 32-36) insere, em nota de rodapé, o prefácio ao álbum *Gravuras*, publicado pelo *Caderno de arte* da Faculdade de Filosofia do Crato, em 1960, em que M. Cavalcanti Proença tece as seguintes considerações, entre outras igualmente importantes:

No mundo de hoje não mais seria possível encontrar os fazendeiros, comerciantes e doutores, de bom dinheiro e disposição em manter mecanicamente cantadores particulares, como pequenos reis enfeitando a corte com artistas palacianos. Para remir a sua necessidade e precisão, aqueles herdeiros dos menestréis aproveitaram a disponibilidade dos prelos provincianos e passaram a imprimir, em folhetos, estórias de sua invenção, e também a ritmar as de sua admiração.

Assim, num mundo já sem mecenas, mas ainda sem o pleno desenvolvimento da imprensa, os poetas conseguem, com boa dose de improviso, imprimir seus folhetos e vendê-los, pessoalmente, nos mercados, feiras livres e outros ambientes improvisados.

Leandro Gomes de Barros, radicado na capital pernambucana, é poeta e editor de sua própria obra. Nas primeiras décadas do século XX, os

poetas de cordel, entre eles o próprio Leandro, passam a vender seus direitos autorais a uma “folhetaria”. Sem controle sobre sua “reprodutibilidade técnica”, não raro, o nome do autor acabava desaparecendo da capa da obra. Mais tarde, com o surgimento das editoras propriamente ditas, o poeta deixa de ter essa função de editor. Ocorre uma divisão maior do trabalho, e o resultado final do processo de editoração depende de uma produção coletiva.

Ao que tudo indica, o advento da escrita implica o surgimento de novas formas literárias e de novos estilos. Mas isso não significa o apagamento total, nesses novos gêneros, de traços próprios da tradição oral. Discutindo as transformações que ocorrem na passagem da transmissão oral para a transmissão escrita, Goody (2012, p. 144) alerta que “é preciso lembrar que a chegada de um novo meio de comunicação não substitui o anterior (exceto em certas esferas limitadas); ele acrescenta algo ao anterior e o altera. A fala acrescenta algo ao gesto, a escrita à fala, os meios eletrônicos à escrita”.

Embora Goody (2012, p. 149) afirme que o advento da escrita e os refinamentos do texto não conduziram a um declínio considerável da tradição oral, e esse pesquisador se refira aos textos religiosos e ao conhecimento escolar, observamos que o surgimento do cordel na modalidade escrita intensificou o hábito de leitura em voz alta, especialmente para uma audiência pouco letrada, além da memorização do texto integral por parte do leitor alfabetizado ou do ouvinte atento. Em outras palavras, escrita e oralidade não só se influenciam, mas não se negam necessariamente.

A esse respeito, é instigante a anotação feita por Luciano (2012): enquanto o cordel, embora em linguagem próxima à da oralidade, observa as normas gramaticais, a poesia matuta (também trazida ao âmbito da escrita), mantém-se como mimese da linguagem oral e regional. No entanto, é fácil identificar, no cordel, as tonalidades e as expressões advindas do trato oral da linguagem, o que não se confunde com escrita imitativa da fala “errada” do povo. Esse seria o domínio mais específico da poesia matuta.

As pelejas, no cordel, eram fictícias e já atendiam a um apelo comercial, uma vez que as pelejas reais, uma tradição certamente anterior ao surgimento do cordel, atraíam inúmeros admiradores. Segundo Luciano (2012, p. 30), os cordelistas criaram três modalidades de enterveros poéticos, além dos desafios: o debate, a discussão e o encontro. Essas modalidades diferem do desafio por não imitar o ambiente da cantoria, marcado pelo embate entre dois cantadores, mas por simular uma disputa de conhecimento ou a defesa de pontos de vista intelectual.

Contados mais de cem anos da existência do cordel no Brasil, as mudanças sofridas pelo gênero vão além das apontadas acima. Embora o propósito continue o mesmo, a geração atual de poetas difere bastante das anteriores tanto em formação intelectual como no que diz respeito às relações com o mercado. Conforme Luciano (2012, p. 5),

daqueles que, supostamente, possuíam rudes conhecimentos do vernáculo aos estudantes e graduados nas universidades, os poetas intervieram moldando o cordel às necessidades do mundo global, emprestando-lhe acabamento gráfico e visibilidade midiática nunca vista.

Como se vê, é um equívoco imaginar que, ao longo de todo esse tempo, o cordel manteve-se, em nome de uma suposta resistência, imune a todas as mudanças ocorridas ao seu redor.

Eis um fato que parece indicar um recuo no avançar do cordel na direção da indústria cultural: a adoção da xilogravura. É que essa forma de ilustração nem sempre figurou nas capas do cordel. Ao que tudo indica, o isolamento relativo da produção dos folhetos só se verifica em suas primeiras décadas. Assim, antes do advento da xilogravura, temos fortes indícios de que a produção cordelística não ocorria em um meio tão isolado assim. Vejamos o que já se afirma a esse respeito no final dos anos de 1950:

Grande é a influência da literatura infantil norte-americana de estórias em quadrinhos, havendo até folhetos com capas ilustradas com fotografias de heróis dessas revistas. Para ilustração de capas de folhetos também vêm sendo usadas fotografias de astros de cinema, que vão substituindo, pouco a pouco, os velhos postais de amor, antigamente muito encontrados e preferidos (CAMPOS, 1959, p. 21).

Proença (1982, p. 32) também se detém nessa questão. Informa que as capas costumavam revelar a influência de histórias como as da carochinha, de fadas, da *Bíblia*, de quadrinhos, etc.

Outras capas preferiam os postais amorosos, retratos de artistas do rádio, heróis daqueles quadrinhos ou do cinema americano, tanto dos *westerns* a que os poetas assistiam com prazer, quanto dos dramalhões sentimentais que proliferaram na década de 1940 (guerra e pós-guerra) hoje reprisados em clima de nostalgia plena, ou através dos ‘enlatados’ da TV. Canastrões de Hollywood em colóquio com glamorosas estrelas servem de chamariz às estórias e às aventuras dos nada glamorosos Joões Grilos e amarelinhos nativos e suas paixões caboclas.

Proença ainda assinala que, embora essas capas fossem vistas por alguns estudiosos como um elemento *kitsch*, ou seja, grotesco ou de mau gosto, elas ajudavam a vender o cordel, conforme depunham os próprios poetas. Isso nos leva a considerar o inegável apelo dos artefatos da indústria cultural sobre a produção e comercialização dos folhetos de cordel ainda na primeira metade do século XX. Substituí-las pela xilogravura não teria sido um passo atrás. Tratava-se de um meio de baratear os custos finais de produção de cada folheto. Não se faz necessário assinalar que as próprias

xilogravuras, mesmo artesanais, passam, nos dias que correm, “pelo *scanner*, pelo *photoshop*, recebem cores em pixels e são impressas em ultramodernas máquinas digitais” (LUCIANO, 2012, p. 6). Com o passar do tempo, fundem-se, na xilogravura, manufatura e tecnologia.

Do mesmo modo, Melo (2003, p. 116-117) diz que “a representação de atores de Hollywood nas capas dos folhetos demonstra a tentativa de associar os folhetos aos símbolos culturais da modernidade do início do século XX, dentre os quais o cinema era uma das maiores expressões”. Essa antiga relação entre o cordel e as imagens que conectam a indústria cultural ao universo dos folhetos direciona nossa atenção para um elemento que é frequentemente associado ao gênero em questão, mas que só aparece, conforme assinalamos acima, posteriormente: a xilogravura.

Note-se que a xilogravura não é um elemento indissociável do cordel, mas uma opção que já foi mais barata que a fotografia e o clichê. Evidentemente, a xilogravura faz parte da tradição e sua história se confunde com a dos folhetos, mas isso não faz com que ela seja imprescindível às publicações. Há quem enxergue a substituição das xilogravuras por imagens oriundas da indústria cultural como uma deformação¹, ou seja, um ato que tira a “essência” do cordel, que é visto por muitos como uma forma de resistência da cultura popular e da tradição.

Ao que parece, o contato do cordel com a indústria cultural muito cedo começou a se fazer notar no produto vendável, isto é, no folheto propriamente dito. Desde que os cordelistas começaram a enriquecer visualmente seus folhetos com ilustrações, a relação entre parte do público e o cordel passou a contar com a mediação das imagens que eram reproduzidas na capa e no interior das

¹ Veja-se o que diz Orígenes Lessa, que é citado por Proença (1982, p. 40): “Hoje são inúmeros os folhetos inspirados em filmes famosos, desde ‘Joana D’Arc’, ‘O Pecado de Nina’, ‘Sansão e Dalila’, até ‘O Ébrio’, de Vicente Celestino e Gilda de Abreu, que corre em dois volumes... Há mais ainda. O ciclo de Lampeão [sic], que vinha do tempo de Mário de Andrade, foi enriquecido com um folheto de João José, inspirado no ‘Cangaceiro’ de Lima Barreto... Por aí se vê a influência deformadora do cinema, que aliás, já há vários anos, com fotografias de artistas, vem concorrendo, nas capas, com as ingênuas e algumas vezes fabulosas xilogravuras dos artistas sertanejos, que são um dos encantos desses folhetos e que, só por isso, já mereciam um estudo dos especialistas”. Aparentemente, esse autor não atenta para o fato de que a xilogravura, embora mantenha uma tradicional relação com os folhetos de cordel, não apontou no universo cordelístico antes das “deformadoras” imagens da cultura de massas. Confirmando o que vem sendo dito, Marinho & Pinheiro (2012, p. 45) asseguram que “o uso da xilogravura nas capas dos folhetos não é tão antigo como se imagina. Na década de 1920 os folhetos eram ilustrados com fotos de artistas e clichês de cartões postais”. A xilogravura só apareceria nos folhetos na década de 1940.

obras. O caso das pessoas analfabetas, que compunham boa fatia do público que adquiria cordéis nos espaços públicos, merece ser lembrado, pois as gravuras impressas nos folhetos ajudavam os consumidores que não sabiam ler a identificar a história.

As formas fixas que o cordel mantém, no plano da construção literária propriamente dita, fazem contraponto com sua flexibilidade temática. Se, por um lado, esse gênero parece avançar, por outro parece resistir às novidades e às formas consagradas da indústria cultural e da academia. Se é pertinente enxergarmos no cordel uma forma de resistência às ideologias externas, ao academicismo literário e ao modernismo, não podemos negligenciar o fato de que se trata de gênero radicalmente aberto a todos e quaisquer temas, sejam os da tradição, os do imaginário, os da história realística, os da crônica, os da literatura acadêmica e, mesmo, os do cinema.

Provavelmente, as temáticas urbanas incorporaram-se, aos poucos, na medida em que o Nordeste se urbanizava e tornava-se uma sociedade de massas. Já as relações entre o cordel e outros gêneros literários se dão nos primórdios. Os temas da literatura popular europeia (contos maravilhosos, fábulas, histórias de Trancoso, etc.) apropriados pelo cordel que o digam. No que diz respeito ao romance, essa relação se fez, por vezes, por mão dupla. Campos (1959, p. 21) cita três folhetos: *O guerreiro Ubirajara*, de Francisco Sales Areda; *O índio Peri*, de Severino Borges da Silva; e o *Romance de Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel*, de João Martins de Athayde. Como se vê, trata-se de folhetos “inspirados” em três romances de José de Alencar: *Ubirajara*, *O guarani* e *Iracema*, respectivamente. No sentido oposto, podemos apontar, pelo menos, *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, e *O romance da Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. Neste último, em meio ao domínio da prosa, o narrador não hesita em intercalar estrofes que seriam de folhetos de cordel, além de xilogravuras, como integrantes semióticas da intriga.

Proença (1982, p. 43) informa que o poeta João José da Silva, “inspirado pelas histórias em quadrinhos e pelas novelas de rádio, escreveu um romance em série, em dez volumes, *As aventuras da família Vira-Mundo*, que ele chama o ‘romance exagerado’”. Marinho & Pinheiro (2012, p. 119) também apontam outro movimento: a adaptação de folhetos para as narrativas infantis: “Dois exemplos se destacam: primeiro, a recontagem de *Juvenal e o dragão*, de Leandro Gomes de Barros, por Rosinha (2011); segundo, a adaptação de *O romance do pavão misterioso*, de José Camelo de Melo Rezende, feita por Ronaldo Correia de Brito e Assis Lima” (2004).

Pode-se perceber uma maior ou menor relação entre peças de teatro e o cordel. Três exemplos seriam o suficiente: *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto; *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, que é um hipertexto de dois cordéis de Leandro Gomes de Barros; e o *Auto da catíngueira*, de Elomar Figueira Mello. Nesta última obra, assim como o fazem

vez por outra os cordelistas, o poeta explora as virtualidades dramáticas do desafio entre dois violeiros. O Cantador do Nordeste e o companheiro da protagonista, Dassanta, disputam o amor desta última por meio do trágico “duelo das violas das mortes”.

Em face desse fenômeno que parece caminhar em direções opostas, cabe, ainda, a pergunta: o cordel resiste ou se adapta? De feitiço artesanal, interna e externamente, sofre, aos poucos, algum impacto resultante das novas técnicas poéticas e das novas tecnologias. Até que ponto, tendo se reproduzido e se divulgado por novos e diversos meios – editoras, escolas, livros, antologias, TV, internet, redes sociais – o cordel perdeu sua “aura”?

Para além da vasta e variada temática que o acompanha há décadas, pode-se perceber, no seu entorno, o avanço de sua apreciação como objeto de pesquisa. Basta citar alguns desses pesquisadores mais recentes, para termos uma ideia de como essa atividade se expandiu: Campos (1959), Neto (1979), Daus (1982), Proença (1982), Curran (2011) e Luciano (2012). Mas a tendência ao utilitarismo também avançou, seja na produção de cordéis, seja na pesquisa e propostas na área de educação. Veja-se, por exemplo, o trabalho de Montenegro (2018) sobre o caráter utilitário e pedagógico do “Novo Cordel” do poeta Manoel Monteiro. No campo das propostas de ensino de literatura de cordel, basta lembrar Viana (2010) e Marinho & Pinheiro (2012). Se o cordel sempre teve, informalmente, uma função utilitária ou pedagógica, trabalhos como esses parecem indicar uma tendência cada vez mais óbvia e, mesmo, sugerida, esperada. E essa espera parece não ser tão recente. Vejamos o que afirma o já referido Campos no final da década de 1950:

Levados pelo desejo de ler folhetos muitos trabalhadores têm se alfabetizado. E quando em nosso país for tratada seriamente a educação do trabalhador rural, os professores e assistentes sociais poderão encontrar na literatura de cordel valioso auxílio para o bom êxito de suas tarefas. Folhetos que falassem de filhos ilustres da região e que abordassem problemas de higiene, indicando medidas de prevenção, seriam valioso auxílio nesse tipo de educação recomendada pelos sociólogos. Seria ainda ótimo que, nas estórias para crianças, fossem aproveitados com inteligência didática personagens regionais: “caiporas” e negros velhos bondosos, por exemplo (CAMPOS, 1959, p. 10).

Cabe ressaltar, já na década de 1950, o caráter prescritivo das sugestões do citado autor, o que nos leva a supor que o cordel, mais cedo do que se possa imaginar, é solicitado a mergulhar em novas relações, sejam as do estado, sejam as do mercado editorial. Ao concluir seu ensaio, Campos (op. cit., p. 111) refaz o apelo à apropriação do cordel pela educação formal. Citando Gilberto Freyre e Anísio Teixeira, advoga o emprego de folhetos

populares no ensinamento dos valores da tradição, da vida profissional e comunitária, especialmente do homem do interior do Nordeste.

Indústria cultural, resistência e atualização ideológica do cordel

Proença (1982, p. 13-15) adota a seguinte linha de investigação: sendo o cordel um gênero feito para o povo, o relacionamento cordel/ideologia/comunicação é um fato sempre presente. Segundo esse pesquisador, os poetas de cordel “creem firmemente na inspiração (enquanto fado também)” e numa espécie de predestinação que os leva a se identificar aos “sentimentos do povo”. Mas o trabalho do poeta não se resume a exprimir essa alma popular. Sua poesia é comunicação. Essa tendência do cordel, que o leva a se aproximar do jornalismo, também depõe contra o gênero. Para muitos críticos, que tendem a exigir da arte um caráter elitizante, não é papel da literatura fazer concessões (PROENÇA, 1982, p. 41). Sendo, porém, o cordel uma literatura de caráter ou de origem popular, há que se considerar o contexto de seu surgimento: o Nordeste brasileiro do final do século XIX ao início do século XX, quando os meios de comunicação ainda não estavam plenamente desenvolvidos. Nesse contexto, o cordel cumpriu, além da função estética, promovendo a fruição e alimentando a imaginação popular, a função comunicativa, sobretudo em sua época áurea, “entre a década de 1920 e a de 1950”, conforme Curran (2011, p. 16).

O mesmo Curran (op. cit., p. 16) nos informa que “a partir dos anos 1960, com a modernização das comunicações no Brasil através do rádio de pilha e da televisão, a produção do cordel tornou-se mais esporádica”. De acordo, ainda, com o pesquisador americano, a maioria dos cordéis produzidos na citada década trata bem mais dos problemas do tempo presente, de temas modernos e preocupações do fim do século, embora muitos títulos ainda apresentem a tradicional visão da luta entre o Bem e o Mal. A produção dos antigos romances, dos relatos de amor, sofrimento e aventura, protagonizados por heróis capazes de vencer o mal está em via de desaparecimento (op. cit., p. 275).

Montenegro (2018, p. 40-43) estuda o “Novo Cordel” do poeta Manoel Monteiro, mas questiona essa denominação assumida pelo próprio poeta, uma vez que o que seria inovação temática em sua obra já aparece, conforme vimos, desde a década de 1960. Outro ponto de divergência: os poetas de bancada, em sua maioria, sempre primaram pela observância das regras da língua portuguesa. Ou seja, ainda nesse aspecto, a obra de Manoel Monteiro não seria uma novidade. Os cordéis do citado poeta assumem, segunda a pesquisadora, uma dimensão educativa, atribuindo-se a eles um status de folhetos “paradidáticos/publicitários, diferenciando-se dos chamados ‘livros paradidáticos’, apenas, quanto à materialidade ou fórmula

editorial”. Os dispositivos formais da tradição cordelística são mantidos, em linhas gerais, na obra de Manoel Monteiro: sextilhas com esquema de rimas em ABCBDB, e setilhas em ABCBDDDB.

Embora o poeta Manoel Monteiro não seja o único a enveredar por esse caminho – tornado possível de se trilhar em parte graças às condições atuais da indústria cultural – pode-se ressaltar o fato de que sua obra – assim como a de outros poetas – circula por espaços outros como a escola e as bibliotecas, cumprindo uma função educativa no sentido estrito da palavra, o que agrega ao gênero outra forma de legitimidade. A crise que se abateu sobre o cordel nos anos de 1970 não significou o seu fim. O interesse dos pesquisadores e sua inserção em sala de aula têm lhe dado novo fôlego.

É sabido que, hoje em dia, as novas tecnologias se encarregam de levar as informações a praticamente todos os lugares. A internet, evidentemente, também serve ao cordel, uma vez que muitos folhetos digitalizados podem ser encontrados facilmente por qualquer pessoa que esteja conectada à rede mundial de computadores. Portanto, as mais modernas tecnologias modificam ainda mais a relação entre o público e o cordel e oferecem ao cordelista novos meios de alcançar os leitores.

Ante tais informações, podemos dizer que o papel jornalístico do cordel deixou de ser predominante graças aos atuais dispositivos de reprodutibilidade técnica e aos modernos veículos de comunicação. Embora esse caráter divulgador não tenha desaparecido, não se pode mais conceber o cordel como um meio de propagar notícias. Segundo Melo (2003, p. 74), “os folhetos ocupavam uma função importante na divulgação dos acontecimentos que despertavam mais interesse para a população sertaneja, que em sua maioria dispunha apenas destes livros como veículo privilegiado de informação”.

Se parece não haver dúvida de que o papel comunicativo do cordel arrefeceu nas últimas décadas do século XX, isso não quer dizer que o cordel deixou de narrar. Longe de buscar atender a um apelo estético ou a uma tentativa de ser mais literatura e menos jornalismo, tal mudança se deu mais em razão dos extraordinários avanços na área das comunicações e das novas tecnologias. Ao que tudo indica, embora atualizando suas temáticas, assumindo cada vez mais um papel didático, como vimos acima, parte do vigor narrativo desse gênero se esvai, na medida em que ele passa a competir em condições desiguais com os novos “narradores” colocados em evidência pelas novas tecnologias, mesmo tendo o cordel assimilado essas novas tecnologias. Evidentemente, o folheto não pode chegar, com a mesma rapidez, a todos os lugares com que chegam o rádio, a TV e a internet, embora o texto em cordel chegue por esses mesmos meios, especialmente a internet e as redes sociais.

Benjamin (1994, p. 203), embora não se refira apenas ao avanço das tecnologias, pode nos auxiliar nessa reflexão. Afirmar ele que “se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio”. Essa observação do pensador alemão, levada a efeito no contexto de uma reflexão sobre a evolução e declínio do ato de narrar desde os tempos primitivos até a modernidade, parece válida também para os nossos cordelistas. O fato é que o cordel perde, pelo menos em parte, seu pendor jornalístico com a difusão da imprensa entre nós – o jornal, o rádio, a TV, a internet, etc. A nosso ver, tal fenômeno leva os cordelistas a repensarem parte de suas funções no contexto atual.

A relativa mudança de rumo foi necessária, pois quando o cordel surgiu, o cenário era outro. Fenômeno aparentemente isolado, restrito a um país ou a uma região de um país, o cordel haveria de enfrentar desafios semelhantes aos da pintura em face da fotografia, do romance e do teatro em face do cinema no plano mais global. Sua natureza flexível pode tê-lo ajudado nessa busca de atualização. O gênero que surgiu aberto a uma variedade considerável de temas, muitos dos quais de origem europeia, como as histórias da Donzela Teodora, da Imperatriz Porcina, da Princesa Magalona, do Imperador Carlos Magno, entre outras de caráter histórico ou imaginário, teve que se tornar mais brasileiro, mais atual, ao mesmo tempo que incorporava as novidades e preservava a “forma” poética.

Mas a demarcação de um campo no mercado da indústria cultural – editoras, academias, páginas na internet, etc. – não tem levado, necessariamente, a um aumento nem a uma profética extinção do cordel. Esse gênero, embora absorva inovações, e, ao mesmo tempo, resista – nem que seja quanto à fidelidade a suas formas tradicionais – compete com outras formas de narrativa promovidas pela indústria cultural. Uma delas é o cinema, que, ao mesmo tempo, absorve o cordel e lhe oferece novos temas.

Afirmando que não é a impressão do folheto que o torna poesia, que o livro impresso, as páginas da internet, os blogs e e-books são apenas veículos, e que, portanto, esses veículos não têm o poder de alterar a criação poética, nem de defini-la, Luciano (op. cit., p. 54-55) assume uma posição idealista e considera ser a poesia “um bem material [que] não pertence ao mundo físico, ao tangível”. Será que o romance seria o que é na época em que reina a prosa, sem o advento da imprensa? O cinema, que assimilou elementos do drama e do romance, por sua vez não os influenciou? A poesia concreta e visual teria existido em épocas passadas? O cordel não teria experimentado nenhuma alteração, mesmo que parcial ou discreta, com o surgimento das novas mídias? A resposta pode começar pelo perfil difuso da nova recepção, que, evidentemente, não é a mesma da época em que o folheto surgiu. Têm acesso às redes sociais os mais variados segmentos do público leitor, das mais variadas regiões do globo. O leitor de cordel já não

se resume, em linhas gerais, ao indivíduo semiletrado que habita uma sociedade predominantemente rural. A nosso ver, não há como negar a interferência de tais mudanças sociais e avanços tecnológicos na criação artística dos cordelistas contemporâneos.

Feitas as considerações acima, afirmamos que não há, de fato, uma alteração substancial na fôrma do cordel, que permanece tendo por base a sextilha, a setilha, a décima e o verso de sete sílabas. Mas, depois de mais de um século de estrada e banco de feira, depois das novas gerações de cordelistas terem avançado no processo de escolarização, de educação formal, o cordel – gênero desde sempre aberto às novidades – atualiza-se ideologicamente. Ao abrigar novas temáticas, ao assumir novas finalidades – pragmáticas e pedagógicas – o cordel, ainda que com os pés fincados na tradição, aceitou ser veículo de novas formas de enxergar a vida e o mundo.

Curran (2011, p. 275-277) afirma que os folhetos mais recentes tratam, basicamente, da existência atual, da preocupação com a qualidade de vida e dos direitos humanos. A atualização temática do cordel pode se dar por um viés otimista ou por um viés pessimista. Para exemplificar o primeiro caso, o pesquisador comenta o poema *Nosso mundo moderno*, do paraibano Apolônio Alves dos Santos. O poeta revela otimismo em relação às novidades do mundo moderno: o telefone, o rádio de pilha, a televisão, o videoteipe, os transplantes de órgãos e o Mobral.

Serve de exemplo da perspectiva negativa o poema de cordel *Nós, os Seres H'urbanos*, de Raimundo Santa Helena. O poeta põe em evidência a subnutrição, a falta de hospitais, a corrupção do Estado, o aumento da marginalidade, etc. Na sua visão, uma cidade como o Rio de Janeiro é uma “selva de concreto” onde, para se viver tem que se matar ou, para não se morrer de fome, vender-se os corpos na noite carioca.

Muitos cordéis são evidentes exemplos de narrativas que representam atualizações do gênero em relação aos avanços tecnológicos e temáticos da atualidade. Não caberia aqui enumerarmos a infinidade de obras que são exemplos dessa atualização. Basta comentarmos, brevemente, alguns. Um desses, não tão recente, é *O romance do pavão misterioso*, da provável autoria de José Camelo de Melo Resende. Um herói apaixonado viaja em um pássaro gigante para raptar sua amada que se encontra enclausurada por seu pai. Esse pássaro gigante é um misto de entidade mítica e artefato da moderníssima tecnologia. A música de mesmo nome, de autoria de Ednardo, claramente inspirada no famoso folheto, fez parte da trilha sonora da novela *Saramandaia*, de autoria de Dias Gomes, exibida pela Rede Globo de Televisão, no ano de 1976.

O cordel serve de base para o cinema de temática nordestina produzido nas décadas de 1950 e 1960. Tanto nos filmes comerciais do chamado *nordestern* – *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), *A morte comanda o*

cangaço (Carlos Coimbra, 1960) etc. – quanto em trabalhos de cineastas autorais como Glauber Rocha, pode-se perceber a presença de elementos típicos ao universo do cordel. Segundo Nemer (2005, p. 58), “os filmes de Glauber Rocha realizados durante a década de 1960 recriam a épica sertaneja encenada pelos personagens do cordel”. Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), por exemplo, estão presentes o vaqueiro, o cangaceiro e o santo, figuras emblemáticas da história do Nordeste que já tinham sido exploradas pelos poetas cordelistas. Embora esse diálogo com o cordel possa ser percebido em muitos momentos da obra em questão, é preciso salientar que, no filme de Rocha,

a presença do cordel é já reelaboração erudita que transforma o produto folclórico em fonte inspiradora, em modelo formal, mas não o toma em estado bruto. Composição de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha, o cordel em *Deus e o diabo* é tão encenado quanto a ação de beatos e cangaceiros. É uma voz erudita que encena a popular e depura sua imitação para, na forma de folclore, cantar versos que tecem narrativa e comentário, garantindo, com todo o controle, a complexidade do recado. Não é a própria *vox populi* que aí se manifesta (XAVIER, 2007, p. 115).

O que esse autor chama de cordel² são canções que dialogam com a literatura de folhetos e compõem uma das múltiplas vozes de um filme marcado pelo “dilaceramento da consciência moderna que ganhou expressão cinematográfica mais nítida nos anos 1960, em muitos países” (XAVIER, 2007, p. 11-12). Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o “cordel” não atua sozinho, mas com a canção erudita de Villa-Lobos, o faroeste à John Ford, a montagem à Eisenstein e o modo de encenar do teatro de Brecht.

Também merece destaque o documentário *O País de São Saruê* (1971), adaptação do cordel *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos, realizada por Vladimir Carvalho. Trata-se de uma obra que, “além do registro do cotidiano de trabalho explorado e das manifestações culturais dos sertanejos, desenvolve também uma narrativa política que interliga a

² O poema escrito por Glauber Rocha e musicado por Sérgio Ricardo acompanha a narrativa e transmite informações acerca da trama. Chamado de cordel por autores como Ismail Xavier e Sylvia Nemer, a mencionada composição não segue os modelos de estrofe típicos do cordel nem é rigorosamente metrificada. Ainda que não siga à risca os fundamentos básicos do cordel, trata-se de um poema narrativo que certamente tem esse gênero literário como modelo. Para fins de reflexão, consideramos imprescindível ressaltar que “no que se refere à cultura popular, não há, da parte de Glauber Rocha, a pretensão de retratá-la, mas de reinventá-la” (NEMER, 2005, p. 59). Logo, a nosso ver, mais importante do que erguer fronteiras é pôr em relevo o diálogo da tradição com a modernidade, do cordel com a indústria cultural.

realidade da miséria crônica com o mito de uma almejada terra de fartura” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2017).

Passemos agora a analisar o trabalho de quem toma o caminho inverso. Não pensemos mais no cineasta ou em qualquer outro artista que recorre ao folheto de cordel, mas no cordelista que resolve buscar nos temas e personagens da indústria cultural “inspiração” para as obras que pretende produzir. Quando o cordelista vai ao encontro das mídias da indústria cultural, traz para o universo de sua arte elementos que recebem da cultura de massas significativo retorno. Lampião, por exemplo, não enfrenta um inimigo qualquer na história *Alien e Predador versus Lampião: A batalha mais horripilante do universo*, de Izaías Gomes, pois Alien e Predador são personagens de duas rentáveis franquias do cinema americano. Quem tem a missão de divertir os pândegos habitantes do lugar gerenciado por Lúcifer no folheto de Abraão Batista *Uma apresentação de Chacrinha no inferno* é um grande ícone do entretenimento brasileiro do século XX. Além de Chacrinha, são personagens da mencionada narrativa Caetano Veloso, Roberto Carlos, Waldick Soriano, Aracy de Almeida, Elke Maravilha, Nair Bello e outros representantes do nosso meio artístico-televisivo. O narrador da história *Brasil campeão do mundo 1970 – Agora, a taça é nossa!*, do poeta José Soares, exalta a campanha da seleção brasileira na primeira Copa do Mundo realizada no México. O folheto *O cangaceiro*, escrito por João José da Silva, faz referência ao filme homônimo dirigido por Lima Barreto. De autoria de Klévissson Viana é o cordel *O cangaceiro do futuro e o jumento espacial*, obra que une elementos de humor e ficção científica e atualiza temas tradicionais do universo cordelista. A parte final do cordel *Verde-Gaio: o louro bisbilhoteiro*, do poeta e xilogravurista Marcelo Soares, narra a disputa entre o citado protagonista, Zé Carioca e o Pica-pau, pela prima do papagaio. Depois dessa aventura, o Pica-pau convida Verde-Gaio para ir a Hollywood, onde trabalhariam em um filme. O Pica-pau seria o galã, e o Verde-Gaio, o papafigo. Mas este último se nega a fazer o papel de vilão. Os exemplos pululariam, caso quiséssemos ampliar essa lista.

O poeta de cordel, portanto, não se limita a tratar de temas típicos do Nordeste nem se deixa vencer pela distância que separa a tradição da modernidade. Muitos cordelistas preocupam-se menos com a originalidade do que com o efeito que a exploração de determinados temas pode causar. Afinal, trazer para o universo do cordel motivos e personagens das diversas mídias da indústria cultural pode despertar o interesse do leitor que já conhece esses elementos. Nesse caso, o autor atrai o leitor valendo-se da relação que este mantém com os ícones da cultura de massas. A indústria cultural atua em diversos setores, pois só assim pode chegar a todos. Uma HQ pode virar filme, que, por sua vez, pode dar origem a uma série de televisão. Não há personagem que participe de diferentes histórias, escritas

ou filmadas, sem que seus admiradores lhe sigam os passos. Portanto, a “novidade” aparece no suporte, ou no formato.

Quando discorre sobre a distinção que geralmente é feita entre o popular e o erudito, Luciano (2012) alerta sobre a existência de preconceitos contra o que é chamado de popular. Segundo esse autor, o popular é visto pelas elites intelectuais como algo sem valor, e isso faz com que o cordel, que pertence ao universo da “literatura popular”, continue sendo marginalizado nos dias atuais. Veja-se o que diz Proença (1982, p. 57-58) acerca do caráter “marginal” do cordel:

O cordel, mesmo quando apologista do lugar-comum, ainda aí, é uma forma original de ruptura com uma literatura oficial e regular, a que o povo não tem acesso. Claro que esse cordel, ao mostrar-se produto de “marginalização” literária, e entendido enquanto literatura não “regulamentar”, também não escapa às redes sufocantes do sistema, influenciado por uma imprensa (jornais e TV) normalmente dirigida, quadrinhos, cinema americano, órgãos oficiais de comunicação, hoje empenhados implicitamente na consolidação de aldeia global [...].

O mencionado caráter “marginal” da literatura de cordel não impede que ela seja alcançada pela dinâmica da indústria cultural. O cordel não é marginal por ter público ínfimo, mas por ser negligenciado por determinados setores do campo intelectual. Lembremos que, segundo Adorno & Horkheimer (1985), a indústria cultural, mesmo quando diferencia, busca uniformizar. Essa indústria não visa segregar, mas atrair. Ela só faz distinção porque quer alcançar o maior número possível de consumidores.

Finalmente, perguntamos: em que medida o *modus operandi* do cordelista e o da indústria cultural de modo geral se diferenciam? Peremptoriamente, alguém poderia responder: o cordelista se apropria de elementos da indústria cultural porque seus objetivos são semelhantes aos dessa indústria. Logo, seu *modus operandi* não se diferencia do *modus operandi* da indústria cultural. Aparentemente, não incorre em erro quem assim pensa, pois o cordel, como já vimos, embora tenha se mantido fiel a uma fôrma, só consegue alcançar um grande número de leitores porque é publicado em folhetos que podem ser reproduzidos em larga escala. Afinal, “um dos objetivos do autor de cordel é fazer circular sua obra da maneira mais abrangente possível” (LUCIANO, 2012, p. 65). Atente-se ao que diz Benjamin (1994, p. 180-181) a respeito da relação entre a arte e a reproduzibilidade técnica:

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reproduzibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original. É óbvio, à luz dessas reflexões, por que a arte dramática é de todas a que

enfrenta a crise mais manifesta. Pois nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele engendrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator.

Conquanto diferentes, o cordel e a arte teatral podem ser analisados à luz do mesmo pensamento. Como já afirmamos, nos seus primórdios, os versos ou eram memorizados ou preservados pelos autores em cadernos pessoais. Ora, o cordelista que declamava versos na feira não teria algo de ator de teatro? Se este, como assevera Benjamin, sempre atua de maneira original, aquele, em certa medida, fazia o mesmo. Cada apresentação, a exemplo do que acontece no teatro, era, até certo ponto, única, porquanto é humanamente impossível reproduzir com exatidão qualquer gesto.

Como dissemos no início deste texto, Benjamin chama essa aparição única de uma coisa de “aura”, a qual naturalmente se atrofia quando a arte se sujeita à reprodutibilidade técnica. A impressão dos versos que outrora eram guardados apenas pelos poetas e declamados em feiras e reuniões familiares fez essa arte atingir outro patamar. Agora, ela pode chegar a todos graças aos meios de reprodução, mas desprovida de sua unicidade. Nesse estágio, o cordel refaz o trajeto de todas as formas de arte que se colocam à disposição das massas a qualquer momento. Também é Benjamin (1994, p. 170) quem diz que “fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade”.

No século passado, a influência do rádio e da televisão sobre as pessoas fez ressurgir a onda de pessimismo que havia levado muita gente a acreditar que a “morte” do folheto era iminente. Entretanto, os prognósticos sobre o fim desse gênero nunca se cumpriram, pois, em vez de sucumbir diante dos artefatos da tecnologia moderna, o cordel dialogou com eles. Segundo Melo (2003, p. 141-142),

Uma nova onda de presságios mórbidos se verificou novamente ao final dos anos sessenta, desta feita com o aparecimento da televisão. Novamente, afirmavam os legistas de plantão, a literatura de folhetos não resistiria ao encantamento do público com as novelas que magicamente surgiam na tela com som, imagem, e finalmente, em cores. Curiosamente, uma das novelas de maior audiência dos primeiros anos da teledramaturgia brasileira foi *Saramandaia*, de Dias Gomes, inspirada no folheto *O pavão misterioso*, que até hoje é considerado o folheto mais vendido no Brasil. Por outro lado, muitos poetas adaptaram para o folheto os enredos de novelas de sucesso, instigando o diálogo entre este conjunto de narrativas orais e outras linguagens produzidas pela indústria cultural de massa.

Como podemos perceber, a capacidade de se adaptar do cordel é patente. Essa capacidade indica que a crise que atingiu as editoras especializadas no ramo em meados do século XX não surgiu no momento em que o folheto teve de encarar a forte concorrência do jornal, do rádio e da televisão, uma vez que a obra dos cordelistas, como vimos acima, não evita contato com os produtos da cultura de massas. Melo (2003, p. 157) também afirma que essa crise remonta à época do governo de Juscelino Kubitschek, que implementou mudanças na política econômica do país e realizou a modernização do parque industrial do Nordeste, ato que em contrapartida, promoveu “o sucateamento das pequenas indústrias artesanais cujo volume de produção se tornou inferior às fábricas mais modernas”.

Considerações Finais

Se não há alteração considerável ou evidente nas fôrmas do cordel, podemos falar em adaptação relativa desse gênero à indústria cultural. Negar esse fato é, a nosso ver, o mesmo que considerar equivalentes um soneto de Camões e um de Manuel Bandeira, poetas esses pertencentes a espaços e temporalidades diferentes.

Conforme lemos em Candido (2000), forma e conteúdo são dialeticamente inseparáveis. Assim, havendo renovação ou atualização nos conteúdos, há que se considerar mudança e atualização nas formas, mesmo que estas não tenham impactado consideravelmente as fôrmas fixas do cordel.

No contexto de uma discussão acerca dos modos como a ideologia se insere no cordel, Proença (1982, p. 105) anota que o poeta popular recebe uma gama de informações que advêm da “comunicação de massa”, da “aldeia global” e de seus veículos – TV, jornais, rádio. Hoje, acrescentaríamos internet, redes sociais, etc. Nossa questão, aqui, se aproxima à do citado pesquisador, porém é outra: o cordel, como mídia, cada vez mais se integra em uma rede sempre mais complexa de mídias. Seria impossível que, nesse novo contexto, não esboçasse um mínimo de adaptação. Proença afirma, sem aprofundar a questão, que no cordel não há revoluções formais, uma vez que também não há, por outro lado, revoluções no nível do conteúdo. O texto do cordel permaneceria, à época da pesquisa empreendida por Proença, como “berço do lugar-comum”. Perguntamos, porém: como um gênero que agregou inúmeros temas pode ser visto, ainda mais nas últimas décadas, como o berço do lugar comum? Do ponto de vista ideológico – embora este não seja o nosso tema – teria o cordel estagnado em suas crenças mais gerais? Certamente, já não cabe vinculá-lo exclusivamente a um universo rural, interiorano, patriarcal, nem vê-lo como mero veículo das crenças tradicionais, do amor idealizado e da concepção do poeta como um predestinado.

Verificamos que as fôrmas do cordel – o tipo de estrofe, de ritmo, de rima – tendem a resistir. Mas, no polo da adaptação, podemos apontar o agregar de novas imagens, referidas às novas realidades, aos novos temas e aos novos meios em que se produz e por onde circula esse gênero literário surgido antes da consolidação da indústria cultural entre nós.

O processo histórico, o desenvolvimento das forças produtivas e de novas formas de pensar, incluídas as da arte, parecem decisivos no destino da literatura. A reprodutibilidade do cordel em meio papel, em pdf, Word, em áudio ou vídeo, tem alcance infinito, embora o gênero sofra, como qualquer texto escrito, a concorrência da imagem transmitida por esses mesmos veículos. Certamente, lê-se menos cordel hoje que no passado, apesar de sua adoção como objeto de pesquisa ou material paradidático.

Se é verdade que, ao longo da história, conforme cada época, a literatura e o mito perderam espaço para a filosofia, para as ciências humanas e para os meios audiovisuais e digitais, também é verdade que sobreviveram graças à preservação de um espaço que só pode ser preenchido plenamente pela palavra – a necessidade de imaginação.

Referências

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1).
- CAMPOS, Renato Carneiro. **Ideologia dos poetas populares do nordeste**. Recife: MEC/INEP/Centro Regional de Pesquisas Educacionais do Recife, 1959.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.
- CURRAN, Mark. **Retrato do Brasil em cordel**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2011.
- GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral**. Trad. Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2012.
- LUCIANO, Aderaldo. **Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro**. Rio de Janeiro/São Paulo: Adaga/Luzeiro, 2012.
- MARINHO, Ana Cristina; PINHEIRO, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012.

- MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do Verso**: trajetórias da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982. 2003. 221f. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- MONTENEGRO, Maria do Socorro Moura. **Manoel Monteiro**: (re)inventando o cotidiano nas diferentes facetas do cordel. Curitiba: Appris, 2018.
- NEMER, Sylvia Regina Bastos. **A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha**. 2005. 222f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. O País de São Saruê. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67385/o-pais-de-sao-sarue>>. Acesso em: 16 de Mar. 2019.
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **A ideologia do cordel**. 3. ed. Rio de Janeiro: Plurarte, 1982.
- VIANA, Arievaldo. **Acorda Cordel na Sala de Aula**: a literatura popular como ferramenta auxiliar na educação. 2. ed. Fortaleza: Tupynanquim Editora; Mossoró: Queima-Bucha, 2010.
- XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**Sobre o jogo ficcional:
leitura e leitores**

Literatura espanhola medieval: estudo comparativo de três obras do século XIV

Márcia Socorro Ferreira de Andrade Silva
Tazia Giordana Costa

Introdução

O presente artigo dedica-se a relatar os resultados da Pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC), “Literatura espanhola medieval do século XIV: revisão crítica das obras *Libro de Buen Amor*, *El Conde Lucanor* y *Rimado de Palacio*”, realizada entre os anos de 2017 e 2018 na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). O objetivo principal dessa pesquisa foi levantar dados para a elaboração futura de material didático a ser utilizado em aulas de Literatura Espanhola I, disciplina ministrada no quarto período do curso de Letras/Espanhol da UERN, campus central, pela professora coordenadora do projeto.

As obras espanholas medievais *Libro de Buen Amor*, *El Conde Lucanor* e *Rimado de Palacio*, por pertencerem a mesma nacionalidade e ao mesmo século, compartilham algumas características, inclusive, objetivos enunciativos. Os autores das obras adotaram uma postura comum à época que foi o didatismo. Através delas, seus autores buscaram ensinar a visão didático moral que defendia-se na época, pautada na cosmovisão do homem de então.

A presente pesquisa justifica-se pela contribuição histórico-cultural que um estudo comparativo dessas obras pode proporcionar ao ambiente acadêmico. Justificou-se também por ser um meio de divulgar, entre os alunos do curso de Letras/Espanhol, a riqueza da literatura espanhola medieval e dessas obras especificamente, ressaltando suas características próprias marcadas por uma época cronologicamente distante da nossa, mas não distanciada de nossa realidade social atual.

Abrir espaços para propostas assim, faz-se necessário, dada sua íntima relação com a sala de aula, característica própria dos cursos de Licenciatura. Participam da pesquisa, além da coordenadora, uma aluna orientanda voluntária, além disso, realizamos convites sistemáticos para que os alunos do curso de Letras Espanhol que tivessem interesse pudessem

participar dos encontros e leituras de textos que fundamentam teoricamente a pesquisa a fim de se divulgar essas obras entre os alunos do curso.

O citado estudo parte do objetivo geral de analisar crítico comparativamente as três importantes obras literárias do século XIV na Espanha: o *Libro de Buen Amor*, *El Conde Lucanor* e *Rimado de Palacio*. Foram objetivos específicos da pesquisa: a) analisar criticamente as obras *Libro de Buen Amor*, *El Conde Lucanor* e *Rimado de Palacio* em língua espanhola a partir de edições próximas ao original; b) selecionar o método de pesquisa a ser adotado para a análise dos textos; c) analisar comparativamente a forma e o conteúdo das três obras; d) verificar a presença de intertextos nas leituras; e) elaborar um quadro comparativo dos três livros. O intuito final será, de posse desses dados, elaborar, posteriormente, material didático com informações acessíveis aos alunos sobre as três obras espanholas medievais. Esse intuito se justifica pela carência de um material em que se encontrem informações, estudos, análises dos textos das três obras ao mesmo tempo.

Um pouco mais sobre o *Corpus* da Pesquisa

O *Libro de Buen Amor* é considerado uma das obras mais importantes da literatura medieval espanhola, foi escrita por Juan Ruiz, mais conhecido como el Arcipreste de Hita, entre 1333 e 1343. O *arcipreste* era o sacerdote mais antigo da igreja episcopal. Tinha função de substituir o bispo nas cerimônias e visitar as paróquias. Juan Ruiz foi um clérigo nascido em Alcalá de Henares, Madrid, em 1283.

Sua obra está composta por 1700 estrofes, muitas em “*cuaderna vía*”, uma composição estrófica composta por quatro versos monorrimos, muito utilizada pelo “*mester de clerecía*”, prática literária dominante no século XIV, na Espanha. O *Libro de Buen Amor* possui uma introdução escrita em prosa, que busca expressar qual o propósito do livro. O mais interessante é que, apesar da obra ter vários trechos escritos em versos, mesclam-se trechos em prosas, e a poesia se mistura com outros gêneros como as fábulas ao longo da obra.

O livro trata em sua composição sobre as sutilezas do amor que eram vividas, provavelmente, pelo próprio autor e que terminavam em fracasso. Apresenta relatos de uma sociedade espanhola medieval de maneira crítica. Nele aparecem várias manifestações de sentimentos do homem, mostrando o conhecimento diante das paixões humanas. Na maioria das vezes, critica tudo o que via como deplorável ou o que para o autor seria pouco nobre.

Juan Ruiz começa o livro rogando a Deus e à Virgem Maria, procedimento comum naquela época (dominada por autores membros do clero católico) e compartilhado por vários escritores da Idade Média. O autor faz com que o livro tenha uma finalidade moral, um caráter didático, buscando despertar no leitor exemplo de bons costumes. Este procedimento

foi completamente realizado em elevado nível de semelhança pelo autor de *Rimado de Palacio*, que também introduz sua obra nos moldes invocatórios da intervenção divina como Juan Ruiz o faz.

Já *El Conde Lucanor*, obra escrita por Don Juan Manuel, filho do infante Manuel de Castilha, sobrinho do rei Afonso X e neto do Fernando III, é uma narrativa da literatura medieval castelhana que foi escrita entre 1330 a 1335. Estão presentes na obra 51 contos curtos, possui uma escrita de fácil compreensão e objetivos claramente didáticos, tendo como temática a condição moral e fiel do homem em sua vida social. O Conde Lucanor sempre pede ajuda através de conselhos sobre suas inquietações a Patrônio que é uma espécie de servo sábio.

Patrônio é um homem no qual o Conde Lucanor deposita toda sua confiança, busca sempre a maneira mais correta e adequada para que o conde entenda o sentido da vida. Patrônio é o personagem que narra os vários contos didáticos que permeiam a obra, dando sempre um desfecho moral para o Conde.

Finalmente, *Rimado de Palacio*, de Pedro Lopez de Ayala é uma obra poética satírica, que não possui um enredo fechado, não é, originariamente, para uso didático, é uma representação da vida medieval retratando a miséria, ganância e dificuldades daquele período. Fala também de todo o comportamento da hierarquia civil, valores políticos, sociais. Possui 8.200 versos escritos, assim como extensos trechos do *Libro de Buen Amor*, também em “*cuadernavía*”.

Para além do estético: o valor didático das três obras

A primeira das descobertas que nos saltam aos olhos, ao estudar obras da literatura espanhola do século XIV, é a heterogeneidade linguística e a miscelânea de gêneros que convivem ao mesmo tempo numa única obra. Vale, neste ponto da discussão, lembrar que a atual evolução dos conceitos de gênero, de lírica e de prosa não podem ser tomados para analisar e estudar obras da literatura castelhana medieval, pois àquela época os padrões estéticos eram outros. Inclusive a presença do narrativo nos textos em versos, é corriqueiro na literatura espanhola medieval. Dentre as três obras que compuseram o *corpus* da pesquisa aqui relatada, a que mais evidencia isso é o *Libro de Buen Amor*:

Desde que a mediados del siglo XVIII, el padre Sarmiento indicó que el «El asunto de todo él – refiriéndose al *Libro de buen amor*, claro está – es una miscelánea» la idea del carácter heterogéneo de la obra del Arcipreste ha aflorado una y otra vez y eso explica los denodados esfuerzos de toda una

parte de la crítica por encontrar una «unidad» a la obra (BIZZARRI, 2006, p. 203).

Ainda segundo Bizzarri (2006), algo bastante claro para quem se aproxima da literatura espanhola medieval é o desconhecimento generalizado pelo público, nacional e internacional, da obra *Rimado de Palacio*. Desde nosso ponto de vista, é extremamente compreensível dado os escassos estudos e edições da obra. Isso não se dá em vão, mas porque dentre os três livros analisados, esta é a mais complexa e com mais questões em aberto. Sua complexidade pode ser explicada por vários motivos, o principal é estético. El *Canciller de Ayala* escreveu *Rimado de Palacio* seguindo os moldes de uma escola literária que, já à sua época, mostrava-se ultrapassada. Logo, em plena contemporaneidade, sua leitura por um público não especializado encontra dois fortes obstáculos: uma linguagem arcaica e uma metrifcação e uma rima desconhecidas hoje, a já mencionada “*cuaderna vía*”.

Bem ao contrário do caso anterior, *El Conde Lucanor* apresenta uma linguagem acessível e simplicidade estética, podendo alcançar públicos de diferentes idades, inclusive infanto-juvenil. As características dessa literatura, a nosso ver, são bastante didáticas, valores éticos e sociais ainda em vigor são expressos não em versos, mas em prosa nos seus cinquenta e um (51) contos. Seu valor vai para além do estético, como um recurso didático para o desenvolvimento linguístico, cultural, ético e social de jovens em formação, em variados contextos educacionais, estudantes ou não da língua espanhola. Mesmo os valores tradicionais e exclusivos de um período passado e pejorativamente tido como “medievais” podem ser explorados de maneira a desenvolver uma leitura crítica e profunda por parte dos seus leitores.

Nesse aspecto, consideramos que O *Libro de Buen Amor* e *Rimado de Palacio* seriam obras mais adequadas ao trabalho nos cursos de Licenciatura em Letras Espanhol, espaço que se poderia explorar mais as questões profundas tocadas pelos enredos das obras e pela estética mais complexa. Já *El Conde Lucanor* é uma obra de público aberto, sendo, inclusive, apropriada pra o uso nos anos finais da Educação Básica, e não apenas no meio acadêmico. Ressalte-se que esse uso deve ser realizado observando-se a escolha de obras adaptadas ao espanhol moderno, uma vez que há vários usos da língua na obra original que cáram em desuso na atualidade.

Aspectos Metodológicos da Pesquisa

Deve-se iniciar esta seção, esclarecendo que, nas Ciências ditas Humanas, os métodos de pesquisa devem ser adequados à realidade dos objetos de análises específicos a estas áreas. Em termos de caracterização,

esta pesquisa classificou-se como um tipo de abordagem denominado qualitativo, sendo adotadas as bases metodológicas da pesquisa bibliográfica.

Como já destacado anteriormente, o *corpus* da pesquisa foi formado pelas obras *Libro de Buen Amor*, de autoria de Juan Ruiz, *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, e *Rimado de Palacio*, de Pero López de Ayala. Esta pesquisa consistiu em duas etapas bem definidas. Na primeira, lemos as três obras que compuseram nosso *corpus*. Durante a pesquisa bibliográfica, tomou-se como material teórico Julio Puyol y Alonso (1906) e Malkiel (1973). Esses autores, serviram-nos de base para as leituras e análises iniciais em que o foco girou em torno ao conteúdo e à estrutura formal das obras. Após averiguar o conteúdo do *corpus*, o passo seguinte foi o de estudar a estrutura formal das obras, estabelecendo-se elos comparativos, sejam divergentes ou convergentes.

Na segunda etapa, estudamos os principais conceitos de intertextualidade e analisamos os intertextos presentes nas obras. Para este momento, baseamo-nos em autores que estudam a intertextualidade, com destaque aos conceitos originários do tema, provindos de Bakhtin (1929).

Sendo o segundo objetivo selecionar o método de pesquisa a ser adotado para a análise dos textos, optamos pela abordagem qualitativa e o método crítico comparativo. A seguir relatamos os resultados das análises das três obras e os resultados do estudo comparativo realizado.

Análise comparativa do *Corpus*: dados para o material didático

Com relação à forma, a maior parte do *Libro de Buen Amor* está composto por poesia, escritas em versos de “*cuadernavía*”, mas apresenta trechos em prosa, mesclado com o gênero da fábula, conhecido à época como “*exemplos*”. Já *El Conde Lucanor* é um livro de contos, incluindo fábulas. E *Rimado de Palacio*, por sua vez, é escrito em versos de “*cuadernavía*”.

Quanto à presença dos intertextos nas obras, através das leituras e das análises, verificamos, e comprovamos com base em Julio Puyol y Alonso (1906), que o episódio de *Doña Endrina* e o de *Don Carnal y Doña Cuaresma* são os exemplos mais marcantes de intertextos presentes no *Libro de Buen Amor*. Observou-se que a própria maneira como Juan Ruiz inicia sua obra apresenta-se bastante comum àquela época e mesmo às épocas anteriores, por exemplo, *El Libro de Buen Amor* apresenta versos iniciais semelhantes a *El Cantar de Mio Cid*, que é tida como a primeira obra da literatura espanhola.

Outro exemplo de intertexto recorrente em obras da época ou antes do século XIV são os pecados capitais, amplamente explanados em um dos capítulos da obra *El Libro de Buen Amor*, tema abordado também pelo *Canciller de Ayala* em *Rimado de Palacio*. Além disso, dialoga Juan Ruiz com Gonzalo de

Berceo, o grande representante do *mester de clerecía*. Sem esquecer da presença das fábulas que recheiam a obra de Juan Ruiz de ricas metáforas:

El Arcipreste llevó á (sic) su libro una gran parte de las fábulas que en su tiempo eran juzgadas como esópicas, y esto es precisamente lo que da á (sic) sus *enxemplos* el mayor valor, pues su conjunto es, sin duda alguna, la primera colección castellana conocida de los apólogos de Esopo (JULIO Y ALONSO, 1906, p. 170).

Nisso, coincide O *Libro de Buen Amor* com *El Conde Lucanor*, que ambas apresentam fábulas que no século XIV, eram consideradas esópicas. No livro de Don Juan Manuel, podemos citar a fábula da “Raposa e do Corvo” e “A Andorinha e outras aves”, para mencionar apenas duas fábulas esópicas. Na obra de Juan Ruiz são inúmeras as fábulas, inclusive, do escritor grego Esopo, de tal maneira que, para Julio Puyol y Alonso (1906), *El Libro de Buen Amor* foi a primeira obra espanhola a dar a conhecer as fábulas e apólogos de Esopo, seguida por *El Conde Lucanor*, de Juan Manuel (el duque de Peñafiel).

Sobre isso, Bizzarri (2006) menciona um estudo em que Manuel Alvar (2003) tende a ressaltar o valor criativo de Juan Ruiz e a simplicidade estética de Juan Manuel em relação ao uso que os dois escritores fazem de quatro fábulas que se repetem em suas obras. Ambos recontam as mesmas fábulas em suas respectivas obras, mas as diferenças linguísticas e estéticas de ambos são ressaltadas por Bizzarri (2006, p. 204) que tende a:

[...] resaltar el variado vocabulario del Arcipreste, especialmente contrastando las cuatro fábulas que Juan Ruiz y Juan Manuel recrean en común. No se trata, desde luego, de desmerecer los méritos del señor de Peñafiel. Su actitud ante la lengua es otra y él necesita de la repetición y de un vocabulario más acotado que tienda a la abstracción para lograr su propósito. Juan Ruiz, por el contrario, gusta de usar más de un vocablo para designar una misma realidad [...]

No entanto, não apenas de fábulas de Esopo fez uso Juan Ruiz, mas também de contos de origem desconhecida, tanto de temas religiosos como profanos, como é o caso da história conhecidíssima na Idade Média da “*leyenda del ermitaño*”, cujo tom didático objetiva ensinar os prejuízos da embriaguez ao bom espírito cristão, uma filosofia religiosa típica do medievalismo espanhol. Tanto *El Libro de Buen Amor* como *El Conde Lucanor* coincidem na presença de contos religiosos com objetivo didático. Mas não se pode deixar de destacar a presença de contos ditos “profanos” também nas obras analisadas.

Atentamos ainda para o elemento inovador, que segundo Julio Puyol y Alonso (1906), foi trazido por Juan Ruiz às letras espanholas de sua época: os personagens alegóricos. Estes eram já comuns à literatura francesa, mas ainda desconhecidos na literatura espanhola. Ainda da literatura francesa, podemos citar outro intertexto, o conto de “*Pitas Paya*”, pintor da Bretanha. O já mencionado episódio de *Doña Endrina*, e o de *Don Carnal y Doña Cuaresma* também teriam sua origem francesa. Então os intertextos seriam não apenas de obras nacionais mas também de obras internacionais.

O resultado da análise nos permitiu construir o seguinte quadro comparativo, a partir das seguintes categorias de análises: a) tipo textual predominante; b) gênero em que a obra foi escrita; c) temática abordada; d) intertextos compartilhados.

Categorias de Análise	Libro de Buen Amor	El Conde Lucanor	Rimado de Palacio
a) Tipo textual	Heterogeneidade na tipologia textual	Narrativo	Heterogeneidade na tipologia textual
b) Gênero	Heterogeneidade genérica com predomínio da poesia	Conto	Poesia
c) Temática	Didático-moral	Didático-moral	Histórica e Política
d) Intertextos	<ul style="list-style-type: none"> • Introdução no estilo invocatório às forças divinas; • Discurso autobiográfico; • Presença de fábulas e lendas populares; • Pecados capitais 	<ul style="list-style-type: none"> • ----- • ----- • Presença de fábulas e lendas populares • ----- 	<ul style="list-style-type: none"> • Introdução no estilo invocatório às forças divinas; • Discurso autobiográfico; • Presença de fábulas e lendas populares; • Pecados capitais

Quadro Comparativo das obras medievais espanholas do Século XIV

Esses dados, resultados dos meses de estudo e análises comparativas das três obras, proporcionaram-nos informações para projetar um protótipo de material didático a ser usado nas aulas de literatura espanhola I, disciplina que compõe a matriz do curso de Letras Espanhol da Uern no *campus* central. Essa disciplina costuma ser ministrada pela professora coordenadora do Projeto Pibic (2017-12018) aqui descrito. Neste artigo, expomos apenas parte do primeiro capítulo do material didático

desenvolvido. Importa salientar que é ainda um protótipo e que, no atual momento, a primeira parte da pesquisa já foi concluída e não foi retomada ainda a segunda parte que corresponde ao desenvolvimento do material didático.

Nesta primeira parte do capítulo 1 do material didático, fornece-se ao aluno informações básicas quanto à composição formal dos versos do *Libro de Buen Amor*. O intuito foi demonstrar que a obra é composta por diferentes metros e assim fazer o aluno compreender a mescla de algumas composições típicas do *mester de juglaría*, outras do *mester de clerecía* presentes juntamente nesta obra.

Uma vez que, no Brasil, há a carência de material didático que esclareça em uma linguagem mais acessível ao público da graduação em Letras Espanhol como se realiza a versificação poética em língua espanhola, a segunda parte do capítulo 1, busca fornecer informações básicas a esse respeito. Muitas vezes, o aluno confunde a versificação em língua portuguesa e espanhola, no entanto, há muitas diferenças entre os dois idiomas. Então, o material fornece alguns dos versos do *Libro de Buen Amor* seguidos de uma rápida explicação teórica e uma sugestão de atividade sobre o assunto, conforme se pode comprovar na imagem a seguir.

CAPÍTULO 1: ASPECTOS FORMAIS DAS OBRAS

1) Estrutura do *Libro de Buen Amor*

O *Libro de Buen Amor* apresenta grande diversidade de metros, apresentando, sobretudo, diversidade de composições. Segundo Puyol e Alonso (1906, p.218): “Nada menos que *diez y nueve* clases de composiciones hay en el libro de Juan Ruiz?”. O que o estudioso quis dizer nesta citação foi que computou dezenove tipos diferentes de composições. E o pesquisador ainda confessa que em sua busca, apesar de muito cuidado, pode haver deixado passar alguma inadvertidamente. No mesmo estudo, Puyol e Alonso após listar os dezenove tipos de composições por ele identificadas na obra de Juan Ruiz, acrescenta:

Aun cuando el cuadro que precede sea nutridísimo, sospechamos que las composiciones usadas por Juan Ruiz no se limitaron al número de las que quedan transcritas, pues, sin duda, hizo otras muchas con destino al *Libro de Buen Amor*, que desaparecieron de las copias. En distintos pasajes anuncia, en efecto, el Arcipreste que, con motivo de los lances que describe, compuso determinados cantares y trovas, como refiriéndose a versos que se insertan o debieron insertarse en la obra, pero que, por desgracia, no se trasladaron a los códices, ya por causa de los copistas, ya por descuido del mismo autor, pues acaso se tratase de coplas que había hecho en otro tiempo y que tuvo intención de intercalar en su libro, olvidándose de ello cuando terminó de escribirle,... (PUYOL E ALONSO,1906,p.229-230)

Acredita-se que essa abundância de metros e composições em uma única obra seja explicada pelo objetivo do autor do *Libro de Buen Amor* em fornecer uma espécie de manual de versificação espanhola segundo as normas da sua época. Essa suposição parte das próprias palavras do autor em sua introdução à obra, ao se referir ao seu objetivo de fornecer modelos de metrificação e rimas segundo as regras cultas. Entretanto, os estudos mostram que o *Libro de Buen Amor* apresenta composições poéticas que seguem não apenas as práticas do *mester de clerecía*, escola poética medieval que observava as normas cultas da versificação, mas também há a ocorrência de versos típicos do *mester de juglaría*, cujos poemas apresentam mais flexibilidade, com irregularidade métrica, segundo o espírito mais livre da poesia popular da época. Para que o leitor tenha uma ideia da variedade de metros que aparecem ao longo do *Libro de Buen Amor*, laiam-se as palavras de Puyol e Alonso (1906, p.213):

Los *metros* en que escribió el Arcipreste no pueden ser más varios: los tiene alejandrinos ó de torce sílabas, dodecassílabos (divididos en hemistiquios de á seis), endecasílabos, octosílabos, heptasílabos, exasílabos, pentasílabos y tetrasílabos.

Ainda quanto à classificação das composições, Juan Ruiz usou mais versos com rimas “assonantes” que “consonantes”.

VERSOS 71 -79, Libro de Buen Amor)

Aristóteles dijo, y es cosa verdadera,
que el hombre por dos cosas trabaja: la primera,
por el sustentamiento, y la segunda era
por conseguir unión con hembra placentera.

Si lo dijera yo, se podría tachar
mas lo dice un filósofo, no se me ha de culpar.
De lo que dice el sabio no debemos dudar,
pues con hechos se prueba su sabio razonar.

Que dice la verdad el sabio claramente se prueba;
hombre, aves y bestias, todo animal de cueva
desea, por natura, siempre compañía nueva
y mucho más el hombre que otro ser que se mueva.

Digo que más el hombre, pues otras criaturas
tan sólo en un época se juntan, por natura;
el hombre, en todo tiempo, sin seso y sin mesura,
siempre que quiere y puede hace esa locura.

Prefiere el fuego estar guardado entre ceniza,
pues antes se consume cuanto más se le atiza;
el hombre, cuando peca, bien ve que se desliza,
mas por naturaleza, en el mal profundiza.

Yo, como soy humano y, por tal, pecador,
sentí por las mujeres, a veces, gran amor.
Que probemos las cosas no siempre es lo peor;
el bien y el mal sabed y escoged lo mejor

(...)

(Libro de Buen Amor, versión modernizada de María Brey Mariño)

Atenção!!!

METRO: para medir os versos, a poesia espanhola computa **todas** as sílabas de um verso, desde a primeira até a última, sempre que o verso termine em uma palavra paroxítona. Se o verso termina em uma palavra oxítona, conta-se uma sílaba a mais; se termina em uma proparoxítona conta-se uma sílaba a menos. (GODOY, Elena. *Para entender a versificação espanhola... e gostar dela*. Curitiba: Ipbex, pág. 41)

Rima assonante: são aquelas em que coincidem as vogais acentuadas de cada sílaba a partir da última vogal tônica.

x

Rima consonante: é a que se produz entre dois ou mais versos distintos, quando os fonemas de suas últimas letras coincidem todos a partir da última vogal acentuada.

ATIVIDADE: Classifique o metro e a rima dos versos anteriores do **Libro de Buen Amor**.

Figura 2: Protótipo de material didático. Parte II.

O objetivo do material didático é fornecer poucas informações teóricas, apenas o suficiente para que o próprio aluno realize suas leituras e descobertas partindo, inclusive, para outras fontes teóricas. É objetivo apenas fornecer os princípios básicos a fim de instigar no aluno curiosidade e desejo por aprofundar suas pesquisas.

Além dos aspectos formais das três obras, o protótipo de material didático que pensamos pretendeu explorar a interpretação dos textos. Assim, pretende-se incluir atividades em que o foco não seja apenas a análise estrutural das obras, mas uma leitura interpretativa dos conteúdos.

Considerações Finais

Como docente de espanhol num curso superior de Licenciatura em Letras Espanhol, lecionando disciplinas de literatura espanhola, encontramos com as três obras que compõem nosso *corpus*; e, deparamo-nos com a importante função que exerceram para a literatura espanhola. Ao buscar fontes de estudo, observamos a carência de pesquisas na área. Então, surgiu o projeto de Pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC): “Literatura espanhola medieval do século XIV: revisão crítica das obras *Libro de Buen Amor*, *El Conde Lucanor* y *Rimado de Palacio*”, realizada entre os anos de 2017 e 2018.

Essa pesquisa pautou-se nas concepções teóricas atuais de intertexto e intertextualidade, além do método comparativo em Literatura. Esse estudo adentrou, inevitavelmente, em leituras da área da Linguística também, uma vez que, em Linguística Textual, são inesgotáveis as fontes de contribuição para os estudos da intertextualidade, que também foi foco da nossa pesquisa. Sobretudo, Bakhtin (1929), Maingueneau (1996) e Koch (1985, 1991, 1997b). Quanto às análises literárias que nos permitiram comparar as obras, pautamo-nos nas leituras de Julio Puyol e Alonso (1906) e Malkiel (1973).

As análises nos permitem verificar que as três obras apresentam características didáticas, ou seja, os autores buscam ensinar através de sua literatura. Além disso, observamos que essas três literaturas espanholas medievais compartilham diversos intertextos, conforme os padrões da época.

Além de identificar a presença de intertextos entre as obras, foi nossa proposta elaborar um protótipo de material didático para os alunos do curso de Letras Espanhol da Uern de modo a servir-lhes na disciplina de Literatura espanhola I. Parte desse protótipo foi demonstrado aqui neste artigo, apesar de que ainda não foi concluído e nem testado em sala de aula para verificar sua aplicabilidade ao público visado. No entanto, acreditamos que apresenta potencial e esperamos a segunda fase da pesquisa para concluir esta etapa final do estudo.

Referências

- BAKHTIN, M.M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahude et al. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999. 196p.
- BIZZARRI, Hugo O. Un problema de Estética en el Libro de Buen Amor: la heterogeneidad lingüística. In: **Revista de Poética Medieval**. No. 16, 2006. pp.203-223.
- JUAN MANUEL, Infante de Castilla. **El Conde Lucanor**, edición y versión actualizada de Juan Vicedo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc280k8> Acesso em: 16 Ago. 2018.
- JUAN RUIZ, Arcipreste de Hita. **Libro de Buen Amor**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc89140> Acesso em: 16 Ago. 2018.
- JULIO PUYOL Y ALONSO. **Arcipreste de Hita**: estudio crítico. Miguel Servet: Madrid, 1906.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro. **Libro Rimado de Palacio**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0z727> Acesso em: 16 Ago. 2018.
- MALKIEL, M. R. L. DE. **Juan Ruiz**: selección del Libro de Buen Amor y estudios críticos. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.

A retextualização de textos literários em círculos de leitura: uma prática de letramento

Ana Marcelle Rodrigues Pimentel
Maria Clarice Candido Silveira
Maria da Anúcia Brito Siebra

Introdução

A produção escrita na escola, como uma prática social, deve ser configurada como uma ação que leve o estudante a ser protagonista e a agir sobre o mundo. Desse modo, deve-se pensar a leitura e a escrita com o uso de variados gêneros textuais na medida em que “estes são formas de ação social que apresentam características comunicativas, cognitivas, institucionais e linguísticas/estruturais cuja finalidade é predizer e interpretar ações humanas em qualquer contexto discursivo” (DELL’ISOLA, 2007, p.17).

Conscientes das dificuldades enfrentadas pelos professores de língua materna com o trabalho de leitura e produção escrita, realizamos este trabalho com uma proposta de intervenção em sala de aula de 6º ano, no intuito de criar uma estratégia que possa ser utilizada com o fito de que o aluno conheça alguns gêneros, por meio da leitura feita em círculos, para, a partir disso, produzir textos de gêneros diversos dos que os alunos leram, utilizando o processo de retextualização. Assim, a leitura inicial foi de livros que traziam o gênero narrativa de aventura, e o produto final foram poemas e quadrinhos.

Nesse contexto, a retextualização consiste, conforme Dell’Isola (2007), em “um processo de transformação de uma modalidade textual em outra, envolvendo operações específicas, de acordo com o funcionamento da linguagem. Atrelado a isso o círculo de leitura surge como um artefato a mais para nos auxiliar nesse processo, pois os seus benefícios são bastante significativos já que compreende desde um envolvimento com os textos até a progressão do pensamento crítico (DELL’ISOLA, 2007)

Nosso trabalho tem como objetivo produzir um texto a partir de outro, em processo que tem início com a leitura e é finalizado com a produção escrita de outro gênero. Inicialmente, descreveremos o referencial teórico que norteou nossas ações. Em seguida, será descrita a metodologia

utilizada para desenvolver nossa intervenção e, finalmente, faremos nossas considerações finais.

Letramento e letramento literário

O Letramento é um conceito relativamente novo, pois surgiu na segunda metade da década de 1980, com o intuito de abarcar práticas sociais de leitura e escrita que fosse muito além do conceito de alfabetização. Pois necessitava de uma ideia que acompanhasse as mudanças tanto no contexto escolar quanto extraescolar, em que apenas ler e escrever já não era suficiente, era preciso que os alunos desenvolvessem habilidades para serem usadas em situações vinculadas à prática. Nessa perspectiva, Soares (1998, p.107) afirma que

Letramento é muito mais que simplesmente decifrar códigos, ele é um estado, uma condição: o estado ou condição de quem interage com diferentes portadores de leitura e escrita, com diferentes gêneros e tipos de leitura e de escrita, com as diferentes funções que a leitura e escrita desempenham na nossa vida.

Esse novo conceito reflete as transformações nas práticas de letramento tanto dentro como fora da escola. Passou-se a perceber que não adiantava mais o aluno só dominar o sistema alfabético e ortográfico, era necessário que ele adquirisse as competências necessárias para se comunicar e atuar ativamente nas mais diversas práticas sociais através do uso da linguagem. Visto que muitas pessoas aprendem a ler e escrever, se alfabetizam, mas não adquirem as competências necessárias para participar efetivamente das múltiplas práticas de letramento exigidas pela sociedade.

O letramento, percebido como um conjunto de práticas sociais mediadas pelo uso da linguagem, não pode ser concebido como processo singular, mas plural, visto que “há tantos letramentos quanto as práticas sociais e os objetos que enformam o uso da escrita na nossa sociedade letrada” (PAULINO; COSSON, 2009, p. 65). Devido a essa pluralidade, podemos perceber a existência de termos que caracterizam vários tipos de letramento, conhecido como letramentos múltiplos, como letramento digital, letramento financeiro, letramento pictórico, letramento literário.

Letramento literário pode ser definido como “o processo de apropriação da literatura enquanto construção literária de sentidos” (PAULINO; COSSON, 2009, p.67). Como os autores bem definiram, o letramento literário é um processo, portanto, corresponde a constantes ações e transformações através das leituras, e não a uma aprendizagem estanque e acabada. Além disso, não se deve se restringir ao ambiente escolar, mas deve

corresponder a ações que permeiam toda a vida, se renovando e transformando a cada leitura.

Círculos de leitura

A leitura do texto literário, ainda que seja um ato solitário, jamais será individual. O leitor e o texto passam a criar vínculos à medida que interagem, de forma que o leitor adentra o texto ao interpretá-lo, ao reagir ao objeto lido e ao experimentar as sensações provocadas por ele. Dessa forma, é o leitor que atribui sentido ao texto. Sentido esse que pode ser construído através de interpretações subjetivas, baseadas nas experiências individuais e sociais, o que nos permite compreender a leitura como sendo o resultado da interação entre o texto, o leitor e o contexto.

Ao abordar o conceito de comunidade interpretativa, Cosson (2017) reforça a ideia de que tanto a categorização quanto os sentidos que são dados ao texto não são ações individuais. Dessa forma, um poema só é um poema devido às regras da comunidade interpretativa à qual o leitor pertence, e não por características ou organização que o designem como tal. É a comunidade que determina como um texto deve ser lido, de maneira que qualquer texto poderia ser um poema, se assim fosse determinado pelas regras da comunidade interpretativa.

Partindo do mesmo princípio, a nossa percepção de mundo e, por conseguinte do texto, está relacionada aos nossos interesses e ao ambiente social ao qual pertencemos. Portanto, a interpretação dada ao texto está inerente às regras da comunidade, as quais, na maioria das vezes, informam o que lemos e como lemos, de forma que a interpretação dada ao que se lê, por mais pessoal que pareça, é influenciada pela estrutura social de uma comunidade.

É nessa perspectiva que os círculos de leitura se configuram como uma prática coletiva de leitura do texto literário. É no diálogo com o livro e com o outro que se desenvolvem as ideias, a identidade cultural e social dos leitores que compartilham, de forma solidária, suas experiências. Nas palavras de Cosson (2017),

o círculo de leitura é uma prática privilegiada. Primeiro, porque, ao lerem juntos, os participantes do grupo tornam explícito o caráter social da interpretação dos textos e podem se apropriar do repertório e manipular seus elementos com um grau maior de consciência, quer seja para reforçar ou para desafiar conceitos, práticas e tradições (COSSON, 2017, p. 139).

Outro ponto relevante atribuído aos círculos é o seu caráter formativo. Como prática coletiva e colaborativa da aprendizagem, permite a

ampliação da leitura individual por meio do diálogo em torno da obra e das leituras compartilhadas em grupo. Devido a isso, os círculos de leitura têm sido adotados nas escolas, sobretudo, como prática de leitura literária.

Embora seja uma das principais características dessa prática a autonomia dos alunos, a leitura em círculos segue procedimentos previamente estabelecidos e guiados pelo professor. Sem que anule o protagonismo dos alunos, cabe ao professor ensinar o que é um círculo de leitura, o seu funcionamento e quais procedimentos os participantes devem obedecer em todas as suas fases, o que Cosson (2017, p. 165) define por “modelagem”.

A fim de tornar operacional essa prática, as atividades de leitura possuem três fases: i) o **ato de ler**, que consiste no encontro do leitor com a obra. Pode ocorrer de forma solitária com a leitura silenciosa, ou de forma coletiva com leitura em voz alta, de uma maneira ou de outra, o mais importante é o efetivo encontro do leitor com a obra, obedecido o tempo de leitura de cada participante. Essa fase inicial é fundamental para o funcionamento do círculo, de forma que a ausência do contato do leitor com a obra compromete a própria existência do círculo; ii) o **compartilhamento**, que compreende duas etapas. A primeira consiste na preparação para a discussão a partir de anotações ou grifos no ato da leitura, de modo que o que tenha chamado a atenção e despertado a reflexão (palavra, imagem, personagem, recurso narrativo ou poético) possa ser anotado, para que não se perca a memória do encontro entre o leitor e a obra. A segunda é a discussão propriamente dita, o momento de expor de forma democrática o que se leu; iii) o **registro** deve ocorrer ao final da leitura total, é o momento em que os alunos refletem sobre como estão lendo e sobre o funcionamento do grupo. Pode ser feito tanto de forma individual como coletiva. As formas de registros são variadas, desde um diário de leitura, um sarau, produções de vídeos ou outras reescrituras. Esse material pode ser usado como uma das formas de avaliação do círculo.

Sobre a avaliação, Cosson (2017, p. 174) ressalta a importância de realizar um balanço das atividades dos círculos. Há várias maneiras de promover a avaliação, contanto que permita o aprimoramento das ações do grupo e não interfira no encontro do leitor com a obra. O processo avaliativo deverá ser interrompido caso o professor perceba que o aluno está participando tendo em vista a avaliação, uma vez que, o objetivo de um círculo é o compartilhamento de uma obra dentro de uma comunidade de leitores, por isso, “se não funcionar como um diálogo autêntico entre os seus participantes, o círculo de leitura não tem sentido em ser assim constituído.”

Daniels (2002) é citado por Cosson (2017) por propor uma metodologia para o funcionamento dos círculos. Trata-se das fichas de função, que consiste no preenchimento de fichas durante a leitura a partir de

determinadas funções que os participantes assumem no grupo. Dessa forma, os participantes de um grupo podem assumir as seguintes funções:

- a) Conector – liga a obra ou o trecho lido com a vida, com o momento;
- b) Questionador – prepara pergunta sobre a obra para os colegas, normalmente de cunho analítico, tal como por que os personagens agem desse jeito? Qual o sentido deste ou daquele acontecimento?
- c) Iluminador de passagens – escolhe uma passagem para explicitar ao grupo, seja porque é bonita, porque é difícil de ser entendida ou porque é essencial para a compreensão do texto;
- d) Ilustrador – traz imagens para ilustrar o texto;
- e) Dicionarista – escolhe palavras consideradas difíceis ou relevantes para a leitura do texto;
- f) Sintetizador – sumariza o texto;
- g) Pesquisador – busca informações contextuais que são relevantes para o texto;
- h) Cenógrafo – descreve as cenas principais;
- i) Perfilador – traça um perfil das personagens mais interessantes. (DANIELS, 2002 apud COSSON 2017, p. 142-143).

Considerados o perfil da turma e as características do texto lido, pode haver a escolha de algumas dessas funções ou ainda a invenção de outras funções pelo professor. Não necessariamente esse modelo deve ser seguido em sua totalidade. No entanto, deve ser observada a dependência que pode se gerar a partir das funções dentro do grupo, tão logo os alunos se habituem ao funcionamento dos círculos. Nesse caso, é recomendado que sejam abandonadas as fichas de função.

Como alternativa, Cosson (2017, p. 143) sugere a forma tradicional de questionário ou ficha de leitura, cf. Day (et al., 2002, p. 98-99). Tomando por base as estratégias de “conhecimento prévio, conexão, inferência, visualização, perguntas ao texto, sumarização e síntese”, as questões a serem elaboradas terão como foco: i) as conexões pessoais, que consistem na identificação do leitor com obra. Perguntas do tipo “a qual experiência de vida a história pode ser relacionada?”, ou ainda, “compare personagens com você ou alguém que conhece” atenderiam a esse propósito de identificação; ii) identificação de elementos importantes, cujas questões estejam voltadas para a identificação de partes ou personagens relevantes para a história; iii) as sensações ou sentimentos provocados pela leitura; iv) questões sobre a elaboração do livro, como “o que perguntaria ao autor sobre o livro?”, “se pudesse trocar uma parte/personagem, o que trocaria?”, “há alguma coisa especial na escrita do livro?”.

Qualquer que seja a estratégia adotada pelo professor, é primordial que este esteja atento ao funcionamento do círculo durante a aula, e que

elabore miniaulas funcionais para ensinar aos alunos questões relevantes para o projeto de leitura. Dessa forma, deverão ser ensinadas, entre outras, habilidades sociais para a participação nas discussões e momentos de interação no grupo, como ouvir com atenção o colega, saber a hora certa de falar, discordar com cortesia e cumprir as tarefas estabelecidas.

Retextualização

A escrita no ambiente escolar é um processo desafiador que vem, ao longo dos anos, sendo alvo frequente dos professores de língua materna, no sentido de utilizarem estratégias que possam facilitar e aprimorar o uso e a produção de textos que conduzam os alunos a ter contato com uma diversidade significativa de gêneros textuais. Dessa forma, procura-se formular um trabalho com a escrita que favoreça “um maior protagonismo em práticas de linguagem realizadas dentro e fora da escola” (BNCC, 2018). É nesse contexto, de utilizar uma prática que possa explorar diversos textos em atividades de linguagem, que surge o nosso interesse em trabalhar com nossos alunos a produção de textos através da retextualização.

Conforme Dell’Isola (2017, p. 11), entende-se a retextualização como o processo de transformação de uma modalidade textual em outra, ou seja, trata-se de refacção e reescrita de um texto para outro, processo que envolve operações que evidenciam o funcionamento social da linguagem. Desse modo, o aluno entra em contato com uma diversidade significativa de gêneros, tanto com os que serão usados como ponto de partida quanto com os que serão o produto do ato de retextualizar.

Para Matêncio (2003), a retextualização é

a produção de um novo texto a partir de um ou mais textos-base, o que significa que o sujeito trabalha sobre as estratégias linguísticas, textuais e discursivas identificadas no texto-base para, então, projetá-las tendo em vista uma nova situação de interação, portanto um novo enquadre e um novo quadro de referências (MATÊNCIO, 2003, p. 3-4).

Por isso, é preciso destacar que a promoção de escritores capazes de produzir e utilizar textos no cotidiano, de forma proficiente, é urgente para que tenhamos indivíduos que consigam compreender e interpretar as relações sociais como forma de desenvolver suas capacidades de utilização de discursos e possibilidades de organização deles.

Nessa direção, os Parâmetros Curriculares Nacionais preconizam a imprescindibilidade do trabalho com gêneros textuais na escola, visto que os estudantes precisam ser capazes de ler textos de diferentes gêneros “combinando estratégias de decifração com estratégias de seleção,

antecipação, inferência e verificação” (BRASIL, 2001, p. 103); além de serem “capazes de produzir textos coesos e coerentes considerando o leitor e o objeto da mensagem, começando a identificar o gênero e o suporte que melhor atendem à intenção comunicativa” (BRASIL, 2001, p.104).

É válido ressaltar a relevância da retextualização para o favorecimento de alguns aspectos textuais, a exemplo da compreensão do aluno ao ler um texto para produzir outro. Consoante Dell’Isola (2017),

Para retextualizar, ou seja, para transpor de uma modalidade para outra ou de um gênero para outro, ‘we preciso, inevitavelmente, que seja entendido o que se disse ou se quis dizer, o que se escreveu e os efeitos de sentido gerados pelo texto escrito. Antes de qualquer atividade de retextualização, portanto, ocorre a compreensão, atividade cognitiva que tanto pode ser caminho livre para que se realize essa transposição textual quanto pode ser a fonte de muitos problemas no plano da coerência. (DELL’ISOLA, 2017, p.14),

Segundo Marcuschi (2002), há quatro possibilidades de retextualização: da fala para a escrita; da fala para a fala; da escrita para a escrita; da escrita para a oralidade. Para ele, as atividades de retextualização não são mecânicas, ao contrário, são rotinas com que lidamos o tempo todo nas sucessivas reformulações dos mesmos textos numa intrincada variação de registros, gêneros textuais, níveis linguísticos e estilos (MARCUSCHI, 2002, p. 48).

Neste trabalho, iremos utilizar somente as operações de retextualização que envolvem a passagem de um texto escrito para outro texto escrito, especificamente, do texto literário para quadrinhos e poema.

Metodologia

A metodologia proposta para aplicação da retextualização do texto literário através dos círculos de leitura é desenvolvida nas aulas de língua portuguesa com alunos do 6º ano do ensino fundamental, de uma escola pública no município de Fortaleza. O trabalho permite aos alunos a experiência de leitura e produção de textos em grupo, de forma colaborativa, cujo papel do professor é apenas mediar as atividades desenvolvidas no espaço da sala de aula. Como instrumento orientador dessas atividades é criado um plano de aula, dividido em etapas, que inclui o texto literário como ferramenta pedagógica na prática de ensino da leitura e da escrita nas aulas de língua portuguesa.

Assim caracteriza-se o respectivo projeto:

TEMA:

Produção escrita através de retextualização

PÚBLICO ALVO:

Alunos do 6º ano do Ensino Fundamental.

PERÍODO DE REALIZAÇÃO:

Os círculos de leitura acontecem nas segundas e quartas no período de maio e junho de 2017, sob a orientação da professora regente da disciplina de língua portuguesa. Para a aplicação do projeto são necessários nove encontros, distribuídos em 4 horas aula semanal, totalizando 18 horas aula.

OBJETIVO:

Dinamizar o ensino da leitura e da escrita, partindo do texto literário como base para a produção de novos textos, por meio da prática de retextualização dos gêneros.

ESTRATÉGIAS E RECURSOS UTILIZADOS:

A estratégia pensada para essa prática são os círculos de leitura e as oficinas para a produção dos gêneros textuais em estudo nessa etapa escolar, através da retextualização, de uma maneira mais atrativa, lúdica e autônoma. Os recursos utilizados são os livros de literatura infantojuvenil, o dicionário, papel A4, lápis e canetas para colorir.

DESENVOLVIMENTO DAS ATIVIDADES (ETAPAS):

A primeira etapa é destinada à apresentação do projeto para os alunos, divisão dos grupos, escolha dos títulos a serem lidos e distribuição da função de cada integrante do grupo. Para esse momento, os alunos se reportam à biblioteca e escolhem os títulos pré-selecionados pela professora, haja vista a falta de exemplares suficientes, e o nível do conteúdo dos títulos adequados à série dos estudantes.



Figura 1- apresentação do projeto e divisão das funções



Figura 2 – escolha dos livros

Os títulos escolhidos são *É preciso lutar*, de Márcia Kupstas; *O grande desafio*, de Pedro Bandeira; *Um anjo no sinal da Avenida 15*, de Well Morais; *O super tênis*, de Ivan Jaf; *Os criminosos vieram para o chá*, de Stella Carr.

Sobre as funções, segue-se a orientação de Cosson (2017). Dessa forma, são criadas as funções de observador, compilador, crítico, dicionarista, ilustrador e poeta. Explicadas as funções, cada aluno pode escolher aquela com a qual se identifica, restando ao professor a tarefa de decidir nos casos em que mais de um aluno opta por uma mesma função. São confeccionados crachás para uso dos estudantes, a fim de que sintam a importância de sua função e para que não haja esquecimento sobre o papel a ser desempenhado.



Figura 3 – crachás com identificação da função dos integrantes

A segunda etapa é a leitura em círculos na sala de aula. Os grupos se formam com seis integrantes. Cosson (2017) orienta que os círculos permaneçam durante todo o ano letivo, com a variação das obras, troca dos integrantes e das funções. É muito importante que sejam obedecidas as regras de funcionamento dos círculos. Para isso, o professor estabelece o cronograma de leitura e de discussão nos grupos. Essa discussão deve acontecer de forma livre. Quanto mais natural pareça, mais os alunos sentir-se-ão à vontade para expor suas percepções. A função do professor é facilitar esse processo e avaliá-lo por meio da observação.



Figura 4 – leitura nos círculos

Estabelecidas as funções, é determinado o tempo para a leitura e para as atividades a serem desempenhadas pelos participantes. Aproximadamente o tempo de 50 minutos, o que corresponde à uma hora aula para cada uma das atividades. Ao aluno com função de observador cabe a tarefa de organizar o andamento do grupo, a organização do tempo das atividades, a participação e envolvimento de cada integrante no trabalho do grupo, bem como as anotações necessárias a serem repassadas ao professor. A função do crítico está voltada para a obra em estudo. Este desempenha a tarefa de avaliar o comportamento das personagens e suscitar no grupo discussões sobre a narrativa e experiências de vida de cada um.

Nesta etapa de leitura, o uso do dicionário é necessário à medida que surgem palavras desconhecidas. Essa função fica sob a responsabilidade do dicionarista. Para o compilador cabe extrair da história os momentos mais significativos para o grupo, as passagens que marcaram os leitores, para que sejam feitos os registros. Esses registros servem de base à retextualização para as histórias em quadrinhos e confecção dos poemas, atividades da etapa seguinte.

Na terceira etapa, os alunos iniciam o processo de retextualização. Para esta prática foram selecionados os gêneros Poema e História em quadrinhos, por serem gêneros estudados durante o período letivo nesta série, e que antecede

a aplicação do projeto de leitura, portanto gêneros que já fazem parte do repertório de conhecimento dos alunos nesta fase.

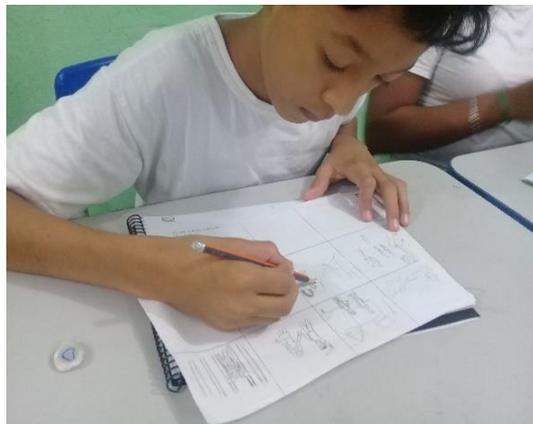


Figura 5 – produção das histórias em quadrinhos

Ainda que se perceba alguns grupos mais lentos nas produções, é importante o compromisso com os prazos. Embora se trate de uma leitura guiada e que segue procedimentos previamente estabelecidos, o andamento dos grupos pode ocorrer de forma variada, por isso deve haver a intervenção pedagógica do professor, sem que haja a perda da autonomia e do protagonismo dos estudantes, conforme ressalta Cosson (2017, p. 131).

A retextualização exige uma habilidade que envolve muito mais do que o ato de ler e de escrever. Adaptar o texto literário para o gênero quadrinhos demanda o domínio sobre o uso de linguagens distintas. Para Deel'Isola (2007), a reescritura de um conteúdo informacional de um gênero

em outro exige que sejam observados fatores de ordem linguística, cognitiva, interacional, entre outros.

O trabalho em grupo requer a organização de uma sequência metodológica que ofereça aos alunos subsídios para o exercício da retextualização. Dessa forma, as compilações feitas durante as etapas de registro são adaptadas para os balões de fala, enquanto a sequência narrativa é representada nas imagens dos quadrinhos. As produções a seguir resumem o resultado da prática de retextualização para esse gênero.





Super ténis

*Pedro, de repente
Se vê ameaçado
Por alguns bandidos
prá lá de atrapalhados
Por causa de um ténis
Super projetado*

*Mariano, o tio pensador
É também grande inventor*

*Perigos eles vão passar
E inimigos enfrentar
Mas Euclides vai ajudar
E o caso investigar*

O garoto especial

*Toni é um garoto
Muito inteligente
Mesmo sendo cego
Ajuda a muita gente*

*Por um amor
Ele vai lutar
Por desafios
Vai passar*

*Carla é muito bonita
Por ele se apaixonou
À primeira vista*

*Pelo seu pai ele irá lutar
E a vitória conseguirá
Toni foi muito genial
Por ter vencido os desafios
Passou a ser
Ainda mais especial*

Considerações finais

O trabalho realizado promoveu mudanças significativas no processo de leitura e escrita deste grupo de estudantes. A experiência de leitura em círculos e a prática de produção de textos em colaboração favoreceram uma maior autonomia dos estudantes, o que contribuiu para uma prática de letramento exitosa.

Ademais, o exercício da retextualização se mostrou uma prática eficaz uma vez que os alunos puderam compreender que os textos podem ter configurações diversas embora tratem do mesmo assunto em contextos distintos. Para isso, o uso do texto literário foi uma fonte de leitura fundamental ao permitir que os alunos incorporassem e compreendessem o contexto das narrativas para transmutá-las em outras realidades. Desse modo, o objetivo de levar o aluno ao estudo de alguns gêneros para aprimorar-lhes a leitura e a escrita, enquanto processos interligados, foi alcançado.

Portanto, os resultados sugerem que práticas pedagógicas incentivadoras do protagonismo dos estudantes, o contato com a literatura e o estudo dos gêneros podem acontecer colaborativamente, de forma prazerosa, contribuindo para a formação de leitores e escritores competentes.

Referências

- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. **Fundamentos pedagógicos e estrutura geral da BNCC**. Brasília, DF, 2017. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=56621-bnccapresentacao-fundamentos-pedagogicos-estrutura-pdf&category_slug=janeiro-2017-pdf&Itemid=30192 Acesso em: nov. 2018.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental (1998). **Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa**/Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: 1.Parâmetros curriculares nacionais. 2. Língua portuguesa: Ensino de primeira à quarta série. I. Título. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro02.pdf> Acesso em: nov. 2018.
- COSSON, Rildo. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2017.
- DELL'ISOLA, Regina Lúcia Peret. **Retextualização de gêneros escritos**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para a escrita:** processos de retextualização. São

Paulo: Cortez, 2002.

MATÊNCIO, Maria de Lourdes Meirelles. Referenciação e retextualização de textos acadêmicos: um estudo do resumo e da resenha. In: **III Congresso Internacional da Abralín**. 2003, Rio de Janeiro. **Anais...**Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PAULINO, Graça; COSSON, Rildo. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In: ZILBERMAN, Regina; RÖSING, Tânia M. K. (orgs.). **Escola e leitura:** velha crise, novas alternativas. São Paulo: Global, 2009

Letramento literário no ensino médio: gênero e sexualidade em “Pequeno Monstro” de Caio Fernando Abreu

Francisco Aedson de Souza Oliveira
Francisco Leandro Torres

Introdução

A escola é um ambiente de múltiplas interações e, ao mesmo tempo, o espaço onde os alunos vivenciam e experienciam inúmeras transformações, descobertas e sensações que contribuem de forma significativa na construção do indivíduo enquanto ser social. Portanto, entendemos que aquela deve ofertar um ensino-aprendizagem de qualidade que possibilite ao discente uma formação ampla e crítica sobre os mais variados temas, dentre esses, os que considerados ainda *tabus* tanto no contexto escolar como na sociedade, refletidos nas questões relacionadas a gênero e à sexualidade. Esse pudico silêncio é fruto de uma normalização e legalização dos corpos que ganham sentidos e são codificados pelas relações de poder que vêm sendo estabelecidas por instituições como o estado, a igreja, a família, a mídia, às vezes, a própria escola, que procuram de toda forma encaixar os sujeitos em padrões pré-estabelecidos (FOUCAULT, 2004).

Encarregada do papel da formação crítica dos indivíduos, faz-se necessário que a instituição educacional possua um currículo e um Projeto Político Pedagógico cujo escopo englobe as diversidades culturais e sociais. Destaca-se, nesse processo, o papel do professor que deve estar preparado para lidar com a pluralidade no contexto escolar. Desse modo, defende-se um trabalho voltado às práticas sociais de letramentos, já que o conhecimento da leitura e da escrita, nesse sentido, deve ser desenvolvido por meio de atividades que estejam relacionadas ou que envolvam o contexto social dos alunos, podendo assim, fazer sentido para esses (FREIRE, 2017).

No que se refere às aulas de língua portuguesa e literatura, essa aproximação das práticas com a realidade social do discente pode ser desenvolvida através do chamado *letramento literário*, considerado uma extensão do letramento definido por autores como Ângela Kleiman (2008). Segundo Cosson (2018), cabe à literatura representar mimeticamente o

mundo, tornando-o compreensível e transformando a sua materialidade em cores, sabores e formas imensamente humanas. Com base nisso, ele assume a concepção de que o letramento literário se apropria da literatura como uma fonte de construção de sentidos, pois esta requer uma interpretabilidade geradora de novos textos e sentidos, de acordo com as demais práticas de letramentos. Assim, o uso do texto literário em sala de aula por já pode proporcionar aos educandos uma espécie de catarse, ao passo que se buscam representar o universo no qual estão inseridos ou as transformações pelas quais estão passando, podem também sem dúvida despertar as práticas de leitura e de escrita e, conseqüentemente, o gosto pela leitura literária. Nesse contexto, conforme Antônio Cândido, em seu texto “Direitos humanos e literatura”, a literatura tem “[...] sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. [...] A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas (CANDIDO, 1989, p. 113). A partir dessa perspectiva, defendemos que a obra do escritor contemporâneo Caio Fernando Abreu – ao abordar dialogicamente questões atuais como identidade, solidão, gênero, sexualidade, amor, violência, descobertas, fantasias, desejos, aspectos estes ligados ao homem pós-moderno – deve ser inserida no contexto escolar, especificamente no ensino médio de modo a proporcionar as práticas de letramento literário e, ao mesmo tempo, motivar/encaminhar discussões acerca de temáticas como as selecionadas para nortear a proposta didática deste trabalho.

As obras do escritor gaúcho põem em foco cenas as quais facilmente podem ser reconhecidas e/ou vivenciadas pelos jovens que estão no terceiro nível da educação básica, visto que é nessa fase os alunos enfrentarem suas maiores transformações no corpo devido à puberdade, despertando seus desejos sexuais. Essas mudanças, muitas vezes, acabam ocasionando um processo de estranhamento do próprio adolescente para consigo e/ou para outro, gerando conflitos identitários ora internos, ora externos. Nessa transformação corpórea e psíquica, nem sempre é dada a atenção devida pelos pais tampouco pela escola, impossibilitando, algumas vezes, os jovens entenderem as transformações que vivenciam são inerentes a todo ser humano. Com base nisso, percebemos a necessidade de discutir essas problemáticas no contexto de sala de aula.

Para o desenvolvimento desse estudo e, em que será apresentada a seqüência didática, tencionamos construir a princípio um embasamento teórico acerca dos letramentos, de forma específica, o literário a partir de teóricos como Ângela Kleiman e Rildo Cosson; sobre gênero e sexualidade, no âmbito da educação, tomando como base Guacira Lopes Louro; alguns aspectos da vida e obra do escritor Caio Fernando Abreu. No que compete

à construção da proposta via sequência didática, é oportuno destacar que partiremos da sequência expandida de Rildo Cosson, que é voltada para o trabalho com o texto literário no ensino médio, a fim de ampliar as estratégias que podem ser desenvolvidas no contexto de sala, no intuito de aperfeiçoar e ampliar olhar docente e discente.

Destaca-se, ainda, que este trabalho se configura a partir de uma compreensão de literatura e de ensino, como práticas sociais, capazes de conduzir os educandos a compreender o mundo e a si mesmos, por isso deve ser cada vez mais instrumento de aprendizagens nas escolas. Segundo Cosson (2018, p 17), “É por possuir essa função maior de tornar o mundo compreensível transformando sua materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas que a literatura tem e precisa manter um lugar especial nas escolas”. Apoia-se, além disso, na teoria *Queer*, que discute a identidade sexual e a orientação sexual e se apoia nas práticas de vida que se coloca contra as normas socialmente estipuladas e aceitas (LOURO, 2000).

No que diz respeito à seleção pelos dois eixos temáticos que direcionam nosso olhar mais crítico e reflexivo para a construção da sequência didática – identidade de gênero e sexualidade, ambos no contexto escolar –, pode-se dizer que não parte de uma escolha aleatória, mas de algumas constatações, a saber: a primeira é que as famílias normalmente não discutem com seus filhos sobre esses assuntos; segundo, porque mesmo a escola sendo o espaço por excelência do diálogo, na contemporaneidade ainda se mostra muito engessada quando as reflexões se voltam para os aspectos multiculturais e por fim, da constatação de que a sociedade procura, a todo o momento, imprimir imagens e conceitos preestabelecidos, principalmente naqueles que parecem ou querem desviar ou das normas sociais consideradas padrão. Um exemplo notório, que pode ser citado acerca dessa última constatação, é a aprovação por parte da Câmara dos Vereadores de alguns municípios de leis proibirem a discussão sobre ideologia de gênero no âmbito escolar, como é o caso de Apodi/RN, coibindo assim, os sujeitos de se expressarem de forma livre.

A seleção de Caio Fernando Abreu dá-se por ser ele um expoente na narrativa curta contemporânea, bem como por propor uma reflexão sobre o si mesmo e sobre o outro, abordando diversas temáticas, como a identidade de gênero e a descoberta da sexualidade, que são metaforizadas por meio de personagens em sua maior parte masculinos que são, ou se descobrem gays e, por isso, passam a vivenciar o efeito de estranhamento despertado pelo princípio da alteridade. “Pequeno monstro” é o exemplo típico desses personagens, pois narra a história da descoberta da sexualidade de um jovem que ocorre após sua primeira relação homoafetiva com o primo Alex que veio passar o final de semana com a família em uma casa de praia alugada. A

chegada dele, a princípio, causa certo desconforto para o narrador, pois este não aceita as mudanças do seu corpo, que cresce involuntariamente, chegando ao ponto de se autodefinir como pequeno monstro. Ao atentarmos para o processo de estranhamento da personagem, podemos facilmente relacionar com a falta de aceitação de alguns adolescentes, que se encontram no ensino médio, seja sobre sua identidade de gênero ou sobre sua sexualidade exatamente por não dispor do apoio familiar, nem da aceitação social. Daí a narrativa poder propiciar um direcionamento para o professor que pretender trabalhar com a temática em sala de aula. Acredita-se assim, que através dessas discussões desencadeadas nessa pesquisa e, é possível se construir um pensamento que aponte para a descentralização do discurso de poder.

Letramento literário: modos de ser e fazer

Os letramentos são um tema relevante, pois encaminham na sociedade moderna para o pleno exercício da cidadania, já que através desses os sujeitos podem se inserir nas mais diversas situações comunicativas, diminuindo a exclusão social, gerando também reflexões sobre temáticas específicas e consideradas polêmicas dentro de determinados contextos sociais, dentre esses, a própria escola. Nesse sentido, apesar de sabermos que existem diversas formas de letramentos, destacaremos uma após explanação sobre o conceito, o literário, despertado principalmente em sala de aula por considerarmos representativo na vida dos indivíduos leitores, já que desponta o efeito catártico.

A questão do letramento literário aparece de forma mais intensa no âmbito escolar, dado pelo fato de assumir a responsabilidade, conforme os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN, 1998), de contribuir para que todos os alunos tenham acesso aos conhecimentos linguístico, crítico, argumentativo, ético, leitura e escrita, criatividade, empatia e dentre outras competências e habilidades que podem e devem ser trabalhadas com o texto literário na formação humana, imprescindível para os discentes poderem ser cidadãos ativos na comunidade em que estão inseridos. Segundo os PCNs (1998), cabe à escola promover a ampliação da leitura de forma que “[...] cada aluno se torne capaz de interpretar diferentes textos que circulam socialmente de assumir a palavra e, como cidadão, de produzir textos eficazes nas mais diferentes situações” (BRASIL, 1998, p. 19). Essa inserção dos indivíduos, através das práticas sociais de letramentos mediadas pela escola, deve ser aprofundada na nossa concepção cada vez mais durante o ensino médio, aproveitando os conhecimentos prévios dos educandos e assim, acrescer textos literários provocadores de inquietações interpretações, propiciando aos discentes o desenvolvimento da criticidade, como também

conhecerem assuntos considerados polêmicos e poucos discutidos no meio familiar.

Letramento, podemos dizer, é um termo novo que, embora não dicionarizado ainda, chegou ao Brasil no campo da educação e dos estudos linguísticos na metade dos anos 1980. É uma apropriação da palavra inglesa *literacy*, que designa a condição de *literate*, para o português significa r “aquele que vive em estado ou condição de saber ler e escrever”. No país, apesar do termo ter sido utilizado pela primeira vez por Mary Kato, em 1986, em seu livro *No mundo da escrita: uma perspectiva psicolinguística*, são vários os estudiosos que se dedicam a discussão sobre letramentos, porém consideraremos como referência básica os postulados de Ângela Kleiman (2008). A teórica entende o letramento como um fenômeno mais amplo, capaz de ultrapassar os muros da escola. Segundo a autora, pode ser definido como um conjunto de práticas sociais que usam a escrita em contextos e objetivos específicos podendo, inclusive, abranger outras modalidades, tais quais a oralidade e as tecnologias digitais. Sendo assim, vai além da prática escolar de ensinar a ler e a escrever como uma mera atividade mecânica de decodificação. Para Kleiman (2007, p. 02), o letramento parte “[...] de uma concepção de leitura e de escrita como práticas discursivas, com múltiplas funções e inseparáveis dos contextos em que se desenvolvem”.

Nesse sentido, o letramento pode e dever manter forte importância na vida dos sujeitos e nas relações estabelecidas por estes com os outros e com o mundo onde vivem. Por isso, compreendemos o trabalho com a literatura de Caio Fernando Abreu possibilita um despertar acerca das discussões sobre gênero e sexualidade no ensino médio, sendo este uma das vias de acesso à educação literária emancipadora, já que a obra do escritor elege como tema central a relação amorosa entre sujeitos do mesmo sexo e as consequências que pode desencadear em uma sociedade capitalista e machista, em que os padrões ainda são ditados de forma agressiva e repressora. Entendendo que temáticas de tal complexidade são para ser discutidas na fase a qual os alunos estão chegando ao ensino médio aproximando, assim, práticas sociais de leitura e escrita com a realidade dos educandos. Essa tentativa de trabalhar a literatura em sala de aula para os alunos desse nível é bastante pertinente, tendo em vista que, quanto mais o aluno avança no processo de escolarização, mais vai se distanciando cada vez mais de leituras feitas de forma prazerosa, pois como afirma Cosson (2011), na grande maioria das vezes, a literatura é levada para o contexto escolar com a pretensão de contribuir apenas com o ensino de língua materna e de modo sistemático, sem que possa promover e desenvolver o imaginário, o que levaria os alunos a serem criativos e terem reais interesses pela leitura.

Cientes dessa realidade e inspirados nos postulados de Todorov (2009), no seu livro *A literatura em perigo*, Franco (2013) aponta que uma das

formas de ensino aprendizagem voltada à prática de leitura e escrita, bem como da literatura, faz-se necessário e que a possibilidade para ocorrer de forma coerente e satisfatória é a inserção do que se tem discutido recentemente no âmbito acadêmico sobre a prática do letramento literário, que consiste *na apropriação da literatura enquanto construção literária de sentidos* permitindo, a partir do conhecimento de mundo e das vivências de cada indivíduo, criar inúmeras interpretações, tornando o texto fictício — que já é potente de sentidos —, plurissignificativo para os partícipes dos processos de letramentos. Segundo Franco (2013), esse novo pensamento exige também uma nova prática pedagógica em sala de aula, pois o letramento literário, como a própria literatura, é permeado de subjetividades. Dessa maneira, esse fazer na sala de aula deve conduzir o aluno a experimentações tanto físicas quanto psicológicas, que permitirá uma constante reelaboração de si e de suas ações. O teórico afirma que uma das possibilidades de conseguir esse feito é os professores levarem para sala de aula, inicialmente, propostas de leituras que não sejam imposições, pois de acordo com sua visão, o texto literário, como linguagem artístico-educacional, não pode ser submetida a normas “[...] obrigatórias de estruturação para ser entendida, ao contrário deve transformar-se num meio de renovação das formas tradicionais de ensino aliada às artes plásticas. Só assim os alunos terão gosto pela literatura e se tornarão grandes leitores (FRANCO, 2013, p. 03).

Daí, a necessidade dos textos sempre manterem alguma relação com as práticas sociais às quais os educandos estejam inseridos e/ou ao contexto sócio-histórico do qual façam parte, pois as atividades e as discussões, a partir do texto literário, devem estar atrelada à consciência crítica do aluno que não pode ser movimentada, se não a partir dos conhecimentos prévios. Essa postura nos leva a compreender o letramento literário postulado por Silva e Silveira (2013, p. 94), a qual discute ser este uma estratégia “[...] metodológica no direcionamento, fortalecimento e ampliação da educação literária oferecida aos alunos a fim de torná-los leitores proficientes, dentro e fora do contexto escolar; noutras palavras, é o uso social da literatura”. O letramento literário, entendido por Cosson (2011) como uma extensão do termo letramento é, nesse sentido, o estado ou condição de quem não é somente capaz de ler texto em verso e prosa, mas que é capaz de, através do ato da leitura, apropriar-se efetivamente da experiência estética por meio do efeito catártico, possibilitando sair da condição de mero expectador da opinião de um autor para a de um leitor literário. Na perspectiva de Souza e Cosson (2011), o conhecimento prévio nesse caso, é considerado uma “[...] estratégia “guarda-chuva”, pois, a todo o momento, o leitor ativa conhecimentos que já possui com relação ao que está sendo lido. [...] A atividade de acionar essas informações interfere diretamente na compreensão durante a leitura” (SOUZA e COSSON, 2011, p. 104).

Nessa perspectiva, Cosson (2014), defende que a escola não deve ser o único espaço de formação de leitores. Apesar disso, alerta para o fato de não esquecermos que o ambiente de aprendizagens ainda continuar exercendo papel primordial na formação de leitores e no desenvolvimento de outros saberes e competências. Na opinião do autor, é atualmente algo tanto essencial que ultrapassa a ordem do que fazemos quanto à ordem do que somos em sociedade, representando assim, algo vital nas nossas vidas. É através dessa visão sobre a importância da leitura como prática social e formativa dos indivíduos que propõe o seguinte questionamento: como desenvolvemos nossa capacidade leitora? (COSSON, 2014). O teórico é categórico ao responder, afirmando que desenvolvendo lendo de maneira formativa, pois só assim teremos leitores competentes. Segundo Cosson (2014, p. 46), lê-se de modo proficiente quando, entre outros aspectos: lemos diversos e diferentes textos, quando lemos de diversos modos, quando lemos para conhecer os textos que nos desafia e que responde a uma demanda específica, quando avaliamos o que lemos, quando lemos para aprender a ler. Nesse sentido, a literatura vai ser o campo fértil para atender a todos esses critérios de como alcançar a formação de um leitor proficiente.

Gênero, sexualidade e a escola contemporânea

As possibilidades de ser homem e ser mulher, bem como as diversas formas de viver os desejos e os prazeres do corpo, são ditadas e promovidas socialmente e são historicamente articuladas, renovadas ou negadas tampouco foram colocadas em discussão, realidade cujos horizontes ganham outras dimensões com a criação dos movimentos feministas, LGBTQI+ que, a partir principalmente da década de 1960, passaram a debater questões relacionadas a gênero, identidade e práticas sexuais. De acordo com Louro (2000), se nesse período já se pensava em novas formas e estilos de vida que se mostravam profundos e perturbadores para uma sociedade arcaica. Nas décadas seguintes, a amplitude das problemáticas trazidas por esses grupos se aceleraria e se tornaria muito mais fortes através do desenvolvimento das tecnologias ao trazer uma nova dinâmica social, visando a desestabilizar as antigas certezas e fragmentar as relações interpessoais. É por essa razão que nunca se falou tanto em corpo e sexualidade como na contemporaneidade, visto como esses são dois aspectos que influenciam significativamente na construção da identidade dos sujeitos, inseridos nesse contexto em que há uma supervalorização da imagem corporal e social. Desse modo, na perspectiva de Louro (2000, p. 29), só podemos compreender as atitudes em relação ao corpo e à sexualidade em seu contexto histórico, destacando “as condições historicamente variáveis que dão origem à importância atribuída à sexualidade num momento particular, compreendendo as várias relações de

poder que modelam o que vem a ser visto como um comportamento normal ou anormal [...]”.

O que se busca é a constituição de um ser ideal em meio a uma sociedade onde predomina é o legitimado e estigmatizado. Nesse sentido, Serrato (2010, p. 150) afirma que há “um triunfo do corpo-objeto sobre o corpo-vivido”, pois o que é enaltecido tende a negar o eminente desejo carnal do ser humano em função do corpo fetichizado, ou seja, o que se tem como modelo ideal criado pelas instituições reguladoras como a família, a igreja e dentre outros. No entanto, na contemporaneidade, mesmo aquele indivíduo que não atende aos padrões e aos comportamentos institucionalizados, tem a oportunidade de questionar e livrar-se dos valores normativos, buscando através de atos individuais e/ou com auxílio do outro “estranho”, criar uma esfera individual, ao descobrir que seu corpo não é uma máquina/objeto, mas um corpo que emana desejo e sedução, aspectos que podem ser explorados por meio do olhar do outro (BRETON, 1999 *apud* SERRATO, 2010). Para Serrato (2010), “[...] o corpo torna-se um espaço expressivo, projeta exteriormente as significações das coisas, dando-lhes um lugar e, ao mesmo tempo, aquilo que faz com que elas passem a existir. Não há mais limite entre o corpo e o mundo, eles se entrelaçam em toda sensação” (SERRATO, 2010, p. 154). Assim, é possível dizer que o corpo pode ser pensado nas suas múltiplas facetas e nos seus múltiplos contextos, pois é capaz de vivenciar inúmeras sensações que entrelaçam relações tanto sociais quanto históricas. Nesse sentido, não podemos deixar de destacar o lugar por ele ocupado em relação às discussões de gênero e sexualidade no contexto escolar, já que são aspectos, de acordo com Louro (2000), que influenciam diretamente na constituição dos sujeitos e, de forma mais específica, no que se refere a sua orientação sexual.

A escola exerce papel central nesse processo de formação, tendo em vista ser nos seus espaços onde ocorrem as relações interpessoais nos quais — quer queira, quer não — são atravessadas por conversas em banheiros sobre sexualidade, piadas de cunho sexual e de mau gosto, aproximações afetivas; de forma direta ou indireta, essas relações estão inseridas dentro de sala de aula através das falas dos professores, professoras e estudantes. Na percepção de Louro (2000), essas questões vão além de uma realidade discursiva, haja vista que os educandos expressam sua condição de gênero e sua orientação sexual através das roupas que usam, das músicas consumidas, pela linguagem gestual, em esportes praticados por eles e até mesmo na questão do humor. Sendo assim, faz-se essencial maiores compreensões acerca desse universo do ser humano, enquanto corpo multifacetado, a fim de haver a construção do respeito das diferenças.

A discussão sobre corpo, gênero e sexualidade em sala de aula necessita instigar o desenvolvimento da curiosidade que é considerada a

principal desencadeadora da reflexão, da crítica e da autocrítica. Nesse sentido, cabe ao professor debatê-la por meio de uma postura crítica contra os métodos educacionais vigentes e direcionar o olhar a esses aspectos não como algo pronto e acabado, mas concebendo-a em um processo de formação contínuo que é construído à medida que sofre influências do contexto histórico de formação e transformação, as quais devem ser estudadas fazendo relações com o cotidiano dos educandos. Na perspectiva de Louro (2000), o campo educacional frequentemente rejeita, abandona ou quase nunca menciona os temas relativos ao corpo, aos gêneros e à sexualidade, porquanto parecem continuar sendo alvo da vigilância e do controle social. Sendo assim, nosso interesse como educador é de proporcionar uma reflexão crítica sobre o estudo desses elementos e a educação por meio de uma abordagem pós-moderna, que intenciona desmitificar, no contexto escolar, os discursos normativos e moralizantes sobre o corpo, gênero e sexualidade, os quais aparecem no cenário acadêmico com o nome de Teoria *Queer*.

Segundo Santos (2017), emergiu-a nos Estados Unidos no final da década de 1980, opondo-se aos estudos sociológicos sobre minorias e gênero. A aproximação dessa teoria com o campo da educação de forma específica, como aponta o autor, é introduzida no Brasil pelos estudos de Guacira Louro e Richard Miskolci. O autor afirma que essa teoria não se resume apenas a uma luta relacionada à sexualidade, mas ela se direciona “[...] também para um combate contra falsos valores que são usados como justificativas para a discriminação. Trata-se de uma luta que envolve não apenas gays e sim todos os que são vistos como impossibilitados de fazerem parte da escala da normalidade” (SANTOS, 2017, p. 186). Desse modo, os defensores da teoria *queer* buscam trazer à tona e combater as violências e as injustiças cometidas contra aqueles que fogem dos padrões normativos. Por essa natureza, as discussões sobre esses aspectos discutidos aqui estão sujeitos aos discursos tradicionais cujo intento é de reproduzir tipos específicos de comportamento, valores e hábitos. O desejo de atualizar essa visão, na concepção de Louro (2001), não é a apenas aceitar que as posições de gênero e sexuais se multiplicaram, não admitindo mais somente os esquemas binários, pois é necessário entender que “[...] as fronteiras vêm sendo constantemente atravessadas e – o que é ainda mais complicado – que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira” (LOURO, 2001, 542).

Nesse prisma, a concepção teórica exposta tem o intuito de demonstrar que o sexo, o corpo e o próprio gênero são construções culturais, linguísticas e institucionalizadas geradas pelas relações de poder. Sobre essa questão, Louro (2000) alerta apenas a respeito do quão é importante saber os limites que um dado sujeito ou grupo é capaz de suportar saber ou

conhecer. Couto Junior (2016), acerca dessa questão, discute que essa pedagogia — inspirada na teoria *queer* — é subversiva e provocadora, tendo em vista seu alcance a todos e todas e não somente àqueles ou àquelas “[...] que não se reconhecem dentro da matriz da heterossexualidade. Nesta perspectiva, essa pedagogia trabalha com a desnaturalização das certezas como tática potente para pensar a própria dimensão da existência” (COUTO JUNIOR, 2016, p. 262). Desse modo, a escola também precisa dispor de um grupo de professores/as capacitados para lidar com essas diferenças e introduzir, no consciente dos outros indivíduos, que se constituem como naturais, quebrando a ideia de a normalidade estar sempre associada a princípios disciplinadores e impositores.

Caio Fernando Abreu e o conto “Pequeno Monstro”: o encontro de si, no outro

Caio Fernando Loureiro Abreu nasceu em Santiago do Boqueirão em 1948 e faleceu em 1996, na cidade de Porto Alegre. Além de escritor, foi dramaturgo e jornalista. O contista morou por muito tempo em São Paulo e Rio de Janeiro e, durante sua vida, viveu em vários países da Europa. Publicou mais de dez livros de ficção, dentre esses dois romances, várias peças de teatro e uma grande quantidade de cartas. Porém, a maior parte de sua produção como ficcionista consiste em contos reunidos em antologias, como *Inventário do Irremediável* em 1970, *Pedras de Calcutá* (1977), *Morangos mofados* (1982), *Triângulo das águas* (1983), *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), *Ovelhas negras* (1995), *Estranhos estrangeiros* (1996). O autor cria personagens fragmentados, ligados ao vazio dos grandes centros urbanos, evidenciando o mais íntimos dos sujeitos que buscam, na maioria das vezes, uma identidade, pois vivem à margem da sociedade. Através de uma linguagem densa, carregada de poeticidade, o escritor desnuda as angústias e os medos desses indivíduos cosmopolitas, que procuram, de todas as maneiras, conquistar seu espaço no meio social no qual estão inseridos. É oportuno destacar que a fragmentação das personagens, em virtude do contexto em que estão inseridos, influencia diretamente na constituição das narrativas de forma externa o que é percebido por meio das suas estruturas, permeada de fluxos de consciências e monólogos interiores. Suas narrativas, em muitos casos, são consideradas híbridas, pois mistura na sua composição mais de um gênero, mesclando ora o discurso direto ou indireto com trechos de cartas ou músicas, como ocorre no conto homônimo de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), ora sendo escrita em uma estrutura que se aproxima de um diário como acontece em “Retratos” de *O ovo apunhalado* (1975) e “Lixo e purpurina” de *Ovelhas negras* (1995).

Abreu sempre foi um sujeito preocupado com as questões de seu tempo e buscava refletir sobre tudo isso através da leitura de textos literários e da sua escrita. De acordo com Callegari (2008), alguns comportamentos caracterizaram o escritor ao longo de sua existência: “o enfrentamento, a busca de uma identidade, a vivência de experiência como busca de um significado maior na vida” (CALLEGARI, 2008, p. 36). Afinal, Caio Fernando Abreu viveu todas as tensões de seu tempo, repressão, violência, exílio, estranhamento, pois em plena ditadura militar ousava em discutir questões ligadas à identidade de gênero, sexualidade, solidão, AIDS e dentre outros. Seus textos, dessa maneira, incitam uma reflexão sobre a própria existência humana e sobre a relação do sujeito com o outro.

Na abordagem de José Castello que, no prefácio da obra intitulado “Tristes e felizes”, aponta o texto de Caio Fernando Abreu não suportar ser considerado simplesmente texto, por isso, o escritor afirma que: “Não é estranho que os 13 contos deste livro possam ser lidos, se o leitor preferir, como um só romance. Os personagens são cambiáveis. Invólucros descartáveis do mesmo vazio” (ABREU, 2015, p. 08).

Nessa obra, chama-nos a atenção é o próprio título, o qual remete à imagem de um ser onírico, normalmente presente nos contos de fadas ou narrativas fantásticas, de modo a apontar uma característica dos textos literários contemporâneos, ao manter um diálogo com a tradição através de uma ressignificação. Esse ser animal causa-nos uma espécie de estranhamento e nos impulsiona a questionar quem são esses dragões, interrogação suscitada por Caio Fernando Abreu e tenciona respondê-la, como podemos perceber em um trecho no livro de Paula Dip (2011), em que o contista ao se referir à coletânea, afirma: “Quando eu falo de dragões eu falo do mito chinês daqueles animais fantásticos, que não existem e que eu acho que eles são muito semelhantes às pessoas ditas loucas, muito criativas e pessoas que não se adaptam simplesmente a trabalhar, ganhar dinheiro, ter uma vida normal” (ABREU *apud* DIP, 2011, p. 302-303). Assim, os dragões são, na verdade, metáforas para se falar de sujeitos que impõem um processo de rostificação desencadeado pela sociedade enquanto possuidora de um poder normativizador, para aqueles indivíduos que anseiam pela possibilidade de viver sua própria realidade sem que sofram tanto as consequências punitivas. Quanto ao paraíso referido pelo autor no conto, podemos compreender como o lugar em que essas personagens encontrariam conforto e aceitação, onde pudessem viver sem estarem atreladas às regras estabelecidas. De forma específica, tal obra foi publicada pela primeira vez em 1988, contendo treze contos que tematizam sobre morte e amor, este último relacionado a um aspecto de recomeço indiciado nas narrativas, porém, este nunca chega a se efetivar plenamente, já que os caminhos das personagens são entrecruzados por barreiras e amarras sociais,

impedindo-as de transitar e viver livremente. Como o próprio Caio Fernando Abreu afirma na nota de abertura da obra, as narrativas que compõem o livro giram em torno de um mesmo tema: “[...] amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura” (ABREU, 2015, p. 13). Sobre o conto “Pequeno monstro”, Caio Fernando Abreu narra a história de descoberta da sexualidade de um adolescente ocorrida após sua primeira relação homoafetiva com o primo Alex, quando este veio passar o fim de semana com a família em uma casa de praia alugada. A princípio, a vinda do primo causa certo desconforto para o narrador que afirma: “[...] eu não gostei nem um pouco. Não por causa dele [...]. Mas por minha causa mesmo, que tinha começado a crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco” (ABREU, 2012, p. 121). Nessa cena, fica visível a não aceitação do jovem em relação ao seu corpo, que cresce involuntariamente. Quanto ao desenlace do enredo contístico, deixemos a curiosidade conduzir a leitura dos docentes-discentes como desafios dessa proposta de letramento caleidoscópico.

Proposta de intervenção: construindo um "caleidoscópico literário"

Antes de iniciarmos nossa proposta pedagógica, via sequência didática, consideramos oportuno trazer algumas considerações acerca da sequência expandida de Rildo Cosson, direcionada ao letramento literário no ensino médio, bem como tratar de forma sucinta como ela é proposta pelo estudioso. É válido destacar, segundo Cosson (2018), que essa teia de aprendizado é fruto do entendimento de que trabalhar o texto literário, no ambiente escolar, pode proporcionar um ensino-aprendizagem com saber e saber. Nesse sentido, ele afirma que “a experiência literária não só nos permite saber da vida por meio da experiência do outro, como também vivenciar essa experiência” (COSSON, 2018, p. 17).

Desse modo, pode-se perceber que o uso do texto literário precisa e deve ser reconhecido como uma prática social e deve permear o universo da escola, porém o desafio que se apresenta é a ideia de escolarizar a literatura sem descaracterizá-la, sem transformá-la em uma cópia da realidade que mais nega do que reafirma seu processo de humanização (COSSON, 2011). É preciso que, além de espelho de uma re(a)presentação social, conduza-nos ao reconhecimento de si e do outro. É importante mencionar que, ainda conforme o autor (2018), essa dimensão do texto literário em sala de aula foi percebido durante a aplicação da sequência básica, desenvolvida de forma específica para ser utilizada no ensino fundamental, mas que, na verdade, passou a ser aplicada nos diferentes níveis de ensino, obtendo resultados positivos.

No entanto, a expandida foi adotada e notou-se mais eficácia no nível médio para o qual foi proposta por a aprendizagem da literatura, mas também sobre a literatura, pois esse tipo de leitura deve proporcionar ao leitor não somente o domínio da linguagem, mas uma compreensão mais profunda da sociedade a qual está inserido, percebendo sua pluralidade, dinamicidade e diversidade. Destarte, Cosson (2018) afirma relatar que os professores, apesar dos resultados significativos do uso da sequência básica, sentiam que esta não surtia o mesmo efeito. Para o autor, isso acontecia devido ao fato de eles utilizarem-na como uma complementação para a exposição “[...] das características do período literário, tripartição clássica dos gêneros, das listas de figuras de linguagem e das regras [...]” (COSSON, 2018, p. 75-76).

A sequência expandida de Cosson constitui-se a partir de sete etapas, a saber: **motivação, introdução, leitura, primeira interpretação, contextualização, segunda interpretação e expansão**. De forma breve, podemos dizer que a primeira é o passo inicial da sequência e consiste em uma atividade de preparação para despertar nos alunos o interesse pela leitura do texto a ser trabalhado (COSSON, 2018). Na segunda, o autor propõe que seja feita a apresentação do autor e da obra. Nesse momento, algum aluno pode já ter visto falar do livro ou do autor, por isso, é oportuno que esses conhecimentos sejam aproveitados “[...] para localizar com economia os dados críticos, biográficos e bibliográficos ao lado da justificativa da seleção” (COSSON, 2018, p. 80). Essa parte requer orientação e mediação, pois é nessa que o docente será capaz de perceber as reais dificuldades de leitura dos seus aprendizes. Na terceira, a leitura deve ser realizada prioritariamente extraclasse. Os envolvidos, nesse processo, buscarão entrar em acordo sobre os prazos que serão estipulados para o término da leitura. O tempo, nesse caso, deve ser pensado de modo a não ser tão curto impossibilitando a leitura, nem tão longo para não se correr o risco de haver uma dispersão. Essa requer orientação e mediação, pois é nesse momento que o docente será capaz de perceber as reais dificuldades de leitura dos seus aprendizes. O quarto passo, que é a primeira introdução, considerada a etapa mais subjetiva da sequência entre todas as outras por destinar-se a uma apreensão que Cosson (2018) denomina de compreensão global do texto literário. Deve, inicialmente, ser algo pessoal objetivando os alunos a mostrar suas impressões para, posteriormente, o professor ir agregando novas informações que despertem novas interpretações, deixando claro o seu papel de mediador. O objetivo dessa atividade é “[...] o aluno a traduzir a impressão geral do título, o impacto que ele teve sobre sua sensibilidade de leitor” (COSSON, 2018, p. 83).

Depois de desenvolvida a primeira interpretação, parte-se para a fase da contextualização, a qual consideramos uma das mais importantes nesse processo, pois é através desta que o docente, enquanto mediador, oferece um

repertório de conhecimentos para os alunos. Por essa razão, Cosson (2018, p. 86), sugere que ela seja realizada “[...] como um movimento de ler a obra dentro do seu contexto, ou melhor, que o contexto da obra é aquilo que ela traz consigo, que a torna inteligível para mim enquanto leitor”. O estudioso apresenta que o número de contextos a serem explorados em um texto literário é teoricamente delimitado, pois se resume a sete, a saber: *a contextualização teórica, a estilística, a poética, a crítica, a presentificadora e a temática*. Na sequência, vem a segunda interpretação que, ao contrário da primeira, tem o intuito construir uma visão global acerca da obra, com a finalidade de desenvolver uma leitura aprofundada a partir da seleção de um dos seus aspectos. Pode estar centrada em uma personagem de relevância dentro da narrativa, a um tema, um traço estilístico, entre outros. Por fim, Cosson (2018) apresenta-nos a última fase da sequência, que é a expansão. Nesta, encerra-se o trabalho com a leitura centrada na obra e inicia-se o momento de perceber as relações textuais. Assim, o autor vai definir a expansão como o “[...] movimento de ultrapassagem do limite de um texto para outros textos, quer visto como extrapolação dentro do processo de leitura, quer visto como intertextualidade no campo literário” (COSSON, 2018, p. 94). Nesse sentido, essa atividade pretende evidenciar as inúmeras possibilidades de diálogo que todo texto, de modo especial, o literário mantém com outros textos que lhes sejam anteriores ou mais contemporâneos.

Como podemos perceber, Rildo Cosson propõe um modelo de sequência expandida através de modelo horizontal que apresenta início, transição e fim, deixando a cargo do professor estabelecer os limites que ultrapassam a sequência básica, já que uma está inserida dentro da outra, de modo a estabelecer até que ponto pode ir com seus alunos no que se refere às etapas da sequência expandida. A partir dessa proposta foi possível pensarmos também como elementos centrais das suas duas sequências: a presença dos alunos com o texto literário, participantes da realidade da comunidade onde moram e vivem o seu cotidiano, como aspectos norteadores para se trabalhar com a obra literária, pois é através desse olhar que o docente irá ter possibilidades, inclusive, de iniciar a fase da motivação. É esse conhecimento sobre o educando e sua realidade que permitirá ser capaz também de fazer uma boa motivação. Além disso, outros questionamentos deverão permear e anteceder esse momento de leitura literária, tais como: que tipo de aluno eu quero formar? Quais as possíveis temáticas que posso trazer para o universo de sala de aula que podem despertar o interesse dos discentes? Que impactos e reflexões sociais queremos fomentar através da leitura de uma obra ou texto literário específico? Sendo assim, são esses questionamentos que nos leva a compreensão de que essa proposta deve ser pensada em um formato circular e que deve ter como centro o aluno, o texto literário e a comunidade.

Com esse olhar sobre a sequência expandida de Cosson (2018), partiremos para nossa proposta pedagógica, a fim de se trabalhar gênero e sexualidade no ensino médio a partir do conto em foco. Destaca-se, aqui, que este é um caminho a ser seguido, no entanto não consideramos ser o único, nem a única forma pela qual se possa trabalhar a referida temática em sala de aula. Essa ainda pode ser adaptada às diversas realidades e especificidades. Evidencia-se que, por se tratar de narrativa curta, o professor pode solicitar à escola que sejam realizadas as cópias ou, se possível, a digitalização e disponibilização por e-mail. No fluxo do amálgama de questões, tencionase, aqui, pontuar possibilidades de apresentar as sete etapas colocadas por Cosson (2018) e os direcionamentos sugestivos, propositivos e adaptativos para o texto “Pequeno monstro”, de tal forma, propomos um quadro, a fim de tornar didáticas as informações:

QUADRO 1 – ETAPAS DO LETRAMENTO

ETAPAS	DIRECIONAMENTOS
<p>MOTIVAÇÃO – é o primeiro passo da sequência e consiste em uma atividade de preparação para despertar nos alunos o interesse pela leitura do texto a ser trabalhado.</p>	<p>- propõe-se que seja dividida a turma em grupo e distribui-se uma folha em branco, orientando oriente-os que um dos grupos irá colocar o que sabem sobre identidade de gênero e o outro sobre sexualidade, a fim de constatar os conhecimentos prévios dos alunos sobre essas duas temáticas. A própria folha em branco, nesse debate, caracteriza-se como metafórica, já que como os dois vieses, o conteúdo dela vai ser construído, por meio de marcas identitárias, sociais, políticas, etc. Após isso, solicita-se que em uma roda, eles exponham oralmente as percepções que estruturaram de forma escrita. Embora seja recomendado não se alongar muito nessas discussões, o professor pode, dependendo do nível de interesse da turma, expor um vídeo, que pode ser pesquisado no <i>Youtube</i>. Sugere-se o vídeo “Gênero e sexualidade”, por ser dinâmico, didático e explicativo, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=y9Idf5CnMEo. Esse ajudará a retomar ou acrescentar informações necessárias.</p>

<p>INTRODUÇÃO – propõe-se que seja feita a apresentação do autor e da obra (os dados críticos, biográficos e bibliográficos ao lado da justificativa da seleção).</p>	<p>- é a hora de apresentar a obra, ou o texto literário a ser lido pelos alunos, neste caso, o conto “Pequeno monstro”. É importante que o professor, antes de direcionar a leitura, faça uma explanação sobre o gênero conto tratando de forma sucinta sua finalidade e estrutura e que este é privilegiado na contemporaneidade, bem como evidencie alguns dados biográficos e críticos sobre Caio Fernando Abreu. Além disso, é válido destacar, que essa narrativa está inserida em uma coletânea intitulada <i>Os dragões não conhecem o paraíso</i> (1988), de modo a quem sabe despertar, após esse trabalho, o interesse pela leitura dos outros textos que compõe a obra. Ainda na introdução, com o intuito de instigar, o mediador da leitura pode falar sobre a aceitação do corpo na contemporaneidade, já que vivenciamos a ditadura da beleza e uma espécie de cegueira narcísica, por meio de imagens que coloquem em evidência corpos diversos: altos, gordos, magros, sarados, entre outros.</p>
<p>LEITURA – Na terceira etapa, deve ser realizada prioritariamente extraclasse. Os envolvidos nesse processo buscarão entrar em acordo sobre os prazos que serão estipulados para o término da leitura. Essa parte requer orientação e mediação, pois é nessa fase que o docente será capaz de perceber as reais dificuldades de leitura dos seus aprendizes.</p>	<p>- Nesse momento, encaminha-se a distribuição do conto selecionado e/ou direcionar uma forma de como este pode ser encontrado, inclusive, online na internet e encaminhar a leitura. Aconselha-se que mesmo em se tratando de uma narrativa curta que o professor a direcione para ser realizada em casa e estipule um prazo para essa tarefa ser realizada. De forma específica, acredita-se que uma semana seja tempo suficiente para que o discente dê conta de desenvolver a leitura, caso deseje até mais de uma vez. É interessante que o mediador, no decorrer das aulas seguintes, questione sobre o desenvolvimento e andamento da leitura e inclua novas informações sobre a temática da narrativa a partir de outros gêneros, como uma música, elementos que estejam próximas de seu universo de interesse, afinal eles vivem em uma época em que tecnologia sai na frente na hora de escolher entre as redes sociais e um livro. Trabalhar a música “Glamourosa”, de Mc Marcinho, que centraliza a ideia da feminilidade e da sexualidade na mulher que é gostosa, malhada. Assim, é possível trabalhar uma posição sobre essa questão aos olhos da sociedade, para em seguida, tratar da masculinidade e da sexualidade masculina por meio da interpretação do texto literário.</p>
<p>PRIMEIRA INTERPRETAÇÃO – O quarto passo, considera-se a etapa mais subjetiva da sequência entre todas as outras. Essa etapa destina-se na opinião de Cosson (2018) a uma apreensão global do texto literário.</p>	<p>- fase que deve ser realizada no ambiente de sala de aula, levando em considerações as primeiras compreensões e apropriações temáticas feitas pelo aluno durante a leitura individual fora do contexto escolar. Nessa primeira impressão acerca do texto “Pequeno monstro”, o docente deve deixar os alunos a vontade para comentarem suas percepções acerca do texto literário, quais as sensações e sentimentos despertados durante a leitura, dentre outras coisas que eles considerem necessário comentarem. O educador pode chamar a atenção para o título, a fim de que eles despertem para a ideia do monstro, que monstro seria</p>

	<p>esse, como se configura? É preciso gerar alguma discussão que direcione para o pensamento crítico, afinal, segundo Cosson (2018), terá dificuldade em se efetivar positivamente esta fase da sequência “se for conduzida quer pelo professor, quer pelos alunos, em termo de mera avaliação” (COSSON, 2018, p. 85).</p>
<p>CONTEXTUALIZAÇÃO – a fase que consideramos uma das partes mais importantes nesse processo, pois é através dela que o docente, enquanto mediador, oferece um repertório de conhecimentos para os alunos. O estudioso apresenta sete contexto, a saber: a contextualização teórica, a estilística, a poética, a crítica, a presentificadora e a temática.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - propõe a verticalização da leitura por meio da exploração dos contextos que a obra traz consigo. Por exemplo, a contextualização histórica, com a temática e com a presentificadora, de modo, a conduzir os alunos a perceberem a relação da literatura com a sociedade e atentar para os aspectos que mudaram, os que continuam da mesma forma, ou ainda os que se mantém, mas de forma maquiada na sociedade. - destacar que a narrativa foi publicada nos de 1980, período em que ainda sofria muitas influências da ditadura militar, momento de forte repressão e agressão contra aqueles que se mostravam contra o regime imposto pela sociedade da época; - Sugere-se que o docente, enquanto mediador da discussão, selecione algumas reportagens, vídeos ou notícias que exponham a violência e o sofrimento vivido pelos sujeitos homossexuais na época da ditadura militar, bem como o preconceito sofrido por eles, inclusive por parte da família e intensificado pelos membros da sociedade, e leve para sala de aula para nortear a contextualização. Os homossexuais foram muito tempo tratados como doentes mentais ou como indivíduos que possuíam algum tipo de domínio demoníaco sendo submetidos a diversos castigos ao longo da história, como a castração química, violência física, choques, fogueira, etc.; - Incentivar aos discentes a pesquisar mais sobre esse contexto histórico do Brasil. - Se possível convidar o professor de História para falar sobre a Ditadura militar, de modo, a proporcionar a intertextualidade.
<p>SEGUNDA INTERPRETAÇÃO – Na sequência, ao contrário da primeira que tem como intuito construir uma visão global acerca da obra, a segunda tem como objetivo desenvolver uma leitura aprofundada a partir da seleção de um dos seus aspectos.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - considera-se que seja pertinente que se dê enfoque a sexualidade do “menino monstro” despertada, potencializada e encaminhada pelo primo Alex. É imprescindível que, nesse momento, o professor — juntamente com os alunos — busque relacionar as análises críticas com as contextualizações que foram expostas na etapa anterior. Para garantir a consistência dessa fase, aconselha-se ao docente pedir um pequeno ensaio, postagem, crônica, charge, quadrinho, curtas, etc, em que os alunos/leitores possam expor suas percepções sobre o texto de Caio Fernando Abreu em consonância com a temática escolhida. Dessa forma, o importante são eles colocarem em prática a outra competência envolvida nos processos de letramentos, que é a escrita/ a oralidade e

	usos da tecnologia e se expressarem de forma mais livre, criativa e dinâmica.
EXPANSÃO – na última fase, encerra-se o trabalho com a leitura centrada na obra e inicia-se o momento de perceber as relações textuais.	- postulamos que o docente, de acordo com o nível de conhecimento da turma e da pesquisa que realizara na etapa da contextualização teórica, pode mostrar que a discussão sobre gênero e sexualidade em “Pequeno monstro” mantém um diálogo com a questão da homossexualidade que aparece figurada desde obras de HQ e filmica d’ <i>O bom crioulo</i> (1895), de Adolfo Caminha e com a personagem protagonista, Sérgio, do romance <i>O Ateneu</i> (1888), de Raul Pompeia.

Fonte: Acervo da pesquisa

Cabe ressaltar que essas indicações são somente direcionamentos possíveis, podendo ser ampliadas ou reduzidas de acordo com a especificidade da turma. Essa atividade jamais pode ser desenvolvida de forma individual, tendo em vista que uma maior interação entre alunos e professor, potencializa a leitura compartilhada. Vale ressaltar, ainda, a sugestão de atividade voltada à construção e montagem de uma peça teatral, abordando as temáticas discutidas a partir da leitura do conto “Pequeno monstro”, gênero e sexualidade. O texto pode ser escrito com base nas discussões acerca da narrativa trabalhada em sala de aula para inovar o modo de exposição da tarefa. A peça, esquete ou performance pode ser montada no formato de teatro das sombras, de modo a explorar, com esse jogo de imagens, a própria obscuridade que permeia essa discussão tanto na escola como na sociedade.

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo elaborar uma proposta pedagógica de letramento literário, via sequência didática, para se discutir gênero e sexualidade no ensino médio, tendo em vista que são deixadas, muitas vezes, de lado por causarem polêmica tanto no âmbito escolar como social. Para isso, buscamos colocar o conto “Pequeno monstro” da coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), de Caio Fernando Abreu. Esse texto assumiu a posição central na nossa proposta, pois acreditamos que a literatura, enquanto prática social, tem a função de transformar e proporcionar aos indivíduos um efeito humanizador, produzindo assim seus reflexos na comunidade. Vale ressaltar que a escolha por essa narrativa curta se deu pelo fato de ela se aproximar-se da realidade vivenciada pela maior parte dos alunos que estão inseridos no ensino médio podendo assim, representar as suas angústias e medos provenientes das mudanças ocasionadas durante a adolescência, tanto relacionadas às transformações do corpo quanto às definições acerca da sua identidade de gênero e sexualidade. Partiu-se, aqui,

da ideia de a literatura não ser levada para a sala de aula apenas como pretexto para apreensão das questões relacionadas à linguagem, mas a possibilidade de, através dela, compreender a sociedade de forma mais profunda, articulando o ato da leitura outros conhecimentos e, em conjunto, conduzir os leitores do texto literário a perceber as pluralidades da sociedade, dando a possibilidade desses agirem criticamente de forma ativa nos espaços em que estejam inseridos. E isso é possível, por meio da perspectiva do letramento literário.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. “Pequeno monstro”. In: ABREU, Caio Fernando. **Os dragões não conhecem o paraíso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 121-139.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental (1998). **Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa**/Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: 1. Parâmetros Curriculares Nacionais. 2. Língua portuguesa: Ensino de primeira à quarta série. I. Título.
- CANDIDO, Antonio. Direitos Humanos e literatura. In: A.C.R. Fester (Org.) **Direitos humanos E... Cjp** / Ed. Brasiliense, 1989.
- CALLEGARI, Jeane. **Caio Fernando Abreu: inventário de um irremediável**. São Paulo: Seoman, 2008.
- COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2011.
- COSSON, Rildo. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2014.
- COSSON, Rildo. O espaço da literatura na sala de aula. In: PAIVA, Aparecida, MACIEL, Francisca, COSSON, Rildo. (Coord.). **Literatura: ensino fundamental**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2010. (Coleção Explorando o Ensino; v. 20). p. 55- 69.
- COUTO JUNIOR, Dilton Ribeiro do. Gênero, sexualidade e a teoria queer na educação: colocando em questão a heteronormatividade. **Atos de Pesquisa em Educação** - ISSN 1809-0354 Blumenau, v. 11, n.1, p.250-270, jan./abr. 2016. Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/atosdepesquisa/article/view/4782/3283> acesso em 20 de outubro de 2018.
- DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.** – Cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 23. ed. São Paulo: Graal, 2004.
- FRANCO, Isaquã. O letramento literário no ensino médio através da relação entre literatura e pintura em contos de Machado de Assis. In: **Anais do SILEL**. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em:

http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_1138.pdf Acesso em: 09 jul. 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: Saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

KLEIMAN, Ângela. Letramento e suas implicações para o ensino de língua materna. São Paulo: Contexto, 2005. In: **Signo**. ORLANDI, Eni P. Santa Cruz do Sul, v.32 n 53, p. 1-25, dez, 2007.

KLEIMAN, Angela B. Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. In: KLEIMAN, Angela B. (Org.). **Os significados do letramento**: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas: Mercado das Letras, 2008. 294 p.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogia e sexualidade. In: _____. **O corpo educado**: pedagogia e sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1230/Guacira-Lopes-Louro-O-Corpo-Educado-pdf-rev.pdf?sequence=1> Acesso em: 09 jul. 2018.

_____. (2001). **Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação**. Disponível em: <file:///C:/Users/A8dson/Downloads/Guacira%20Lopes%20Teoria%20queer.pdf> Acesso em: 09 jul. 2018.

SANTOS, Wendel Souza (2017). **Teoria queer e educação para uma abordagem não normalizadora**. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/324230479_Teoria_queer_e_educacao_para_uma_abordagem_nao_normalizadora Acesso em: 09 jul. 2018.

SERRATO, Andréia Cristina. O corpo e a sexualidade na cama de procusto: valores e desafios na contemporaneidade. **Revista Pistis Praxis e Teologia e Pastoral**, Curitiba, V. 2, n. 1, p. 145-172, Jan/Jun, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/321280221_O_CORPO_E_A_SEXUALIDADE_NA_CAMA_DE_PROCASTO_valores_e_desafios_na_contemporaneidade Acesso em: 09 jul. 2018.

SILVA, Antonieta Mírian de Oliveira Carneiro; SILVEIRA, Maria Inez Matoso. Letramento literário na escola: desafios e possibilidades na formação de leitores. In: **Revista Eletrônica de Educação de Alagoas** Volume 01. Nº 01. 1º Semestre de 2013.

SILVEIRA, Renata Junqueira de; COSSON, Rildo. **Letramento literário**: uma proposta para sala de aula. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40143/1/01d16t08.pdf> Acesso em: 09 jul. 2018.

Sobre os autores e organizadores

Aluísio Barros de Oliveira

Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2012). Atualmente, é professor (Adjunto) da Faculdade de Letras e Artes, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, atuando no ensino de literaturas brasileira e africana de língua portuguesa. É membro da Academia Apodiense de Letras (AAPOL) e do Instituto Cultural do Oeste Potiguar (ICOP). *Dos Amores que Beiram os Meus Caminhos e Outros Poemas* (2013) é o seu último livro publicado.

Ana Carolina da Silveira Costa Santiago

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem com interesse em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2019). É membro do Grupo de Estudo de Literatura e suas interfaces críticas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. É membro do projeto de pesquisa “Do fantástico e seus arredores: um estudo do gênero conto”. Sua publicação mais recente, *The Yellow Wallpaper: o gótico feminino em Charlotte Perkins Gilman*.

Ana Laura Oliveira Lopes

Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2019). Atualmente é professora do ensino fundamental e médio da rede particular de ensino. Integrou o Projeto intitulado “O imaginário do animal na representação de personagens: um estudo do conto fantástico brasileiro” do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (PIBIC/CNPq), exercício 2017-2019.

Ana Marcelle Rodrigues Pimentel

Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2019). Atualmente, é professora efetiva da rede pública estadual do Ceará, atuando na disciplina de Língua Portuguesa no ensino médio. É formadora de professores no projeto “Foco na Aprendizagem”, da SEDUC-CE. É professora do curso de extensão “Compreensão e Produção de Textos Acadêmicos”, da Faculdade Ari de Sá. É membro do Grupo de Pesquisa em Análise do Discurso Crítica, Representações, Ideologias e Letramentos, da Universidade Estadual do Ceará.

Ana Maria Remígio Osterne

Mestre em Literatura pela UFC; graduada em Letras - Português/Inglês pela UECE. Atualmente é professora adjunta da UERN, atuando nas áreas de Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira e Literatura e Música. Coordena o projeto de

pesquisa Literatura, Mito e Imaginário, vinculado ao GELINTER, nas áreas de Literatura Comparada e Literatura e Imaginário.

Antonia Marly Moura da Silva

Pós-Doutora em Letras pela Universidade de Coimbra - PT. Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Atua como professora de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), com vínculo no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPCL) e como colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Mestrado e Doutorado. Desenvolve pesquisas na área da literatura contemporânea, com foco no estudo do conto e do fantástico. É membro do Grupo de Estudos da Literatura e suas Interfaces Críticas (GELINTER), integrando as Linhas de pesquisa “Literatura Comparada” e “Literatura e Imaginário”. Também é membro do Grupo de Pesquisa em Linguística e Literatura (GPELL). Autora de artigos, periódicos e capítulos de livros na área de Literatura Brasileira.

Bárbara Luíza Alves Rubio

Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Faculdade de Letras e Artes da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2019). Atualmente, é membro do Grupo de Pesquisa GELINTER da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

David Vinnícius Lira Campos

Graduado em Letras (Língua Portuguesa) pela Universidade Federal de Campina Grande e tem experiência docente nos níveis fundamental e médio. Há anos empenha-se no estudo da literatura e do cinema, principalmente no da relação entre essas manifestações artísticas, trabalho que tem fundamentado parte significativa de sua produção acadêmica. Atualmente, tem se dedicado à publicação de artigos e à ministração de minicursos voltados para a exploração da literatura de vertente regional nordestina, do cinema nacional e do cinema moderno.

Elri Bandeira De Sousa

Doutor em Letras, graduado em História e em Letras pela UFPB. Atualmente, é professor associado da Universidade Federal de Campina Grande, atuando na Graduação no Curso de Letras e no Mestrado Profissional em Letras, na Área de Literatura, com a seguinte linha de pesquisa: forma, discurso e mito na literatura, e os temas: o romance do sertão e a relação entre cordel, repente e MPB. Publicou os livros *Engenbos e personagens da Mega-Narrativa de Lins do Rego* (Bagagem, 2011) e *Artigos sobre mito, literatura e ensino* (Ideia, 2016).

Francisco Aedson de Souza Oliveira

Doutorando em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande. Especialização em Literatura e Ensino pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Professor da Faculdade Nova

Esperança de Mossoró. Tem experiência na área de letras, com ênfase em literatura contemporânea, estudando principalmente os seguintes temas: identidade, estranhamento e violência.

Francisco Edson Gonçalves Leite

Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2013) e aluno do doutorado em Letras da mesma instituição. Atualmente, é professor Assistente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN, atuando na Graduação em Letras. É membro dos seguintes grupos de pesquisa: Grupo de Estudos Críticos da Literatura – GECLIT e Grupo de Estudos de Literatura e suas Interfaces Críticas – GELINTER, ambos da UERN. Suas publicações mais recentes são textos que abordam as interfaces entre o duplo e o fantástico na contística de Lygia Fagundes Telles e Ignácio de Loyola Brandão.

Francisco H. Arruda de Oliveira

Doutorando em Estudos da Linguagem, área de concentração em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, (2018). Mestre em Letras, área de concentração em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, (2013). Atualmente é professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte – IFRN. Pesquisa sobre a literatura do final do século XIX e início do século XX e tem desenvolvido sua tese em torno da figura de Lima Barreto discutindo questões referentes ao engajamento com a arte, o nomadismo emergente e a crítica contemporânea que apresenta a produção de Lima Barreto como afrodescendente. É membro do Grupo de Estudos de Literatura e suas Interfaces Críticas – GELINTER da UERN.

Francisco Leandro Torres

Mestre em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGEL/UFRN, 2015). Pela mesma Instituição Federal, cursou a Especialização em Leitura e Produção de Textos (2011) e a Graduação em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas (2010). Atua como professor de Língua Portuguesa e Literaturas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do RN (IFRN) e professor formador e pesquisador do curso de Especialização em Literatura e Ensino (IFRN, Campus EaD). Possui experiência na área de Letras e Educação, com ênfase em Literatura Comparada, Teoria da Literatura, Poesia, Concepções de Literatura e Ensino, Literatura e Pós-estruturalismo, Literatura e Estudos Culturais e Práticas de Leitura e Produção de Textos.

Francisca Laila Ribeiro Pinto

Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2015). Atualmente, é professora Assistente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, atuando no ensino de Graduação com Literatura Brasileira e Teoria da Literatura. É membro do Grupo de Pesquisa em Ensino, Literatura e Linguagem (GELIN), e também do

Grupo de Estudos de Literatura e suas Interfaces Críticas (GELINTER), com foco nos estudos culturais e de gênero. Coordena o Projeto de Iniciação Científica (PIBIC), de título *Um espaço contestado: as vozes são outras na literatura contemporânea* (2019-2020).

Iara Maria Carneiro de Freitas

Mestre em Letras em Linguística pela Universidade do Estadual do Ceará (2010). Atualmente, é professora Adjunto II da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, atuando na Graduação no Curso de Letras Língua Espanhola. É membro dos Grupos de Pesquisa GELINTER e GET da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Coordena o projeto de Iniciação Científica – PIBIC intitulado A novela hispano-americana contemporânea e suas características: identificação e/ou análise de elementos do Realismo Mágico presentes em trechos das obras literárias *La Casa de los Espíritus* e *Los Cuentos de Eva Luna* da Escritora Isabel Allende, ressaltando a construção e participação de personagens femininos nos episódios estudados, vinculado à Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Jonas Jefferson de Souza Leite

Doutor em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (2018). Atualmente, é professor Adjunto da Universidade de Pernambuco, atuando na Graduação no Curso de Letras, nas áreas de Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira, pesquisando os seguintes temas: Escritas de Si, Autoficção e Literatura Portuguesa, sobretudo a obra da poetisa Florbela Espanca. Suas publicações mais recentes são o *Dicionário de Florbela Espanca* (no prelo) e “*O que eu fui e o que eu julguei ser*”: efeito autobiográfico e autoficção como estratégias de narração de si no *Diário do último ano, de Florbela Espanca*, na Revista Sociopoética, 2018.

José Dantas da Silva Júnior

Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2018). Atualmente, é professor(a) substituto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atuando no curso de Letras Língua Espanhola e Literaturas e colaborando como tutor na Graduação em Letras Língua Portuguesa EAD/UERN. Além disso, desenvolve pesquisa de doutorado com o seguinte tema: A solidão amorosa na literatura latino-americana em *Memórias de minhas putas tristes*, de Gabriel García Márquez e *Solidão continental*, de João Gilberto Noll. É membro dos Grupos de Pesquisa Estudos Críticos da Literatura (GECLIT) e Membro do Grupo de Pesquisa em Literatura de Língua Portuguesa (GPORT) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

José Veranildo Lopes da Costa Junior

Doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – PPGL/UERN. Mestre em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande – PPGLE/UFCG. Atualmente, é Professor Adjunto I do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade do Estado do Rio Grande do

Norte, onde leciona na área de Literaturas Hispânicas. É membro do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas – GELCCO

José Vilian Mangueira

Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB / PPGL (2012). Atualmente, é professor efetivo com dedicação exclusiva da Universidade Estadual da Paraíba - UEPB, atuando na Graduação do curso de Letras / Inglês nas áreas de Literatura Anglo-Americana. É pesquisador do CNPQ, com trabalhos envolvendo a representação de Gênero na Literatura. Tem textos publicados em revistas e congressos da área de Literatura, sobre temas relacionados aos Estudos de Gênero, Crítica Feminista e Literatura e Sociedade. Sua tese de doutoramento foi transformada em livro, intitulado *O Sujeito feminino em O despertar e Riacho Doce: um estudo comparativo da obra de Kate Chopin e José Lins do Rego*. Faz parte, desde sua criação, do Grupo de Pesquisa GECLIT – Grupo de Estudos Críticos da Literatura. Atuou como professor do Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Foi professor visitante da Webster University – Missouri.

Késia Maressa Costa Moraes Xavier

Graduada em Letras com habilitação em Língua Inglesa e respectivas Literaturas é professora de Ensino Fundamental, Ensino Médio e Ensino Universitário. Especialista em Ensino-Aprendizagem de Línguas Estrangeiras (UERN-2012), com pesquisas e orientações em Ensino de língua inglesa e literatura. Atualmente desenvolve projetos na área de ensino de STEM (Science, Technology, Engineering and Mathematics) em língua inglesa em parceria com a Universidade de São Paulo – USP e a embaixada americana no Brasil. O artigo: O uso de textos autênticos no ensino-aprendizagem de inglês para fins específicos (capítulo de livro) é sua mais recente publicação.

Leila Maria de Araújo Tabosa

Doutora em Estudos da Linguagem (área de concentração Literatura comparada) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2014), com doutorado e pesquisa de campo no exterior (PDSE), na Universidad Nacional Autónoma de México (2013), Cidade do México-DF. Mestra pelo Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem (área de concentração Literatura comparada) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2009). Graduada (Licenciatura plena) em Letras - Língua portuguesa e literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2006). Professora Adjunto III da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, departamento de Letras Vernáculas. Membro do Grupo de Pesquisa Ponte Literária Hispano-brasileira e possui experiência na área de tradução em língua espanhola, com ênfase na obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Roteirista de teatro e curadora de artes plásticas, coordena o projeto artístico de extensão "FALA, BARROCO"; é pesquisadora do GET (Grupo de Estudos de Tradução)/UERN, Linha de Pesquisa de Tradução e é, ainda, pesquisadora do GELINTER - Grupo de

Estudos de Literatura e de suas interfaces críticas. Dedicou-se, atualmente, a seu Pós-Doutorado, em Literatura e Teatro, na Universidade Federal do Ceará (UFC).

Leylyane Rafaela Silveira de Negreiros

Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e suas literaturas pela Universidade do Rio Grande do Norte (UERN). É egressa do Grupo de Literatura e suas Interfaces Críticas (GELINTER) da Universidade do Rio Grande do Norte. Foi membro do projeto de pesquisa “Do fantástico e seus arredores” durante o período de fevereiro de 2017 a fevereiro de 2018. Sua publicação mais recente foi o artigo “Figurações insólitas do corpo: O fantástico em dois contos de Ignácio de Loyola Brandão”.

Lidiane Moraes Fernandes

Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa (2012), especialista em Estudos Literários (2017) pela UERN. Atualmente é aluna regular do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Linguagem. É técnica de Bibliotecas concursada no Sistema Integrado de Bibliotecas da UERN, atuando também como vice-presidente do SINTAUERN – Sindicato dos Técnicos da UERN. Atua como tutora a distância no curso de Letras com habilitação em Língua Portuguesa na modalidade EaD pela UERN. É membro do Grupo de Estudos da Literatura e suas Interfaces Críticas (GELINTER) com estudos voltados para o projeto “Do fantástico e seus arredores: um estudo do gênero conto”.

Lívia Maria Rosa Soares

Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte. Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. Atualmente, é professora EBITT do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA), atuando nos ensinos médio e técnico. Atualmente é membro do comitê científico da instituição e coordenou o Projeto de pesquisa “*Leitura em rede: a eficácia de atividades de mediação literária em vários suportes como estratégia de superação do analfabetismo funcional.*” Participa como membro do Grupo de Estudos da Literatura e suas Interfaces Críticas (UERN). É uma das autoras dos livros *Formação Continuada: as entrelinhas da memória na construção da identidade do professor* (2018) e do livro *Literatura contemporaneidade e ensino* (2016).

Lorena Clícia Fernandes Costa Ramalho

Graduada em Letras com habilitação em língua portuguesa (2018). Atualmente é pós-graduada em Gestão Escolar. Integrou o Projeto intitulado “O imaginário do animal na representação de personagens: um estudo do conto fantástico brasileiro” do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (PIBIC/CNPq), exercício 2028-2020.

Márcia Socorro Ferreira de Andrade Silva

Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual do Ceará (2008). Atualmente, é professor(a) Assistente IV da Universidade do Estado do Rio Grande

do Norte (UERN), atuando na Graduação em Curso de Graduação em Letras Espanhol na(s) área(s) de língua e literatura espanhola, pesquisando o(s) seguinte(s) tema(s): ensino de língua espanhola, ensino de literatura espanhola e o duplo em contos de Julio Cortázar. É membro do GELINTER, grupo de pesquisa da UERN. Coordena o projeto PIBIC/UERN/Voluntário Tecituras do duplo em Final de Juego: um estudo de contos de Julio Cortázar.

Marcos Vinicius Medeiros da Silva

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ (2013). Atualmente é professor adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN. É líder do Grupo de Estudos de Literatura e suas interfaces Críticas (GELINTER). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa e Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: discurso e memória.

Margarete Solange P. C. de Moraes

Mestre em Discurso, Memória e Identidade (UERN-2015). Graduada em Letras pela UERN, possui especialização em Linguística Aplicada (UERN-2001) e em Ensino de Língua Inglesa (UERN-2005). Docente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, do Departamento de Letras Estrangeiras, pesquisa e orienta trabalhos nas áreas de Leitura, Literatura, Ensino de Línguas e Tradução. Suas mais recentes publicações são *Memórias do cárcere de Graciliano Ramos: a história brasileira dos anos 30 não contada pelo discurso oficial* (artigo) e *O Silêncio das Lembranças* (Romance).

Maria Aparecida da Costa

Doutora em Letras em Estudos da Linguagem – Literatura Comparada - pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN - e Universidade de Coimbra – FLUC - Portugal (2014). Atualmente, é professora Adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN -, atuando na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, na área de Literatura; pesquisando a recorrência do mito do amor em romances contemporâneos de língua portuguesa. É membro dos Grupos de Pesquisa, Grupo de Estudos Críticos da Literatura – GECLIT; e Grupo de Pesquisa em Literatura de Língua Portuguesa – GPORT, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Coordena o Projeto, *Aspectos do romance português contemporâneo: um estudo de “A noite das mulheres cantoras” de Lúcia Jorge*. Publicações importantes, o livro *A paz tensa da chama fugaz: a configuração do amor no romance contemporâneo, Lygia Fagundes Telles e Lúcia Jorge*. 1. ed. Natal: Edufrn, 2015; artigo, “O leve Pedro” e a dualidade do amor conjugal –SIGNÓTICA, v. 30, p. 137-148, 2018.

Maria Caroline Andrade de Lima

Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2009). Atualmente, é membro do Grupo de Estudos de Literatura e suas Interfaces Críticas (GELINTER) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Maria Clarice Candido Silveira

Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2019). Atualmente, é professora efetiva da rede pública ensino do estado do Ceará, atuando na disciplina de Língua Portuguesa nos ensinamentos fundamental e médio.

Maria da Anúnciação Brito Siebra

Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2019). Atualmente, é professora efetiva da rede pública de ensino do município de Fortaleza e do estado do Ceará, atuando na disciplina de Língua Portuguesa nos ensinamentos fundamental e médio.

Maria Graciele de Lima

É doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2018). Atualmente, é professora Substituta da Universidade Estadual do Ceará, atuando na Graduação em Letras, na área das Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria da Literatura. É membro Grupo de Estudos de Literatura e suas Interfaces Críticas - GELINTER, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e do Grupo *SACRATUM - Hermenêutica filosófica e literária em diálogo com o estudo do sagrado*, da Universidade Federal da Paraíba. Suas publicações mais recentes são: “Da alma que habita e é habitada: uma leitura sobre o poema *Búscate em mí* de Teresa d’Ávila” (2017), artigo publicado na *Revista Eletrônica Roda da Fortuna* e “Memória e cânone: uma discussão sobre os escritos de Clara de Assis” (2018), artigo publicado na coletânea intitulada *Literatura, Subjetividade e Memória: diálogos com a escritura de autoria feminina*.

Marília Gabrielly Peixoto de Sousa

Graduada em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN (2013). Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem. É membro do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa – GPORT da UERN.

Odalice de Castro Silva

Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1998). Atualmente é pesquisadora da Universidade Nova de Lisboa e Professora Titular da Universidade Federal do Ceará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Crítica Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: influência, ficção, campo literário, leitura e história.

Pedro Fernandes de Oliveira Neto

Professor de Teoria da Literatura, Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa na Universidade Federal Rural do Semi-Árido. Tem Doutorado em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem na Universidade Federal do Rio Grande do Norte com pesquisa sobre a obra de José Saramago e António Lobo Antunes. Coordena o Grupo Estudos Sobre o Romance; e integra o Grupo de Estudos Críticos da Literatura. É autor de *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago* (Editora Appris, 2012). Dirige a revista

de poesia *7faces*, a *Revista de Estudos Saramaguianos* e coordena para a Editora Moinhos a Coleção Estudos Saramaguianos.

Rosalyn Ferreira da Costa Santos

Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2017). Atualmente, é professora da rede estadual de ensino do RN. Suas publicações mais recentes são relacionadas ao estudo da obra de Lygia Fagundes Telles, com ênfase no fantástico e sua importância para a configuração do espaço no delineamento da narrativa.

Taziana Giordana Costa

Graduada em Letras com habilitação em Língua Espanhola e suas Literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2019). Participei Programa Institucional de Iniciação Científica da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte sob orientação da Prof^a Me: Marcia Socorro Andrade. Autora do artigo: Literatura Espanhola do Século XIV: Revisão Crítica das obras *Libro de uen amor, el conde lucanor y rimado de palacio*

Vilmária Chaves Nogueira

Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte e Mestre em Letras pela mesma IES. Atualmente, é membro do Grupo de Estudos de Literatura e suas Interfaces Críticas – GELINTER, atuando na área de Estudos Críticos da Literatura com pesquisa voltada para o tema do fantástico nas obras de Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles. Suas publicações mais recentes são: Entre a tradição e a pós-modernidade: novas representações de gênero nos contos infantojuvenis “Maria, Maria” e “Com sua voz de mulher” de Marina Colasanti e “A metáfora do simulacro na construção da identidade em *O Homem Duplicado*, romance de José Saramago”.



ISBN. 978-65-86101-28-7



Pedro João
EDITORES

9 786586 101287