

FRANCISCA LAILSA RIBEIRO PINTO
MARIA GRACIELE DE LIMA

(ORGANIZADORAS)

APROXIMAÇÕES E
PERCURSOS LITERÁRIOS



Pedro & João
editores

APROXIMAÇÕES E PERCURSOS LITERÁRIOS



Pedro & João
editores

**Francisca Laila Ribeiro Pinto
Maria Graciele de Lima
(Organizadoras)**

**APROXIMAÇÕES E
PERCURSOS LITERÁRIOS**

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.

Francisca Laila Ribeiro Pinto; Maria Graciele de Lima [Orgs.]

Aproximações e percursos literários. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. 223p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-0179-5 [Digital]

1. Percurso literário. 2. Análise literária. 3. Análise do Discurso. I. Título.

CDD – 410

Capa: Petricor Design

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Revisão linguística: Antonia Keila Rodrigues Vieira e Jeferson Rafael Oliveira Leandro

Diagramação: Diany Akiko Lee

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 Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2022

Sumário

Apresentação	9
<i>Perto do Coração Selvagem: a personagem Joana e o Pós-Moderno na escrita clariceana</i>	11
Adriana da Silva Oliveira Maria Graciele de Lima	
Expressões do Pós-Moderno na Obra <i>O Voo Da Guará Vermelha</i>, de Maria Valéria Rezende	23
Aline de Souza Oliveira Guimarães Maria Graciele de Lima	
A religiosidade no romance <i>A madona de cedro</i>, de Antônio Callado	35
Daniela de Oliveira Silva Sérgio Wellington Freire Chaves	
“Morrer é uma arte”: tensões entre a vida e a morte em <i>Ariel</i>, de Sylvia Plath	51
Diego dos Santos Rocha Denise Noronha Lima	
O mito do amor maternal no poema “Mãe”, de Cora Coralina e no conto “Uma Galinha”, De Clarice Lispector	67
Ilzalene Freitas Marinho	
<i>Ensaio Sobre a Cegueira: do romance para o cinema</i>	81
José Deoclécio Morais Pereira Maurício da Silva Rodrigues Maria Graciele de Lima	

<i>Sou nada no infinito: uma leitura do niilismo brandoniano através de Húmus</i>	95
Kely Caroline Santos da Silva Annie Tarsis Morais Figueiredo	
“Você é negro”: a influência do espaço no trânsito de identidades em <i>Americanah</i> de Chimamanda Ngozi Adichie	109
Maria Alice Matos Leitão Fernanda Cardoso Nunes	
A luta pelo espaço requer a memória: um estudo do romance <i>As Meninas</i>, de Lygia Fagundes Telles	123
Micharlane de Oliveira Dutra Francisca Lailsa Ribeiro Pinto	
A memória e o espaço de pobreza em <i>Úrsula</i> de Maria Firmina dos Reis	139
Renata Mireli Ferreira Francisca Lailsa Ribeiro Pinto	
Mulheres-a-dias em um contexto biopolítico: a construção das personagens em Valter Hugo Mãe	151
Sabrina de Paiva Bento Annie Tarsis Morais Figueiredo	
Reflexões sobre a produção literária feminina em <i>Um Teto Todo Seu</i>, de Virginia Woolf	163
Sabrina de Paiva Bento	
Morte em metáfora: o conto <i>Ar Frio</i> de H. P. Lovecraft	175
Samuel Moreira Chaves Maria Graciele de Lima	

O espaço de não pertencimento em <i>Meus Queridos Estranhos</i>, de Livia Garcia-Roza	195
Severino Lopes dos Reis Filho Francisca Lailsa Ribeiro Pinto	
Justiça corrupta: a alegoria em <i>Incidente em Antares</i> pela perspectiva da personagem Cícero Branco	209
Wellerson Bruno Farias dos Reis Sérgio Wellington Freire Chaves	
Sobre as organizadoras	223

Apresentação

Este livro é resultado de uma chamada pública convocada pelas professoras Maria Graciele de Lima (UFPB) e Francisca Laila Ribeiro Pinto (UERN). A produção teve como objetivo reunir trabalhos de várias possibilidades no campo dos Estudos Literários, a fim de proporcionar a publicação das pesquisas de graduandos/as em conjunto com professores/as orientadores/as. A iniciativa, no entanto, nasceu da proposta de reunir artigos escritos a partir de interlocuções em sala de aula entre docentes e discentes da Universidade Estadual do Ceará (Campus FAFIDAM) e da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (Campus CAP).

Na Universidade Estadual do Ceará, as leituras e discussões realizadas no percurso das disciplinas de Literatura Brasileira Contemporânea e Teoria da Literatura (2020), ministradas por Maria Graciele de Lima, à época, motivaram a escrita de artigos sobre as obras de Maria Valéria Rezende, Clarice Lispector, H. P. Lovecraft e José Saramago. Na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, o projeto de pesquisa institucional “Caleidoscópio teórico do pensamento feminista na literatura de autoria feminina”, desenvolvido pela professora Francisca Laila Ribeiro Pinto (2020/2021), promoveu leituras que resultaram na escrita de reflexões em torno das obras de Maria Firmina dos Reis, Lygia Fagundes Telles e Livia Garcia-Roza. Junto a esse grupo de trabalhos orientados pelas professoras organizadoras deste livro, somaram-se outros artigos, de autores/as diversos/as, tratando de importantes obras como a de Silvia Plath, Cora Coralina, Antônio Callado, Chimamanda Ngozi Adichie, Virgínia Woolf, Érico Veríssimo e Valter Hugo Mãe.

Em conformidade com a ideia direcionada a esta produção, o referencial teórico-crítico está apresentado de acordo com as

diferentes abordagens sobre os estudos que envolvem a Literatura contemporânea e que estiveram presentes nos contextos de onde partiu a produção dos textos que compõem este volume. Não por coincidência, a coletânea coloca em evidência as discussões sobre gênero, classe social, etnia, nacionalidade, entre outras questões suscitadas pelas diversas pesquisas que deram base a toda a produção, afinal, faz-se necessário conhecer e divulgar representações alternativas, desconstruindo olhares estereotipados ainda presentes no campo literário/crítico.

Portanto, nessa linha de pensamento, o debate sobre as obras enfocadas não se volta, de modo algum, a fazer análises fechadas e/ou encerradas em leituras costumeiramente propostas, muito menos privilegiar determinadas obras, mas possibilitar uma razoável observação crítica entre outras perspectivas que prestigiem as escritoras e escritores que produziram a partir do século XX.

Quanto à organização estrutural deste livro, a sequência dos textos foi montada para seguir a ordem alfabética do nome dos/as autores/as (considerando apenas o primeiro nome, quando há mais de um). Acreditamos que, dessa maneira, evitaremos quaisquer aparências de hierarquização das discussões apresentadas.

Por fim, agradecemos aos/às colegas e aos/às alunos/as pesquisadores/as com os/as quais interagimos nos processos de orientações para a produção deste *e-book*. Nossa gratidão também às colaborações de revisão textual feitas por Jeferson Rafael e Keila Rodrigues. Esperamos que esta publicação inspire novas trilhas e estreite caminhos em torno de cada vez mais investigações nos Estudos Literários.

As organizadoras.

Perto do Coração Selvagem: a personagem Joana e o Pós-Moderno na escrita clariceana

Adriana da Silva Oliveira (UECE)

Maria Graciele de Lima (UFPB)

Introdução

Este estudo tem como objetivo abordar a construção da personagem Joana, no romance *Perto do coração selvagem* (1943) e a escrita pós-moderna presente na obra. Para isso, é necessário percorrer a infância e vida adulta da protagonista, destacando como se dá a sua construção nessas fases. Lispector aborda, no seu primeiro romance, como a personagem constrói-se ao longo da narrativa, suas angústias, perturbações e crises existenciais, problematizando seu lugar no mundo e trazendo, também, suas relações afetivas durante a infância, e com seu marido Otávio, na vida adulta.

Para percorrer a construção da personagem protagonista trazida por Lispector, propomos a leitura em Franco Junior (2009) e Beth Brait (2002), que apresentam o conceito de personagem na narrativa. Destacam-se também os apontamos de Álvaro Lins (1944), pois ele foi um crítico da literatura brasileira que apresentou algumas ressalvas sobre a obra de Clarice Lispector. Tratamos, também, aqui de contrapor a obra em análise com o movimento pós-moderno na escrita clariceana. Estabelecendo vínculo entre ambos, destacamos os apontamentos de Giséle Manganelli Fernandes (2009) que tratam das temáticas pós-modernistas e do narrador pós-moderno.

A escrita de Clarice Lispector

O romance *Perto do coração selvagem* (1943) foi o livro de estreia da escritora Clarice Lispector, publicado pela editora do jornal *A Noite*, do qual ela fazia parte. Assim como aconteceu com a obra de vários escritores e escritoras, a obra de Clarice Lispector despertou reações diversas na crítica literária de seu tempo. Um dos críticos que escreveram sobre seu trabalho foi Álvaro Lins. Ele retomou os aspectos perceptivos na primeira obra da escritora, do qual destaca o impacto do romance no Brasil, a personalidade de Lispector e sua desenvoltura ao escrever sua primeira obra, afirmando também que a sua escrita aborda aspectos do poema lírico, traz a sua personalidade e exaltação do sentimentalismo:

Um romance original nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal. Usando, porém, os processos técnicos de James Joyce e de Virgínia Woolf, a Sra. Clarisse Lispector escreveu o seu próprio romance, com um conteúdo que lhe veio diretamente da sua natureza humana. Tem se falado muito no Brasil de romance poético, de romance lírico; e esta expressão tem sido usada de modo bastante arbitrário. Confunde-se em geral o romance lírico com a exaltação sentimental, com o sentimentalismo de certas páginas em prosa (LINS, 1944, p. 187 e 188).

Perto do coração selvagem foi considerado um romance lírico por trazer ao leitor o sentimentalismo exacerbado da personagem, despertando os medos, anseios e angústias da protagonista Joana.

As indagações presentes na fala de Joana sobre a questão de quanto valemos à pena, a relação da morte como um fim em si mesmo e o auge da sua insegurança quando adulta, ao deparar-se com o marido que escolhe ficar com um amor antigo – o que acaba lhe causando mais insegurança e crises existenciais.

Além disso, Clarice Lispector ofereceu importantes contribuições à Literatura Brasileira. Como escritora modernista do século XX, traz uma linguagem complexa, sentimentalista em quase todos os seus textos e tece críticas sobre suas próprias obras.

A indiferença com suas obras faz pensar o quanto a autora é exigente consigo mesma. Conforme Lins (1944, p. 191) complementa sua crítica a respeito da escrita de Lispector, afirmando que “Faltam-lhe, como romance, tanto criação de um ambiente mais definido e estruturado quanto à existência de personagens como seres vivos. Em *Perto do coração selvagem* só um personagem, Joana, tem uma existência real”: (grifo do autor).

Lins faz menção ao comportamento da escrita da autora, ao modo como ela revela as personagens e afirma que apenas uma é que se aproxima do sentimentalismo humano, aquela personagem que algum leitor ou leitora irá identificar-se com suas ações ou atitudes durante os fatos acontecidos.

Vale salientar, que as críticas tecidas sobre o romance da escritora veem no viés da própria linguagem trazida e pelo fato de ter abordado uma obra que impressiona pelos termos complexos e com o sentimento de uma obra inacabada – como se faltasse algo no final da narrativa. Ademais, mostraremos como a obra se encontra na era pós-moderna e como o narrador pós-moderno comporta-se no romance.

***Perto do coração selvagem* e o Pós-moderno**

O romance de Clarice Lispector apresenta uma personagem que tem problema para se relacionar com as pessoas à sua volta, fazendo assim, com que ela entre em conflito consigo mesma. Sua dificuldade em relacionamentos vem desde a infância e perpassa a sua vida adulta. Na passagem a seguir, é perceptível a carência de Joana, os pensamentos que tenta captar do outro que está no seu mesmo espaço e que divide sua intimidade, além de realizar comparações inexistentes, assim diz a autora:

Oh, poupe-me, ouvia Joana no silêncio de Otávio. Mas ao mesmo tempo ela gostava de pensar alto, de desenvolver um raciocínio sem plano, seguindo-se apenas. Às vezes mesmo, por puro prazer, inventava reflexões: se uma pedra cai, essa pedra existe, houve uma força que fez com que ela caísse, um lugar de onde ela caiu – Acho que nada escapou à

natureza do fato, a não ser o próprio mistério do fato. Mas agora ela falava também porque não sabia dar-se e porque sobretudo apenas pressentia, sem entender, que Otávio poderia abraçá-la e dar-lhe paz (LISPECTOR, 1998, p. 94).

Joana sai de um pensamento para o outro em questão de segundos. No trecho acima, percebemos que a narradora capta e tenta adentrar o pensamento dos personagens, fazendo, assim, uma correlação entre o óbvio e o incerto. Os múltiplos pensamentos apresentados pela personagem podem ser algo que está relacionado ao fato de a personagem e o narrador buscaram inserir, no romance, uma forma de atrair os leitores para si, fazendo com que se sintam parte do enredo e, até mesmo, que reflitam sobre os aspectos da vida de cada um e que podem estar ali presentes, na narrativa.

Conforme Coutinho e Silviano (apud FERNANDES, 2009, p. 303 – 304), o papel do narrador pós-moderno é correlacionar o que está presente no romance com a verossimilhança. Eles afirmam que:

Tendo uma primeira hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitudes semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca: ele não narra enquanto atuante. [...] Tendo uma segunda hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções da linguagem (FERNANDES, 2009, p. 303 – 304).

Nessa passagem, é perceptível a força que o narrador pós-moderno tem dentro da escrita pós-modernista, na qual resulta que ele e os outros personagens associam-se de uma forma a se complementarem. Isso também ocorre no universo das ideias e percepções do narrador, dentro do enredo. É como se o narrador

já soubesse os passos que cada personagem fará e, como irá pensar sobre o que está vivenciando na trama. Assim sendo, os dois têm o papel fundamental de “se entenderem”, ao longo da história, e de agirem dentro desse jogo de compreensão.

O narrador pós-moderno participa da história, necessariamente, como forma de expressar as angústias, anseios, vontades, derrotas e tristezas da personagem, buscando alimentar, no leitor, a sensação de como se estivesse já passado pela mesma situação ou vivenciado os mesmos acontecimentos, pois, a partir da narração, percebemos que o narrador captura cada pensamento, cada atitude do personagem, com uma convicção que nos faz crer que ele conta algo vivenciado por ele mesmo e, talvez por isso, ele narra de uma forma mais sentimentalista.

Essa relação sentimentalista do narrador em trazer a situação da personagem que está tendo um desconforto de si mesmo, apresenta como a vida humana é regida por desafios e na qual, muitas vezes, entramos em batalha conosco mesmo, no que passa a ser mais difícil controlarmos os nossos impulsos, sensações de angústia e sofrimento.

Na ficção de Lispector, a batalha da protagonista Joana é justamente esta: o descontrole perante seus pensamentos de derrota, angústias e anseios por, afinal, não saber controlar seus pensamentos acelerados. Por não saber comportar-se com calma e paciência quando está frente a frente com os obstáculos que aparecem no decorrer da sua vida, frequentemente, cita a morte como solução de tudo e como uma forma de acabar, de uma vez por todas, com todo o sofrimento apresentado em si mesma.

Continuando com o pós-moderno, destaca-se também a temática que engloba a escrita pós-modernista e que algumas dessas temáticas encaixam-se na obra *Perto do coração selvagem*. A seguir, apresentaremos quais são elas e onde estão evidentes na obra de Lispector. Lembrando que a autora apresenta seu primeiro romance na Era Pós-Modernista e traz elementos que se concretizam com os escritores ou críticos do pós-moderno.

De acordo com McHale (apud FERNANDES, 2009, p. 302), “Os textos pós-modernistas são tipicamente espaçados, literal e figurativamente. Capítulos extremamente curtos, ou parágrafos curtos separados por largas faixas de espaço em branco tornaram-se a norma”. Além disso, Fernandes ressalta quais são as temáticas mais abordadas nos textos pós-modernistas, focando mais na realidade da convivência em sociedade e nos aspectos que perpassam o cotidiano da humanidade. A estudiosa explica:

A temática diversificada de pontos que são tratados por escritores considerados pós-modernos inclui: conspiração, tecnologia, poder da imagem, televisão, cultura popular, multiculturalismo, retorno crítico à História, consumismo, sociedade de vigilância, tragédia nuclear, poder do capital, terrorismo, paranoia, religião, morte. A intertextualidade é uma característica essencial do Pós-Modernismo, pois textos já produzidos surgem em outros textos, mas em um novo contexto (FERNANDES, 2009, p. 303).

Dessas temáticas abordadas nos escritos pós-modernistas, a obra em análise relaciona-se com a paranoia e a morte. Joana, a personagem principal da narrativa, é o presente foco de análise, não sabemos se realmente ela está querendo que a morte se concretize a todo o momento por algo que fez, ou se está apenas com paranoias, temática também englobada no movimento pós-modernista. Surge a indagação: os acontecimentos surgem e acontecem somente na cabeça do personagem ou ela está tendo um fluxo de pensamento – aspecto bastante visível nas obras pós-modernas?

A autora evidencia o conflito existente na personagem, o movimento veloz com que ela pensa os acontecimentos de sua vida e, ao mesmo tempo, mostrando que ela não sabe lidar com eles, o que se apresenta como uma forma de Joana mostrar-se incapaz de controlá-los durante os percalços e indagações que surgem na sua vida e para os quais ela busca uma resposta.

Continuando a apresentar o comportamento de Joana, no próximo tópico, fazemos a relação entre a personagem quando está na infância e quando passa para a vida adulta. Nele,

apresentaremos o papel da personagem principal no enredo, trechos da sua infância e vida adulta que demonstram as percepções para construção da personagem Joana.

Joana: aspectos de sua infância

A personagem Joana apresenta vários momentos de perturbações emocionais e pensamentos violentos, o que faz pensar sobre por que ela se constrói dessa forma e o que leva a isso. Por isso, tratamos de focar na sua construção durante o enredo. Franco Junior (2009), um renomado teórico da literatura, apresenta em um de seus trabalhos como se constrói o gênero narrativo, principalmente no que remete ao personagem principal. Tratando-se da presente obra aqui em análise, o teórico traz a seguinte concepção sobre a importância da personagem na narrativa:

A personagem é um dos principais elementos constitutivos da narrativa. É sobre ela que recai, normalmente, a maior atenção dispensada pelo leitor, dada a ilusão de semelhança que tal elemento cria com a noção de pessoa. O que é uma personagem? Um ser constituído por meio de signos verbais, no caso do texto narrativo escrito e de signos verbi-voco-visuais, no caso de textos de natureza híbrida como as peças de teatro, os filmes, as novelas de televisão etc. As personagens são, portanto, representações dos seres que movimentam a narrativa por meio de suas ações e/ou estados (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 38).

A trama é construída em volta da personagem Joana, por isso o romance relata de forma minuciosa cada atitude e pensamentos dela, pois como o trecho acima revela é a partir da personagem principal que a narrativa irá sendo desenvolvida.

A personagem que resolvemos focar foi justamente a protagonista Joana, que é uma personagem de personalidade forte no enredo escrito por Clarice Lispector. Ela apresenta-se ainda quando criança como um ser que questiona o mundo a sua volta,

assim como em uma passagem da obra, ela indaga a sua professora sobre o que é ser feliz:

- O que é que se consegue quando se fica feliz? sua voz era uma seta clara e fina. A professora olhou para Joana.

- Repita a pergunta...?

Silêncio. A professora sorriu arrumando os livros.

Pergunte de novo, Joana, eu é que não ouvi.

- Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? – repetiu a menina com obstinação.

A mulher encarava-a surpresa.

Que ideia! Acho que não sei o que você quer dizer, que ideia! Faça a mesma pergunta com outras palavras...

- Ser feliz é para se conseguir o quê? (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Essas e outras indagações apresentadas por Joana fazem menção à inquietude e necessidade de descoberta dos seus próprios sentimentos perante o que a cerca, na sociedade. Como mostra a passagem extraída do romance, a professora fica sem palavras para responder um tipo de pergunta inesperada e feita por uma criança. Assim, a personagem protagonista aqui em destaque, não se conforma com qualquer resposta pois, para ela, suas indagações fazem sentido e dessa maneira, ela busca uma resposta imediata.

Saindo da infância, Joana começa a se revelar como uma pessoa de essência e de atitudes maléficas, quando adulta. Ela mesma percebe esses sentimentos contidos no seu interior. Acaba revelando isso para si mesma:

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Aqui, Joana já demonstra os impulsos dos seus sentimentos, não conseguindo ter domínios sobre eles na sua vida adulta. Aquela menina que anteriormente indagava sobre o que se consegue quando se é feliz, agora se apresenta como alguém que sente o mal dentro de si e quer colocá-lo para fora, sem importar-se com as outras pessoas ao seu redor, apenas conseguir extraí-lo e concretizar os efeitos que ele apresentará na sua vida.

Dessa maneira, não se sentindo culpada por pensar coisas que ferem o ser humano, não se preocupando com as consequências e o quanto as atitudes más podem interferir na vida daqueles que vivem ao seu redor. Esse temperamento impulsivo de Joana acaba afastando pessoas do seu convívio social, como exemplo seu marido Otávio.

Beth Brait (2009) relata como a personagem se revela no decorrer da narrativa e suas características mais habituais podem ser comparadas a alguns aspectos da personalidade de Joana:

Assim, a personagem continua sendo vista como ser antropomórfico cuja medida de avaliação ainda é o ser humano. Não existe a rigor, até esse momento, uma teoria da prosa de ficção que possa estudar e entender a personagem em sua especificidade. Os estudos desenvolvidos durante esse longo período nada mais fazem que reproduzir por prismas diversos a visão antropomórfica da personagem. Essa tradição só vai ser alterada nas primeiras décadas do século XX com a sistematização da crítica literária, em suas diversas tendências, e com a reabertura do diálogo acerca das especificidades da narrativa e de seus componentes (BETH BRAIT, 2002, p. 39).

No trecho acima é notório o quanto a personagem Joana é o retrato da personalidade da humanidade e como é possível a partir dela perceber os sentimentos vividos por muitas pessoas. Angústias, questionamentos e intensidade das emoções da personagem protagonista, fazem parte do ser humano.

Joana não deixa seus sentimentos reprimidos, sente como personagem, a vontade de revelar-se e buscar a compreensão de si mesma. Essa concepção de personagem como um ser antropomórfico apresenta características de um animal para a personagem que impulsionada pelos seus instintos, em busca da

essência e explicação para tudo o que está à sua volta. Mas na realidade, frustra-se por na maioria dos momentos suas indagações não possuírem uma resposta absoluta e concreta.

Em outro trecho da obra, é notório o sentimentalismo vivido por Joana e sua dificuldade em lidar com o sentimento de gostar das pessoas, por isso, para ela, é complicado lidar com esse tipo de sentimento, pois não sabe ao certo o que fazer com ele. Isso acaba, de algum modo, constringendo-a e deixando-a vulnerável, incapaz de lidar com um sentimento grandioso assim. Joana torna-se uma adulta insegura e com receio de demonstrar e envolver o outro nos seus sentimentos e no seu mundo particular. Assim diz:

- Gosto. Mas eu nunca sei o que fazer das pessoas ou das coisas de que eu gosto, elas chegam a me pesar, desde pequena. Talvez se eu gostasse realmente com o corpo... Talvez me ligasse mais... – São confidências. Deus meu. Agora vou dizer assim: Otávio foge de mim por que eu não trago paz a ninguém, dou aos outros sempre a mesma taça, faço com que digam: eu estive cego, não era paz o que eu tinha, agora é que a desejo. (LISPECTOR, 1998, p. 151)

Como é possível observar no trecho, Joana não sabe o que fazer com os seus sentimentos, sente-se perdida já na vida adulta. Necessidade de companheirismo, de compaixão e paz revela a vulnerabilidade da personagem, afinal, lutar contra os próprios sentimentos e a necessidade de sentir-se incluída no seu âmbito afetivo, para a personagem, não é uma situação fácil. Seus sentimentos ficam presos dentro dela, o que deixa Joana mais inquieta e sem saber o que fazer ao certo.

Essa necessidade de sentir paz, é um sentimento que Joana apresenta constantemente por não suportar mais pensar sobre o mal e sobre o egoísmo. Todavia, a personagem quer ter refúgio dos seus próprios sentimentos negativos e que ferem outros seres humanos com quem convive.

Para finalizar, a construção da personagem apresenta-se como uma menina repleta de indagações sobre o que é ser feliz e o que se consegue com essa tal felicidade. A partir disso, a

personagem vai deixando claras as suas percepções de mundo. Com isso, vale destacar o que diz Franco Junior (2009) ao afirmar que as personagens podem ser classificadas segundo o seu grau de densidade psicológica. É o caso de Joana que demonstra devaneios, mudanças rápidas de comportamento e não sabe o que fazer com a própria vida na fase adulta, sentindo-se completamente solitária e sem afeto.

Considerações finais

A personagem Joana e o seu esvaziamento da alma, sua busca pelo entendimento da vida e críticas a si mesma faz uma menção a nossa própria sociedade. Qualquer ser humano pode ter passado pelas inquietudes e indagações que a personagem protagonista passou.

Assim sendo, foi possível perceber o quanto a personagem era perseguida pelos seus próprios pensamentos, os quais faziam a mesma se sentir insegura e sem saber como lidar com os sentimentos sombrios e negativos que rodeavam a sua mente. A morte como um fim em si mesmo, abrange o alívio da personagem em se livrar dos males presentes na sua mente e controlar os impulsos vividos por ela em momentos que deviam ser decisivos.

Esperamos que o breve estudo apresentado neste artigo possa ser alguma contribuição para os estudos sobre a obra de Clarice Lispector. Mesmo sabendo que não se esgota a discussão, e que aqui são apresentados apenas alguns apontamentos iniciais com o objetivo de compreender melhor a autora e a obra *Perto do coração selvagem*.

Referências

BRAIT, Beth. **A personagem**. Disponível em: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/2557858/mod_folder/content/0/A%20perso

nagem%20-%20Beth%20Brait.pdf?forcedownload=1. Acesso em: 29 abr. 2019

FERNANDES, Gisèle Manganelli. O pós-modernismo. In: BONNICI, Thomas; Osana, Lúcia (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009. p. 301-308.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 33 – 58.

LINS, Álvaro. **A experiência incompleta Clarice Lispector**. In: **Jornal de Crítica**, 1944.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Expressões do Pós-Moderno na Obra *O Voo Da Guará Vermelha*, de Maria Valéria Rezende

Aline de Souza Oliveira Guimarães (UECE)

Maria Graciele de Lima (UFPB)

O romance *O Voo da Guará Vermelha*

O Voo da Guará Vermelha é uma obra de Maria Valéria Rezende, publicada no ano de 2005. A escritora nasceu em Santos, no estado de São Paulo, mas atualmente reside na Paraíba. É irmã da Congregação de Nossa Senhora - Cônegas de Santo Agostinho, graduada em Língua e Literatura Francesa pela Universidade de Nancy, comuna francesa situada no departamento de Meurthe-et-Moselle na região de Grande Leste. É formada em Pedagogia pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) e mestra em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

O romance mencionado aborda questões muito presentes na contemporaneidade, tais como: analfabetismo, prostituição, doenças e escravidão moderna, no entanto a autora se utiliza de uma linguagem sofisticada para apresentar tais assuntos por meio dos seus personagens principais, e são para eles que nosso olhar se volta nesse trabalho, verificando como a escritora constrói a sua narrativa, trazendo consigo os elementos do Pós- moderno.

A escolha de ambos os personagens se deu pelo fato relacional que eles possuem, pois falar de Rosálio nos remete à ligação com Irene, e porque eles se completam em suas dores e angústias. Rosálio é um pedreiro que chega à cidade grande trazendo consigo suas histórias vividas e o profundo desejo de aprender a ler e escrever. Irene é uma prostituta com AIDS em seus últimos dias de vida; os dois se encontram em seus anseios mais íntimos: ele o de ser alfabetizado, e ela o de obter um pouco

de alento, carinho e sentido para seus últimos dias – o qual encontra ensinando Rosálio a ler e escrever. Em contrapartida Rosálio canta e encanta ao contar suas histórias para Irene, que obtém com elas um novo sentido, um suspiro de alívio.

A partir desse ponto de vista, percebemos que a obra possui bastante aspectos do movimento literário pós-moderno, que iremos caracterizar a seguir, por se tratarem de elementos importantes para compreensão da obra e do contexto em que ela está inserida.

Segundo Gisèle Manganelli Fernandes, no texto *O Pós-Modernismo*, (2009, p. 303) “A diversidade de escolhas estéticas impede-nos de apresentar uma estética pós-moderna definitiva, pois as experimentações com a linguagem têm sido uma das características marcantes deste período”. Desse modo, não existe uma regularidade estética definitiva, e não podemos caracterizar de modo linear e claro aquilo de que se trata a estética pós-moderna, pois ela é uma mistura de muitos elementos.

Fernandes (2009) nos mostra ainda que:

O narrador pós-moderno não tem uma só maneira de se apresentar nas narrativas e as vozes misturam-se constantemente; por conseguinte, o leitor tem uma maior participação na construção do texto, que agora é fragmentado, e tem múltiplas possibilidades de análise (FERNANDES, 2009, p. 304).

No romance, isto é observado quando temos uma história narrada por um narrador que ora empresta sua voz para seus personagens, ora fala delas em terceira pessoa, alternando entre passado e presente dentro de um encadeamento perfeito, e sempre procurando envolver o leitor, principalmente pelas escolhas estéticas feitas, pois a narrativa é repleta de fortes sugestões sensoriais (sabores e cheiros).

A própria musicalidade representada ao longo das histórias contadas por Rosálio, o transformam na figura de um cantador que simplesmente pega sua viola e canta seus versos. Alguns capítulos possuem nomes de cores que remetem ao conteúdo da

narrativa, como na recorrência da imagem de um sagui e de uma guará, lembranças fundamentais na vida dos personagens. Todos esses elementos dão à narrativa uma estética muito diferenciada, que coloca o leitor em contato não apenas com as palavras, mas com outros sentidos humanos que fazem com que a narrativa toque na profundidade de nosso ser, dando vazão para a construção de vários sentidos presentes na obra.

Fernandes (2009), também destaca que “[...] a intertextualidade é uma característica essencial do Pós-Modernismo, pois textos já produzidos surgem em outros textos, mas em um novo contexto”, (FERNANDES, 2009, p. 303) e que também “[...] no pós-modernismo convivem estilos novos e antigos misturados, com outras formas de apresentação”.

Na narrativa de *O Vôo da Guará Vermelha* conseguimos verificar uma mistura de elementos da cultura popular, trazendo para a ficção histórias como a de João do Ais, definido pelo narrador como “[...] artista de profissão, que cortava madeira, com cuidado e excelência, toda qualidade de santo que se leva em procissão”. (REZENDE, 2005, p. 73). O romance também traz o personagem Gaguinho que é a maior inspiração de Rosálio, pois ele contava muitas histórias e de tanto o povo gostar, transformou-se em uma espécie de teatro ao ar livre.

A escritora paraibana também mostra elementos da literatura de cordel, dos cantadores e, principalmente, da figura do contador de histórias, dando a Rosálio uma face dupla, a de contador e a de cantador que encanta as pessoas com suas narrativas. Isto advém do aspecto da oralidade e das intertextualidades com textos clássicos como *D.Quixote*¹ e *As mil e uma noites*², trazendo consigo

¹*Dom Quixote de La Mancha* é um livro escrito pelo espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616). O romance narra às aventuras de Dom Quixote, um fidalgo castelhano, de meia idade que resolveu se tornar cavaleiro andante junto com seu amigo Sancho Pança, depois de ler muitos romances de cavalaria.

²*As Mil e uma Noites* é o título de uma das mais famosas obras da literatura árabe, é composta por uma coleção de contos escritos entre os séculos XIII e XVI. A obra narra à história do rei Pérsia, que possui uma decepção amorosa com sua esposa

essa mistura de estilos novos e antigos em formas diferentes de exposição.

Percebemos que a autora traz à tona esses costumes populares que parecem terem sido esquecidos, talvez em virtude da chegada da modernidade, pelos avanços tecnológicos, deixando as pessoas mais alheias às suas próprias culturas. No entanto, em seu romance, Maria Valéria Rezende retoma esses aspectos e cria uma escrita com muitas simbologias que fazem menção ao popular.

Na ficção pós-moderna houve uma maior visibilidade de determinadas camadas sociais ou grupos que antes não eram valorizados ou não que se apresentava a história sob o viés deles. A partir disso, entramos em conformidade com o que afirma Fernandes (2009, p. 303) quando ele mostra que no pós-moderno “[...] não temos mais narrativas fechadas, de sentido completo”, pois a ficção não se fecha em uma única narrativa. É isto que ocorre quando ao contar sobre a vida de Rosálio ou de Irene, a autora mescla várias histórias, que vão construindo muitos sentidos e significados ao leitor, levando à várias reflexões sobre aspectos diferentes da vida humana.

A respeito da temática pós-moderna, Fernandes (2009) nos diz que:

A temática diversificada de pontos que são tratados por escritores considerados pós-modernos inclui: conspiração, tecnologia, poder da mídia, poder da imagem, televisão, cultura popular, multiculturalismo, retorno crítico à História, consumismo, sociedade de vigilância, tragédia nuclear, poder do capital, terrorismo, paranóia, religião, morte (FERNANDES, 2009, p. 303).

e desse momento em diante decide passar cada noite com uma mulher diferente, que era morta na manhã seguinte. Dentre as várias mulheres que desposou, surge Sherazade que de forma esperta começou a contar-lhe uma história, que despertou o interesse do rei em ouvir a continuação dela por várias noites seguintes, escapando da morte.

Na obra em estudo, podemos observar o que pontua Fernandes (2009), pois é um romance que aborda variadas temáticas, que inclui: cultura popular, poder de capital, morte, multiculturalismo, analfabetismo, prostituição, doenças e escravidão moderna. Esses assuntos não são adventos exclusivos da modernidade, pois já existem há muito tempo; no entanto, foram intensificados e obtiveram maior destaque, principalmente na literatura.

No trecho a seguir é possível identificar como as questões relacionadas à sociedade contemporânea são apresentadas,

Nasci sem nome, como a serra que me guardava, porque nunca tive pai que me chamasse e não havia padre que me batizasse [...] Virei Ninguém porque cada vez que eu chorava, pedindo mais leite, mais mel, mais angu de fubá, minha avó dizia, “vosmecê é nem-ninguém pra comer mais do que os outros? [...] Aqui nesta caixa que hoje carrego comigo, o Bugre trazia os livros que já não podia ler, porque a vista lhe falhava [...] cada dia mais cansado, quando eu pedia uma história, às vezes adormecia sem acabar de contar, eu ficava agoniado querendo saber o fim, remexia aqueles livros, virava de um lado e de outro, olhava por muito tempo algum desenho que tinham, sabendo que nesta vida a coisa que eu mais queria era aprender a ler livros [...] (REZENDE, 2005, p. 59)

A partir desse trecho nota-se que dentro de uma ficção, o personagem principal representa milhares de pessoas analfabetas, que segundo dados do site das Nações Unidas do Brasil somavam em 2017, cerca de 758 milhões, pessoas estas que, como nosso mocinho, na infância, também não tiveram oportunidade de ir à escola, não possuíam incentivo e conviviam em um ambiente onde aprender a ler e escrever não era importante.

Tal como para o personagem da ficção, para estas pessoas da realidade, o que mais importava era trabalhar para se sustentar, o que as tornam adultos desmotivados, que se sentem incapazes de aprender, ou que são muito ocupados com seus trabalhos diários. Outros, ainda possuem o sonho de saber ler e escrever, de desvendar o mundo das letras ou até mesmo saber escrever o próprio nome, buscando realizar esse sonho mesmo depois de

adultos. Ainda assim, estas pessoas também se sentem excluídas da sociedade e assim como o personagem Rosálio, são conhecidos como Nem-Ninguém, que em meio a esse novo cenário de tecnologias, acaba dificultando e piorando a exclusão, e os preconceitos sofridos.

A análise deste outro trecho da obra, nos permite descobrir como foi traçado o caminho de Irene até a prostituição,

Meu avô quebrava pedras, suando de sol a sol, eu lhe trazia a quartinha de água fresca e lhe tocava as costas, [...] naquele tempo eu sabia pra que vivia. Mas então, veio uma peste danada e levou meu avô que eu pensava que não se acabava nunca porque ele era duro como as coisas que duram pra sempre, [...] ficamos só nós, eu, menina, e a quartinha, rota. Simão, meu irmão, já tinha ganhado o mundo e nunca mais deu notícia, Romualdo, que eu era doída por ele, tinha ido servir no exército prometendo voltar pra me buscar, mas ninguém sabia onde ele estava, nenhum conhecido me quis em sua casa, dizendo que moça novinha e bonita é encrenca, o dono da pedreira mandou outro morador ocupar a casa e pra mim só restou o caminho da rua, que eu não tinha as mãos de ferro, não tinha os braços de um homem pra viver de quebrar pedras. (REZENDE, 2005, p. 42)

Aqui, percebemos semelhanças entre os dois protagonistas: para ambos, a vida se constituiu de dificuldades que traçaram a rota de caminhos que ambos tiveram que seguir. Em relação à prostituição, é possível ver como Irene chegou a ela: após a morte de seu avô e após o abandono de seu grande amor, o que lhe resta é a rua. No decorrer da narrativa verificamos a personagem em seus dias finais, que por meio da vida que levava acabou contraindo o vírus HIV, causador da AIDS.

Em nossa sociedade, Irene é a representação de muitas mulheres que entraram no caminho da prostituição não por escolha, mas por falta de alternativas melhores para sobreviver, e que se vendo sozinhas, acabam entrando no mundo da prostituição.

Apesar da vida que leva, Irene é uma personagem doce, de alma pura, que não queria infectar nenhum homem com a doença, devido à história do seu bichinho de estimação, um sagui que ela

amava muito e que acabou morrendo acidentalmente pelas suas mãos, algo que marca sua vida e que não é esquecido.

Igual a muitas mulheres, Irene também é aconselhada à largar a vida de prostituta, porém a sociedade não lhe ofertava condições dignas de sobreviver, e nem dispunha de pessoas para ajudá-la a realizar o sonho de ser professora. Ela escrevia todas as histórias contadas por Rosálio em um caderno com letras bonitas, e com isto, sua existência passa a ter mais sentido cada vez que o encontra e ele passa a lhe contar, todas as noites, histórias das quais ela gostava muito.

Com relação à escravidão moderna, o seguinte trecho reflete o quanto Rosálio sofreu ao longo de sua jornada com essa questão,

[...] um caminhão coberto com lona verde e um homem gordo gritando “quem está a fim de trabalhar?”, vi muitos homens correndo e então também fiz carreira pra não perder o lugar. [...] o gordo que explicou que tinha trabalho pra todo homem que fosse novo, valente e trabalhador, que era um emprego excelente, próprio pro cara enricar, que pagava muito bem, dava tudo o que é conforto, casa, comida e mulher, que bastava se alistar e subir no caminhão. [...] gostei do primeiro dia, porque estava estuporado e nem gosto não sentia, mas depois de pouco tempo entendi que aquilo ali era a pior vida possível, que se houvessem só tatinho a mais, assim, de sofrimento, nenhum homem resistia. (REZENDE, 2005, p. 94)

É perceptível que o protagonista foi enganado, e que houveram promessas de um bom emprego, quando na verdade o que existia era um trabalho escravo. Relato semelhante pode ser encontrado no site carta educação, onde temos o registro de que o governo federal brasileiro assumiu a existência do trabalho escravo contemporâneo perante o país e a Organização Internacional do Trabalho (OIT) em 1995. Isto torna o Brasil uma das primeiras nações do mundo a reconhecer oficialmente a ocorrência do problema em seu território: de 1995 até 2016, mais de 50 mil trabalhadores foram libertados de situações de escravidão.

Verificamos que todos esses temas são postos em *O Vôo da Guará Vermelha*, porém de uma forma muito sutil e emocionante,

sem o peso de uma notícia de jornal por exemplo. A abordagem do assunto não é pejorativa, e não assume o tom de julgamento; a autora apenas dá testemunho dos fatos e cria a sua ficção trazendo esses aspectos para a reflexão do leitor.

A obra em si também pode ser vista como uma crítica social que expressa diferenças culturais e econômicas, e explicita a precária realidade que ainda existe nas grandes cidades, na tentativa de mostrar que as classes inferiores ainda são bastante desvalorizadas e precisam de ajuda de políticas públicas e ações concretas por parte dos governantes.

O Cinzento e o Encarnado

As personagens principais do romance, em destaque, fazem parte daquilo que Antônio Cândido (2014) define como a arte da segregação, pois segundo o autor, há a tentativa de quebrar as nossas expectativas para encontrar algo já conhecido, e são apresentadas novidades, se constituindo como uma arte que está preocupada em inovar o sistema simbólico.

Os personagens escolhidos para este estudo são uma prostituta e um pedreiro, pessoas que vivem totalmente à margem da sociedade; a prostituta, é vista como mulher da vida, que não merece nenhum respeito e que sofre muitos preconceitos; o pedreiro, considerado como alguém que trabalha duro, que não possui cultura, não estudou e por isso, trabalha no pesado. Estes dois personagens não são tipos recorrentes nos romances e não possuem as características nobres dos mocinhos, aqueles de família rica, que estudam Direito ou Medicina no exterior, com nomes que geralmente intensificam essas características como: Fernando Seixas (*Senhora* – José de Alencar); Eugênio (*O Seminarista* - Bernardo Guimarães); ou as mulheres que são moças de família, virgens e prometidas em casamento.

Rosário era apenas Nem-Ninguém, relegado por todos, e encontrou no seu primeiro amor a sua própria identidade, passando a se chamar por oposição a Rosália – Rosário, enquanto

Irene é uma mulher da vida, que sofre por meio da prostituição de modo físico, financeiro e emocional. Ambos apresentam uma sensibilidade única e juntos descobrem novas razões de viver, transformando o enredo em algo emocionante. Esses aspectos se fazem muito presentes na literatura contemporânea, que tem um engajamento social, uma literatura marginal, com temas cotidianos e regionalistas.

Como afirma Fernandes (2009, p. 304), “uma das possibilidades oferecidas pela ficção pós-moderna é a reavaliação da História, mas não de um modo ingênuo, e sim de maneira crítica (...) sua ótica a des-sacraliza, des-estrutura, des-articula, des-faz”. No romance *O Vôo da Guará Vermelha* acontece justamente essa des-sacralização, pois ao colocar como protagonistas um pedreiro e uma prostituta, ocorre essa reinterpretação da História, e principalmente de preconceitos e visões preconcebidas acerca dessas duas figuras humanas.

Desse modo, a História oficial ganha a possibilidade de ser reinterpretada, reavaliada sob diversos ângulos e a ficção pós-moderna questiona a versão dos vencedores, a que sempre prevaleceu no passado, trazendo outras formas de abordagem, colocando em questão as fronteiras entre fato e ficção (FERNANDES, 2009). Este, mostra ainda que:

A ficção pós-moderna revela-se como uma maneira consciente de estabelecer as relações entre linguagem e realidade, e volta ao historicismo, não apenas como um retorno ingênuo, mas para uma reescrita crítica da História (FERNANDES, 2009, p. 306).

Na ficção de Maria Valéria Rezende (2005), percebemos que essa relação estabelecida entre linguagem e realidade, é construída de modo muito simples e dinâmico para contar sua história que alia elementos ficcionais, mas ao mesmo tempo, sabemos, que fazem parte da realidade atual.

Ao abordar assuntos tão problemáticos, ela não o faz de modo ingênuo, mas sim de modo a levar à uma reflexão crítica dessa sociedade que esconde em suas vielas os seus maiores

dilemas, situações de pobreza, escravidão, prostituição e analfabetismo.

Percebemos assim, que “o pós-modernismo desenche, desfaz princípios, regras, valores, práticas, realidades”, (SANTOS, 2004, p. 18) e o romance analisado torna-se um grande representante desses elementos do pós-moderno, todos vistos desde as temáticas, que despertam o leitor para a reflexão sobre a sociedade atual e seus problemas.

A autora utiliza uma linguagem simples e dinâmica, e suas escolhas estéticas fazem com que o leitor tenha uma participação maior na obra, despertando para as sensações provocadas pela leitura e pelas representações sensoriais geradas como os cheiros, sabores e a musicalidade e os personagens que realizam a desconstrução dos mocinhos do período do romantismo, por exemplo, o que indica uma quebra de expectativa do leitor.

Os elementos analisados não são postos de modo aleatório, pois suas escolhas estão em consonância com a proposta pós-moderna, provocando no leitor a necessidade de uma reavaliação histórica desses personagens, uma crítica, um olhar mais reflexivo para tantas realidades e mazelas sociais existentes na sociedade contemporânea. Isto é possível de ocorrer, sem deixar de ser uma narrativa que toca o coração do leitor, pois o encontro de Rosálio e Irene provoca a descoberta do sentido de humanidade em ambos e isso causa também o despertar de novos sentidos e reflexões ao leitor.

Considerações finais

Diante dos aspectos pontuados nessa análise, é possível perceber que a autora retrata o encontro das personagens Irene e Rosálio, duas almas que se completaram em seus desejos: um desejava aprender a ler e escrever, porém as circunstâncias da vida nunca lhe permitiram; a outra, o destino acaba levando para o caminho da prostituição. O final de vida deles estava próximo e não restavam mais nenhuma esperança, e os dois acabam se encontrando em suas amarguras e vivendo uma relação intensa de amizade,

companheirismo e amor; o final também quebra com as tradicionais expectativas do leitor, mas condiz com a proposta inicial do romance, transformando-o em um verdadeiro canto a vida.

O romance nos aponta dois personagens que são marginalizados, que sofrem muitos preconceitos por parte da sociedade, que passam despercebidos pelo olhar de muitos, mas que para a autora Maria Valéria, tal resgate os coloca como centrais em sua narrativa, obtendo assim, um enredo que nos trás uma relação de amor intensa, que vai além do carnal, e transforma-se em algo puro e dinâmico, digno de ser lido e apreciado.

Tendo em vista as análises realizadas até o momento e também segundo os pressupostos apresentados acerca do pós-moderno da autora Gisèle Manganelli Fernandes (2009), que nos mostra que não existe uma regularidade estética definitiva, não podemos caracterizar de modo linear e claro do que se trata a estética pós-moderna. Isto porque ela é uma mistura de muitos elementos – tanto novos quanto antigos – e se constitui de temáticas diversas.

Tendo a intertextualidade como marca, verificamos que o romance *O Vôo da Guará Vermelha* é uma obra que possui bastantes elementos da literatura pós-moderna, e apresenta características fortes com relação aos personagens que foram analisados e dos demais aspectos que constroem a narrativa e fazem dela um romance singular, que aborda temáticas importantes de serem discutidas e refletidas na contemporaneidade. A autora dá voz a muitos personagens durante a obra, e cada um traz consigo a sua miséria humana, a sua dor, e as lutas travadas, abrindo horizontes para uma reflexão acerca dos problemas da sociedade atual.

Referências

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

Carta Educação. **Trabalho escravo é ainda uma realidade no Brasil**. Disponível em: <http://www.cartaeducacao.com.br/aulas/fundamental-2/trabalho-escravo-e-ainda-uma-realidade-no-brasil/>. Acesso em: 22 mai. 2019.

FERNANDES, Gisèle Manganelli. O Pós-Modernismo. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 301-318.

Nações Unidas Brasil. **UNESCO: 758 milhões de adultos não sabem ler nem escrever frases simples**. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/unesco-758-milhoes-de-adultos-nao-sabem-ler-nem-escrever-frases-simples/>. Acesso em: 22 mai. 2019.

REZENDE, Maria Valéria Rezende. **O Voo da Guará Vermelha**. Rio de Janeiro; Editora Objetiva, 2015.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é Pós-Moderno**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

A religiosidade no romance *A madona de cedro*, de Antônio Callado

Daniela de Oliveira Silva (UFPA)
Sérgio Wellington Freire Chaves (UFPA)

Introdução

O fator religioso é uma temática recorrente para a sociedade como um todo, uma vez que está presente desde o início da humanidade, a qual sempre buscou recorrer a um Ser Supremo em que pudesse confiar. Nesse sentido, é comum nos depararmos, mesmo que em livros, com pinturas de seres primitivos retratando cerimônias religiosas. Além disso, há a atribuição das plantas, dos animais, seres elementares, entre outros, para fins de religiosidade, como obter sorte nas conquistas, fertilidade na agricultura e tantos outros motivos, bem como um Ser Absoluto ao qual se atribui a criação do universo e o sentido da vida.

Nessa perspectiva, o ser humano acaba por ser religioso, de alguma forma. Tendo em vista a importância desse fator religioso para a humanidade, e sendo este um assunto relacionado ao indivíduo, é comum encontra-lo também constantemente na literatura, com obras voltadas a esse tema ou, simplesmente, fazendo menção a ele, como no caso de *A madona de cedro* (1957).

Inúmeras obras trazem em seu desfecho algo relacionado ao religioso. Na Grécia Antiga, por exemplo, as epopeias narram os grandes feitos de seus heróis, mas que para tanto necessitam da ajuda dos deuses. Sendo assim, a religiosidade desse herói é fundamental para o seu desfecho. No Brasil, mais especificamente no período do Romantismo, temos a figura indígena de Peri, de *O Guarani*, de José de Alencar, que para poder salvar sua amada

Ceci teve de ser batizado no catolicismo, expressando a crença de que só assim, poderia ser digno de salvá-la.

A partir da constatação de que o fator religioso influencia a vida das pessoas e de que isto comumente é retratado pela literatura, este estudo tem como objetivos analisar de que modo esse fator interfere ou não no desfecho das personagens principais do romance calladiano, a saber: Adriano Mourão, seu Juca Vilanova, Pedro Sacristão, d. Emerenciana, padre Estêvão, Delfino Montiel e Marta Montiel; e identificar de que maneira são demonstradas as influências da religiosidade – especialmente do catolicismo – nas ações, pensamentos e sentimentos dessas personagens. Nessa perspectiva, a pesquisa se baseará em autores como Jung (1984), Funari (2009), Gheller (2002), além do Catecismo da Igreja Católica (2000) e em trechos do romance *A madona de cedro* (1957).

Ao estudar o elemento religioso em um romance compreendemos uma significativa contribuição entre a religião e a literatura e vice-versa, uma vez que ambas estão presentes na vida do ser humano; isto faz com que o referido estudo seja importante para a sociedade e, conseqüentemente, para o meio científico.

A religiosidade nas personagens de *A madona de Cedro*

O romance *A madona de cedro* (1957), do escritor Antônio Callado, pode ser vista como um romance regionalista por tratar de acontecimentos e características típicas da região mineira; pode ser vista por seu lado intimista, uma vez que adentra na mente das personagens, mostrando profundamente o caráter e os conflitos do ser humano. É possível, ainda, denominá-lo como romance religioso, já que conta uma história de expiação religiosa. Delfino Montiel protagoniza esse romance, e vivencia uma religiosidade conflituosa, pelo fato de ter aceitado roubar uma imagem sacra para fins de alcançar uma conquista de modo imediato, pondo em questão a sua moral e até sua ideologia, sendo ele católico.

Diante disso, nota-se que o fenômeno religioso está constantemente relacionado aos sentimentos, pensamentos e ações das pessoas, de modo a interferir ou não em cada um desses fatores, dependendo da intensidade dessa religiosidade no ser humano. Para tanto, Jung (1984, p. 7) reconhece “que a religião constitui, sem dúvida alguma, uma das expressões mais antigas e universais da alma humana”, devendo-se “pelo menos constatar que a religião, além de ser um fenômeno sociológico ou histórico, é também um assunto importante para grande número de indivíduos”.

Para melhor analisar a narrativa em questão, convém distinguir religião de religiosidade; no sentido de religião, destacamos o filósofo Meister (1994), ao colocar que o ser humano é caracterizado como um ser de busca, o qual procura questões fundamentais para o sentido de sua existência e, nessa perspectiva, a religião é a mais permanente resposta para as indagações do homem. Em relação a isso, o teólogo Nadal (1994, p. 13), aponta que “A religião busca a religação do homem com o meio e com Deus”, o que faz todo o sentido, uma vez que a palavra religião vem do latim *religare*, que significa justamente ligar de novo; é, portanto, a busca do homem por suas origens, o seu criador, sendo ele o Ser Absoluto, Deus.

Nesse sentido, a Igreja Católica aponta em seu Catecismo que:

A catequese sobre a criação se reveste de uma importância capital. Ela diz respeito aos próprios fundamentos da vida humana e cristã, pois explicita a resposta da fé cristã à pergunta elementar feita pelos homens de todas as épocas: “De onde viemos?” “Para onde vamos?” “Qual é a nossa origem?” “Qual é o nosso fim?” “De onde vem e para onde vai tudo o que existe?” (VATICANA, 2000, p. 83).

É nessa perspectiva que atribuímos que a personagem Adriano Mourão, de *A madona de cedro*; mesmo que ele não quisesse acreditar naquela “besteira de céu e inferno”, refletia que “não custava o cara viver de um jeito que pegasse um purgatoriozinho no caminho mas depois pudesse meter o nariz do

avião para o hangar lá de cima” (CALLADO, 1957, p. 108). Nesse contexto, pode-se perceber que embora essa personagem não quisesse vivenciar ou acreditar em algo intrínseco a uma religião, ainda assim preocupava-se com certos preceitos e crenças que fazem parte da mesma.

O sociólogo Durkheim (2008), por sua vez, coloca que a ideia de religião é inseparável da concepção de igreja, sendo a igreja “uma comunidade moral formada por todos os crentes da mesma fé, fiéis e sacerdotes”. (DURKHEIM, 2008, p. 77). Por isso, em se tratando de religião, entenderemos esta como um sistema de crenças e práticas, como uma instituição, uma igreja, que possui uma doutrina, ritos, princípios éticos e morais, seguidos por uma teologia a qual une uma comunidade numa mesma crença e propósito, bem como é o caso da Igreja Católica, religião em destaque na obra.

A doutrina, os ritos e a comunidade de vivência do catolicismo que d. Emerenciana, de *A madona de cedro*, havia encontrado em Congonhas do Campo, faziam com que ela tivesse:

encontrado o céu na terra ao descobrir, nas cidades antigas de Minas, uma espécie de latifúndio do Senhor. Aqueles cabeços de morros invariavelmente coroados de capelas, as praças onde as igrejas se acotovelavam, os bandos de freiras, de seminaristas e, principalmente, as procissões, a encantaram. (CALLADO, 1957, p. 82).

Diante do encantamento destacado e da vivência religiosa de d. Emerenciana, evidenciam-se questões particulares de uma determinada religião, nesse caso a católica, em que a personagem sente-se presa pelos costumes, ritos, crenças e preceitos evidenciados por essa igreja.

Já em se tratando de religiosidade, para o historiador Funari (2009, p. 8), esta é uma “característica da humanidade” que “está na raiz seja das religiões institucionalizadas, seja de todo movimento humano em prol de algo pelo que se luta, com crença profunda (uma religião, uma causa, uma crença)”. Sendo assim, para este autor, a religiosidade é constituída por manifestações

religiosas múltiplas e diversificadas, assim como o ser humano em toda a sua história e cultura, do presente e do passado. Apaixonada por sua religião, por exemplo, d. Emerenciana possui grande preocupação quanto à devoção de outras pessoas, dizendo que: “a nova geração, assim como vai, acaba por abandonar Jesus Cristo” (CALLADO, 1957, p. 86).

Destaca-se que as personagens do romance *A madona de cedro* possuem características particulares, mas que têm em comum a religião católica. Contudo, cada uma vive e expressa essa religião de maneira diferente, sendo essa manifestação denominada de religiosidade, a qual “irrompe no consciente humano e extravasa na vida pessoal e coletiva”, tendo em vista que “Tudo o que a pessoa faz como expressão da sua experiência de Deus é religiosidade”. (KLERING, 1994, p. 31). Ou seja, as ações, pensamentos e sentimentos das personagens Adriano Mourão, seu Juca Vilanova, Pedro Sacristão, d. Emerenciana, padre Estêvão, Delfino Montiel e Marta Montiel são mais ou menos intensificados com base na experiência religiosa, o que as fazem viver e demonstrar a sua fé, estando influenciadas pela religião em que estão inseridas.

Nessa perspectiva, de acordo com Pe. Hastenteufel (1994, p. 34-35), a religiosidade é subjetiva, ou seja, “uma pessoa é mais religiosa do que a outra, isto é, um sente e vive mais a sua dependência de Deus do que o outro. [...] por isso cada um a manifesta do modo que deseja, do jeito que a quer e da maneira como se sente bem”. Assim, cada pessoa vive a sua religiosidade de modo particular, diferente do que é na religião, que, como visto anteriormente, trata-se de algo que pertence a uma comunidade.

D. Emerenciana, por exemplo, gostava de expressar sua religiosidade se fantasiando nas procissões, acreditando que isso agradava a Deus, tanto que, no dia em que se deu sua morte, acreditava que ficar até mais tarde na igreja, com seu padre, era a “insigne honra que lhe fazia Deus naquele dia [...] Ah, tão cedo não ia sair dali. Ia pedir várias graças e fazer inúmeras orações,

certa de que Deus a ouviria, convicta de que estava numa espécie de ligação direta com o paraíso". (CALLADO, 1957, p. 179). A religiosidade de d. Emerenciana, portanto, dava-se na sua crença de que ao estar mais próxima dos aspectos da sua religião faziam-na estar, conseqüentemente, mais próxima a Deus.

Assim, considerando o exposto anteriormente – de que essas manifestações religiosas, denominadas de religiosidade, são demonstradas de forma individual, mas baseadas numa determinada religião, a qual influenciará uma conduta religiosa ou, até mesmo, demais ações em meio ao ser social –, analisaremos agora como essa religiosidade se manifesta em cada uma das personagens principais do romance calladiano, acima citadas. Além disso, também levaremos em consideração o modo como seus pensamentos, ações e sentimentos são influenciados por sua religiosidade, que está relacionada à religião católica.

Adriano Mourão é descrito na obra como alguém que “não só não era religioso como gostava de zombar da religião dos outros”. (CALLADO, 1957, p. 27). Contudo, ao se deparar com um evento misterioso, que é o fato de seu patrão Juca Vilanova ser a personificação da estátua do Judas, a personagem fica perturbada, saindo do “Passo da ceia muito inquieto e muito pálido” (CALLADO, 1957, p. 52), fazendo com que, a partir desse momento, Adriano perca o entusiasmo por sua própria vida e queira deixar de trabalhar para seu Juca, o que, na verdade, não o faz.

Entretanto, apesar de descrito como não religioso, é notória a inquietação da personagem quanto ao acontecimento com a estátua: “Ele não acreditava naquelas besteiras de outra vida. Outra vida, os tomates!” (CALLADO, 1957, p. 108). O que vemos, porém, é que essa inquietação acaba levando-o ao questionamento de uma crença religiosa católica, de que há uma vida após a morte, sendo esta a “ressurreição dos mortos, no fim dos tempos e na vida eterna” (VATICANA, 2000, p. 279), a qual está pautada na ressurreição de Cristo e na promessa feita por Ele sobre os que n’Ele acreditarem, possuírem, então, vida eterna.

A inquietação de Adriano se constitui em motivo para ele estar bem ou não, e se relaciona diretamente ao fator religioso de se estar mexendo com questões para além do nosso entendimento, sendo o sagrado ou, como parece muito mais nesse caso, o profano. Isto nos leva a entender que embora Adriano seja visto como não religioso, a sua criação e formação numa cidade de pessoas com um pensamento religioso, acabam influenciando-o a, de certo modo, acreditar também, como nesse caso, na dicotomia céu e inferno.

Assim, Adriano Mourão não deixa de trazer consigo certa religiosidade, pois mesmo não querendo acreditar em muitas questões, acaba por não descartá-las completamente, levando-o a criar suas próprias concepções religiosas, fazendo com que, a seu modo, viva sua religiosidade.

Juca Vilanova pode ser visto como um homem religioso, apesar de sua conduta, uma vez que o mesmo rouba a imagem de uma santa e, como se sabe, tantos outros objetos também, sendo esta uma situação de pecado perante a Igreja Católica, visto que “O sétimo mandamento proíbe o *roubo*, isto é, a usurpação do bem de outro contra a vontade razoável do proprietário” (VATICANA, 2000, p. 622). Contudo, a personagem preserva o respeito pela Virgem, a que chama de Mãe de Deus, sempre se benzendo com unção ao mencionar no nome dela.

Ao longo do que conhecemos de seu Juca no romance, ele parece estar sempre envolvido nessa dualidade entre devoção e pecado, tendo em vista os ensinamentos da Igreja. Assim, em relação à penitência sofrida por Delfino, Adriano diz ao amigo que seu Juca Vilanova o espera para irem embora, uma vez que se sente responsável pelo ocorrido, estando “de longe olhando Delfino com os olhos de cachorro batido”. (CALLADO, 1957, p. 222).

Dessa maneira, notamos em seu Juca sentimentos que são, de fato, religiosos, como a culpa e o remorso, uma vez que ele se sente responsável pelo que Delfino está passando, assim como Judas foi para com Jesus. Diante das contradições já expostas aqui, seu Juca é

uma personagem marcada por uma religiosidade conflitante, e de moral questionável, segundo os preceitos da Igreja.

Pedro Sacristão, por sua vez, é uma personagem cujas demonstrações de religiosidade não são voltadas a uma devoção religiosa, haja vista suas atitudes estarem mais relacionadas a situações de pecado, não demonstrando, em momento algum, culpa ou remorso por seus atos – como o fato de estar sempre com pensamentos relativos a segundas intenções com Marta, ser odioso com todas as pessoas e seu crime quanto ao assassinato de Lola Boba –. Todavia, mesmo com tais condutas a personagem acaba relacionando os acontecimentos de sua vida a um lado religioso, que imaginamos se dever ao fato de sua criação ter sido em Congonhas do Campo, onde estabeleceu sua rotina como sacristão da paróquia de Bom Jesus de Matosinhos.

A relação religiosa de Pedro e os acontecimentos de sua vida é sempre de modo a culpar Deus por seus problemas, como quando a personagem se queixa de não ter sorte com as mulheres, dizendo que: “Também, com aquelas pernas tortas que Deus tinha lhe pregado no corpo antes mesmo de ele saber que estava no mundo, como é que ia arranjar mulher”. (CALLADO, 1957, p. 73). Ele expressa ainda que Lola Boba, a única mulher que lhe havia dado confiança, era “feita uma punição do céu, como se ele ainda precisasse mais punição, como se Deus vivesse disto, de punir uns para dar de tudo aos outros” (CALLADO, 1957, p. 75). Isto reforça a ideia de que a religiosidade de Pedro se dá na expectativa de responsabilizar Deus por tudo aquilo que o sacristão considera negativo em sua vida.

Ainda assim, mesmo com sua negatividade e má conduta, Pedro Sacristão carrega consigo sua religiosidade, pois o fato de culpar Deus apenas reforça que ele acredita Nele, o que o classifica como religioso. Conforme Klering (1994), a partir da religiosidade como uma expressão da experiência que se tem com Deus, e essa experiência de Pedro tendo se realizado de forma negativa, sua religiosidade dificilmente poderia se dar de outra maneira que não a negativa.

Diferente de Pedro, D. Emerenciana carrega consigo uma grande devoção religiosa; sendo ela muito católica, é também apaixonada pela Igreja e tudo o que nela contém, especialmente as procissões, momentos os quais gosta de se fantasiar como uma das mulheres que acompanhou Jesus durante sua vida pública. A manifestação religiosa de d. Emerenciana se dá em um plano inteiramente da religião católica e, como a sua experiência com Deus está baseada no catolicismo, isso faz com que a beata tenda a defender sua religião e a buscar conservá-la em si, e nas demais pessoas. Nesse sentido, a beata sempre demonstra seu grande fervor religioso, vivendo de modo inteiramente voltado a Deus e “empenhada como sempre em cercar de atenções os padres que cruzavam seu caminho e em rezar, rezar muito”. (CALLADO, 1957, p. 83).

Padre Estêvão, por seu lado, chega aos seus 70 anos com sua religiosidade abalada e mórbida, vendo “tudo tão vago na frente, tão profundamente maçante e sem importância”, (CALLADO, 1957, p. 43-44), sentindo agora indiferença por sua própria vida, sendo que “Sempre tinha tido a convicção de que Deus não tolerava a indiferença. O pecado era melhor que desinteresse, e o crime melhor do que tédio. Isso de tanto faz como tanto fez era pecar diretamente contra o Espírito Santo”, (CALLADO, 1957, p. 44), não tendo, dessa forma, nem mesmo vontade nenhuma de pecar.

Este acontecimento, como já dito, relaciona-se à indiferença por sua própria vida, fator este causado pelo frustrado sonho do padre em servir a Deus, como uma espécie de herói, em terras amazonenses, uma vez que, para o sacerdote, sua religiosidade é medida no fazer mais para Deus, o que o deixa triste em decorrência “do muito servir a Deus que imaginara e não servira”. (CALLADO, 1957, p. 179).

Contudo, isso é modificado a partir de um acontecimento que bem relata padre Estêvão a Delfino:

Desci, melancólico e fatigado, os degraus do altar, me ajoelhei um instante, como sempre, para fazer o sinal-da-cruz antes de sair pela sacristia, quando

então aconteceu. Ouvi o súbito clamor da voz que dizia: “Estêvão, Estêvão, tua fé renasce um instante quando um homem se finge de Deus morto. Que fizeste em tua vida inteira de teu Deus vivo?” [...] então deixei cair minha cabeça nos degraus do altar e adorei Deus como deviam ter feito os primeiros cristãos (CALLADO, 1957, p. 207-208).

Esse momento reacende a fé do sacerdote, fazendo com que sua alma fique “plena em Deus, infusa em Deus”. (CALLADO, 1957, p. 204). Dessa maneira, vemos que para o padre Estêvão, o fato de sua experiência com Deus se expressar de maneira frustrada, também a sua vida ganha a mesma dimensão: a de uma fé abalada e desinteressada, já que nada de extraordinário havia acontecido ao padre. No entanto, ao passo que ocorre uma espécie de manifestação de Deus a esse sacerdote, sua fé ganha um novo rumo e o impulsiona a uma vida mais realizada e feliz.

Em se tratando de Delfino Montiel, o protagonista e, portanto, a personagem de maior destaque na obra, a religiosidade é ainda mais confusa. Não por sua fé ter sido abalada, como a de padre Estêvão, mas em decorrência do conflito moral que o perpassa no tocante à questão do roubo da madona, que o deixa constantemente em uma luta entre o bem e o mal.

Após receber uma visita de seu amigo Adriano Mourão, Delfino Montiel é convidado por ele para uma viagem ao Rio de Janeiro, onde conhece Marta e acaba por se apaixonar. A viagem se dá, no entanto, com o propósito de que o protagonista conheça seu Juca Vilanova e possa trabalhar para ele. Voltando a Congonhas – lugar onde Delfino mora -, o protagonista descobre que o trabalho diz respeito ao roubo de uma imagem feita por Aleijadinho: Nossa Senhora da Conceição, a madona de cedro. Assim, embora não quisesse aceitar tal proposta, Delfino se vê impulsionado a isso para que consiga obter dinheiro e então se casar com Marta.

Ainda sobre a personagem Delfino Montiel, podemos afirmar que sua religiosidade se volta para a inteira dependência de Deus, uma vez que é a Ele a quem Delfino atribui todos os fatores de sua vida, dizendo que “A escrita de Deus era mesmo complicada.

Veja-se aquele caso do Adriano. Sem ele sua vida não teria tido o capítulo do roubo, sem o qual bem podia passar. Mas sem Mar é que sua vida jamais teria significado coisa nenhuma". (CALLADO, 1957, p. 105). Assim, nesse e em outros momentos, vemos Delfino atribuir a Deus os acontecimentos de sua vida, como este sendo o responsável, até certo ponto, pelo que lhe acontecia, como em: "Por que, Deus, fazê-lo assim tão sensível aos números referentes ao dinheiro?", (CALLADO, 1957, p. 116), em que vemos outra vez a personagem deixar à vontade e dependência de Deus, tudo que se passa em sua vida.

A dualidade de sentimentos de Delfino, oscilando entre tristeza e felicidade devido ao roubo – tendendo mais para o primeiro sentimento do que para o segundo –, pode ser caracterizada pela consciência moral da personagem, devido o seu lado religioso. A culpa que sente pelo ato que cometeu torna-se mais intensa do que a felicidade em se casar com Marta, algo alcançado de forma imediatista.

Sobre isto, o Catecismo da Igreja Católica aponta que "A consciência moral do homem é um julgamento da razão pelo qual a pessoa humana reconhece a qualidade moral de um ato concreto que vai planejar, que está a ponto de executar ou que já praticou". (VATICANA, 2000, p. 481). Isto se dá com Delfino em sua luta moral sobre roubar a imagem de Nossa Senhora da Conceição, que perdurou durante o planejamento, a execução e, até mesmo, após o "afamado" roubo.

A consciência moral de Delfino é caracterizada por uma permanente luta que a personagem trava entre pecar e não pecar, estando ciente, por seu fator religioso, de qual caminho deveria seguir. Por isso, quando o protagonista recebe pela primeira vez a proposta do roubo, "como Delfino disse tantas vezes mais tarde a si mesmo, ele devia ter se levantado, ter tapado os ouvidos, ter ido embora", (CALLADO, 1957, p. 34), evidenciando que o roubo tinha significado negativo perante sua religiosidade e conduta moral, entendido por ele como um ato mau, que não deveria ser cometido.

Dessa maneira, Delfino Montiel é um homem religioso que expressa sua religiosidade a seu próprio modo, mas que segue, de certa forma, sua religião. Assim, mesmo estando em um conflito moral-religioso na maior parte do tempo, sempre busca atribuir os acontecimentos de sua vida ao Deus que segue, demonstrando essa dependência de Deus a seu próprio modo. Tais aspectos acabam por caracterizar a religiosidade do ser.

Marta Montiel, por sua vez, é uma mulher católica e de família igualmente católica. Por isso, uma das marcas de sua religiosidade é a devoção à Virgem Maria, representada no romance por Nossa Senhora da Conceição, a qual é também, na obra, madrinha de batismo de Marta. Por esse motivo, em alguns momentos durante a narrativa vemos a personagem voltar-se à sua madrinha para que esta interceda por suas causas, crença presente no catolicismo.

Como exemplo, ao ver a agonia de Delfino em relação a este não conseguir dinheiro para o casamento, Marta manda-lhe uma carta em que diz: “Fique tranquilo, que Nossa Senhora da Conceição nos ajudará. Ela é a minha madrinha de batismo. Faça como eu faço: entregue o problema à minha madrinha. Ela ainda não me falhou.” (CALLADO, 1957, p. 42). Nessa perspectiva, vemos a religiosidade de Marta no que para ela, é algo sagrado, que pode lhe ajudar na resolução de seus problemas, expressando isso com devoção, promessas e entrega total a esse ser que é, no caso do catolicismo, “verdadeiramente *Mãe de Deus*”. (VATICANA, 2000, p. 140).

Por ser tão religiosa, Marta fica realmente indignada ao saber de Delfino toda a história sobre o roubo, sentindo, assim “uma angústia imensa a sufocá-la [...]. Andou pelo quarto, mão na garganta, uns farrapos de oração tentando chegar aos seus lábios” (CALLADO, 1957, p. 183). Nesse trecho, podemos perceber que mesmo em meio a toda situação na qual se encontra, Marta busca seu Deus para ter conforto em sua agonia, contudo, é justamente por ser muito religiosa que é difícil para a personagem aceitar o fato de o marido ter profanado algo que para ela é sagrado.

Entretanto, como bem apontado durante a narrativa por d. Emerenciana, Marta “é uma jovem piedosa” (CALLADO, 1957, p. 86) e, por isso, ao final da penitência de Delfino, a personagem demonstra característica semelhante a do Deus a qual segue, e pratica o perdão. Como Marta era muito religiosa, ela não poderia deixar de perdoar o marido, mesmo nessas circunstâncias. Assim, ao final da penitência de Delfino, “Mar lhe estendia os braços, a cara molhada de lágrimas, mas como iluminada por dentro, aquecida de amor”, (CALLADO, 1957, p. 223), o que demonstra o quanto ela é religiosa.

Em suma, diante das percepções de religiosidade demonstradas por cada uma das personagens principais do romance calladiano, nota-se verdadeiramente que a religiosidade se dá de maneira individual e subjetiva. Embora cada uma dessas personagens vivencie sua religiosidade pautada na religião católica, elas a particularizam da maneira como se sentem melhor, influenciando no desfecho de cada uma delas.

Considerações finais

A religiosidade pode ser vista de muitas formas, conduzindo a interpretações variadas, podendo se dar de maneira individual e, por esta razão, mostra-se diferente em cada pessoa, como demonstrado por meio das personagens de *A madona de cedro* (1957), do escritor Antônio Callado. Tal variação, possibilita inúmeras leituras e análises, dependendo do contexto histórico, cultural, religioso, entre outros, no qual está inserido.

Com base no estudo realizado, foi identificado religião como uma instituição, uma igreja a qual possui uma doutrina, ritos e princípios, seguidos por uma teologia a qual une uma comunidade numa mesma crença e propósito, como no caso da Igreja Católica. Constatou-se também que a religiosidade se dá de maneira individual e subjetiva, como observado nas personagens do romance calladiano, que embora inseridas numa mesma religião e ambientação, foi possível perceber cada uma

manifestando a sua religiosidade a seu próprio modo, e vivendo ou não a sua dependência de Deus de forma peculiar.

Em síntese, ressaltamos que tal discussão acaba por contribuir para as percepções das influências religiosas na vida das pessoas, dando-se, nesse contexto, por meio das personagens Adriano Mourão, seu Juca Vilanova, Pedro Sacristão, d. Emerenciana, padre Estêvão, Delfino Montiel e Marta Montiel. Além disso, religião e religiosidade, bem como a literatura, mantém relações intrínsecas no cotidiano das pessoas, sendo, portanto, essencial essa discussão para o meio social e científico.

Referências

CALLADO, Antônio. **A madona de cedro**. Rio de Janeiro: Record, 1957.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares de vida religiosa**. 3. ed. São Paulo: PAULUS (Coleção Sociologia e Religião), 2008.

FUNARI, Pedro Paulo (Org). **As religiões que o mundo esqueceu**: como os egípcios, gregos, celtas, astecas e outros povos cultuavam seus deuses. São Paulo: Contexto, 2009.

HASTENTEUFEL, Zeno. O sentido da religião na vida da pessoa. *In*: GUELLER, Erinida G (Org). **Cultura religiosa**: o sentimento religioso e sua expressão. 6. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS: Mundo Jovem, 2002. p. 33-38.

JUNG, C. G. **Psicologia e Religião**. [Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha]. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

KLERING, José Romaldo. Religião e religiosidade. *In*: GUELLER, Erinida G (Org). **Cultura religiosa**: o sentimento religioso e sua expressão. 6. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS: Mundo Jovem, 2002. p. 29-32.

MEISTER, José Antonio. O homem. *In*: GUELLER, Erinida G (Org). **Cultura religiosa**: o sentimento religioso e sua expressão. 6. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS: Mundo Jovem, 2002. p. 9-12.

NADAL, Tarcísio de. A tateante evolução da religiosidade. *In*: GUELLER, Erinida G (Org). **Cultura religiosa**: o sentimento religioso e sua expressão. 6. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS: Mundo Jovem, 2002. p. 13-17.

VATICANA, Edição Típica. **Catecismo da Igreja Católica** / tradução por Conferência Nacional dos Bispos do Brasil - CNBB. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

“Morrer é uma arte”: tensões entre a vida e a morte em *Ariel*, de Sylvia Plath

Diego dos Santos Rocha (UECE)

Denise Noronha Lima (UECE)

Introdução

A estreita relação entre vida e ficção é um dos aspectos que mais se destacam na obra de Sylvia Plath (1932-1963), cuja notoriedade na literatura contemporânea se deve especialmente a sua poesia. Em um cenário em que a linha entre essas instâncias se torna ainda mais tênue, a autora trata a escrita como uma espécie de extensão do próprio “eu”, transfigurando aspectos da realidade através da escrita. “Tamanha é a resiliência do ser humano que ele consegue se fascinar com a feiura que o rodeia por todo lado e deseja transformá-la por meio de sua arte em algo a que possa se apegar”, escreve Plath (2017, p. 50) em seus diários, os quais serviam não apenas de abstrações da vida cotidiana, mas como uma espécie de laboratório, desenvolvendo temas que viriam a compor suas principais obras.

A representação do real na literatura se configura como uma das áreas que mais suscitam divergências nos estudos críticos, cujas abordagens por vezes ignoram ou tendem a excluir a figura do autor como um dos componentes da interpretação crítica. Dominique Maingueneau, ao destacar a importância do contexto para os estudos literários, enfatiza a relação entre a criação da obra e sua situação de enunciação, alegando que, assim como a literatura faz parte da sociedade que representa, a obra não pode ser dissociada daquele que a constrói, ressaltando que “o que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união” (MAIGUENEAU, 1995, p. 46).

Considerando a escrita como um método de trabalho rigoroso, Plath proporcionou aos leitores uma mostra de seu gênio poético, transfigurando aspectos que permearam a sua própria existência através da elaboração estética. Todavia, no que concerne ao estudo do texto literário, não se trata exclusivamente de justificar ou buscar as motivações possíveis para o que se revela no texto, mas averiguar, de maneira crítica, como a análise dos elementos autobiográficos pode elucidar e propor novas interpretações a aspectos que eventualmente escapariam a uma leitura estritamente textual.

Durante a elaboração de uma obra, o escritor se depara com os obstáculos da própria criação poética, que busca representar o mundo ao passo que se afasta dele, o que propicia ao texto literário uma série de tensões que se revelam através da linguagem. Assumir uma postura crítica que se estenda para além do texto é considerar a memória (pessoal e coletiva) como um fator relevante para a significação da obra, uma vez que ela estabelece relações com a sociedade, a história, a psicologia, a biografia, dentre outras esferas que constituem o mundo compartilhado entre autor, obra e leitor.

Em sua tentativa de “capturar a vida” (PLATH, 2017, p. 316), Sylvia escreveu diários desde a infância até a vida adulta, compartilhando através da escrita autobiográfica os fragmentos de vida que influenciariam diretamente a construção de suas obras. Em 2000, Karen V. Kukil publicou *Os Diários de Sylvia Plath: 1950 –1962*, uma edição integral de vinte e três originais manuscritos, nos quais é possível analisar a cosmovisão da autora, suas experiências pessoais, relações familiares, opiniões e diversos elementos que serviram de matéria-prima para a elaboração de temas que comporiam seus escritos.

Compreendendo que a representação do eu no texto literário abarca não somente a ligação entre o autor e a obra, mas sua relação com o contexto e suas implicações na linguagem, este artigo tem como objetivo investigar e analisar as tensões que surgem no momento de representação desses aspectos na

coletânea *Ariel* (2004), especialmente no que diz respeito à relação entre as instâncias vida e morte, bastante exploradas por Plath.

Vida e escrita: a representação do real no texto literário

Ainda em suas primeiras publicações, Sylvia Plath depreendeu o conflito entre a necessidade de escrever como uma válvula de escape do real, ao mesmo tempo em que não poderia se distanciar dele. Em 25 de fevereiro de 1956, escreve em seu diário:

O diálogo entre meus Escritos e minha Vida corre sempre o risco de se tornar uma ladina transferência de responsabilidade, de racionalização evasiva: em outras palavras: justifico a confusão que fiz da minha vida dizendo que vou enchê-la de ordem, forma, beleza, escrever a respeito; justifico meus escritos dizendo que serão publicados, me dão vida (e prestígio na vida) (PLATH, 2017, p. 243).

Dedicando sua vida acadêmica aos estudos literários³, Plath compreende a necessidade de se conceber a obra literária como uma atividade de elaboração estética, cujas abstrações podem muito bem partir do real, mas que uma vez permeadas pela camada de ficcionalidade, sobrepõem o mundo a que se propõem representar.

Na verdade, se a pessoa não possui imaginação para criar personagens e elaborar enredos, não adianta juntar fragmentos de vida e diálogos, pois sozinhos eles são desconjuntados e vazios de significado. Apenas quando esses trechos se combinam num conjunto artístico, dentro de um quadro de referências, eles adquirem significados e merecem mais do que um olhar de relance (PLATH, 2017, p. 103).

³ Após graduar-se no Smith College, em Massachusetts, em 1955, Plath frequentou a Universidade de Cambridge, na Inglaterra, onde cursou Inglês com uma bolsa Fulbright. Em 1957, retornou ao Smith College como professora, conciliando com o trabalho de escritora.

Paul Ricoeur (1994, p. 85), ao destacar a relação entre a obra e o mundo que busca representar, defende a existência de uma Tríplice *Mimese*, composta por três estágios da representação. A *mimese* I (prefiguração) compreende os elementos anteriores à criação da obra, abarcando fatores de cunho histórico, social, político, psicológico, além de outros elementos comuns tanto ao mundo do escritor quanto ao do leitor; a *mimese* II (configuração) trata da obra de arte propriamente dita, abrangendo as estratégias que o autor utiliza no momento de transfiguração do real em arte através da linguagem, o qual será recebido e interpretado em *mimese* III (refiguração), em que se destaca o papel do leitor e o mundo com o qual este se relaciona.

Transfigurando a vida em seus escritos (*mimese* II), Plath não só constrói novos mundos durante o processo, mas cria um ponto de intersecção entre vida e ficção, apresentando através dele a sua visão de mundo e ocupando-se de temas que tanto a inquietavam e precisavam ser expurgados através da linguagem poética.

Antonio Candido (1986, p. 30), argumenta que a análise do poema no nível profundo se caracteriza como a “pesquisa das suas tensões, isto é, dos elementos ou significados contraditórios que se opõem”. O escritor se depara com o conflito entre o real vivido e o real configurado, fazendo com que os significados extraídos do poema sejam frutos da tensão entre duas ou mais direções da força semântica. Por mais semelhanças que tenham com o real, os temas de uma obra são resultados de uma tentativa de suprir, artisticamente, a falta sentida, visto que o poeta não é “um homem que ‘exprime sentimentos através de um poema’, mas um homem para quem ‘os sentimentos a serem exprimidos’ estão intimamente ligados ao emprego de certos gêneros poéticos” (MAINGUENEAU, 1994, p. 76).

A partir da relação recíproca entre aquele que escreve e aquilo que é escrito, é possível estender as análises literárias a uma esfera ainda mais ampla, aplicando o estudo da escrita autobiográfica de maneira a elucidar as tensões que se manifestam nas obras de ficção, não destituindo o estudo de seu

rigor crítico através do simples biografismo, o que se mostraria contraproducente, mas utilizando a gama de artifícios disponíveis para compreender a obra em sua totalidade.

A literatura nasce da tensão entre o mundo representado e o seu referente, abarcando, nesse paradoxo, uma série de significados que, ao invés de desorganizar, convergem para assegurar a integridade da obra literária. Na coletânea *Ariel*, Sylvia Plath intrinca em sua escrita as tensões entre o público e o privado, o feminino e o masculino, o papel das instituições psiquiátricas enquanto prestadores de assistência e também como agravadoras dos problemas mentais, a relação entre a jornada doméstica e a profissional. A tensão entre a vida e a morte, entretanto, se caracteriza como a mais recorrente nos poemas de *Ariel*, e será analisada na seção seguinte. Através da relação entre essas instâncias, Plath possibilitou ao leitor o contato com os diversos fragmentos do eu e a extinção e reinvenção do ser através da escrita poética.

***Ariel*: um eterno morrer e renascer**

Dois anos após o suicídio de Sylvia Plath, ocorrido em 1963, os leitores tiveram acesso à publicação de *Ariel*, que reunia alguns dos mais viscerais poemas da autora. Editada e organizada por seu marido, o poeta britânico Ted Hughes, aparecia no cenário da literatura em língua inglesa a obra que consolidaria Sylvia Plath no *hall* dos poetas do movimento confessional e sobre a qual se faria grande parte de sua fortuna crítica. O que não se sabia, no entanto, é que o *Ariel* publicado postumamente, em 1965, era significativamente diferente daquele idealizado pela autora, cuja organização dos poemas seguia uma sequência coesa e construía uma progressão temática pertinente à interpretação.

Somente em 2004, o público pôde ter acesso à publicação do *Ariel* original, estruturado inicialmente por Plath, permitindo aos leitores a oportunidade de ler a obra da forma que ela, e não Hughes, desejava. Através da disposição dos poemas e da

sequência estabelecida, é possível encontrar o lado mais franco da autora, tentando libertar-se dos anseios que a atormentavam e buscando, não um fim perdurável, mas uma maneira de exorcizá-los para enfim morrer e renascer na própria escrita.

Ted Hughes excluiu do arranjo original treze poemas, substituindo-os por outros treze escritos por Plath, a maioria no início de 1963, que não os incluiu em *Ariel* por serem inicialmente destinados a uma futura coletânea. Na introdução de *The Collected Poems* (1981), o qual rendeu a Plath o prêmio *Pulitzer*, Hughes afirma que a remoção dos poemas do manuscrito original pretendia preservar a memória dos filhos e de pessoas ainda vivas, além de sua própria reputação. Sempre cautelosa quanto à organização de suas obras, Plath “had arranged the future *Ariel* poems ‘in a careful sequence’, plotting out every detail including the first and last words of the volume”⁴, afirma Marjorie Perloff (1984, p. 10) no ensaio “The Two Ariels: *The (Re)making of the Sylvia Plath Canon*, no qual coteja as versões original e final da coletânea, argumentando que a intervenção de Hughes teria conduzido a interpretação da obra em diferentes caminhos.

Enquanto o arranjo de Hughes propõe ao leitor um eu-lírico permeado pela ideia da morte e do suicídio como algo iminente e inevitável, o *Ariel* organizado por Plath traz uma voz honesta e por vezes vingativa, perpassando por temas que atormentavam a sua própria consciência, como os intensos problemas psicológicos com os quais lidou durante toda a vida, as concepções de feminino e masculino na sociedade, as intempéries da vida cotidiana e, de maneira bastante aberta, as relações extraconjugais do marido. Enquanto o *Ariel*, publicado em 1965, retrata a morte irrefreável, o *Ariel* original atribui claramente os seus culpados, colocando-os no banco dos réus e proferindo suas sentenças a fim de seguir em frente com a própria vida.

⁴ “havia arranjado os futuros poemas de *Ariel* em uma ‘sequência cuidadosa’, traçando cada detalhe, incluindo as primeiras e últimas palavras do volume” (tradução livre).

Antes mesmo de definir “Ariel” como o poema que daria título à coletânea, os fac-símiles originais datilografados por Sylvia mostram que os poemas “Rival” e “Papai” figuraram como opções iniciais. Em “Rival” (PLATH, 2010, p. 151), especulou-se sobre um tom vingativo em relação a Hughes: “Se a lua sorrisse, pareceria com você. / Você também deixa a impressão / De algo lindo, mas aniquilante. / Ambos são bons em roubar luz alheia”. No poema, o eu-lírico encontra-se destituído de suas energias, sugadas por alguém que se mantém próximo, trocando sorrisos e nutrindo-se do decrepitar de quem o cerca: “E seu maior dom é fazer tudo virar pedra”. A utilização da metáfora da lua e a menção à capacidade do rival de petrificar aquilo que o ameaça, dão vazão a novas interpretações, dessa vez direcionadas a uma figura materna.

No poema “A lua e o teixo” (PLATH, 2010, p. 137), Sylvia constrói a imagem de uma árvore robusta banhada pela luz da lua, como uma metáfora da relação de seus pais: “A lua não tem porta. / É uma face em seu pleno direito, / Branca como os nós dos dedos, terrivelmente incomodada”. A presença de Aurelia Plath, com quem Sylvia mantinha uma relação conturbada e com a qual não conseguia abertura para compartilhar o seu lado mais íntimo, sempre foi corriqueira nos escritos da autora, cuja representação da mãe reflete a própria instância da maternidade e a necessidade de perpetuar uma tradição que atrapalharia seu aperfeiçoamento como escritora. Na terceira estrofe, essa presença continua a ser explorada: “A lua é minha mãe. / Não é doce como Maria”. Novamente, o contraste entre a mãe, simbolicamente dotada de um ar acalentador, porém turbulento, e a Virgem Maria, sobre a qual é espelhado todo o espectro da maternidade na civilização ocidental, demonstra que a relação entre o eu-lírico e a mãe subverte a expectativa convencional.

Apesar de a imagem materna ser inicialmente apontada como o foco de “Rival”, não é descartada a presença da figura masculina como contraponto: “Desperto num mausoléu; você está aqui, / Tamborilando na mesa de mármore, procurando cigarros, /

Malicioso como uma mulher, não tão nervoso assim, / E louco para dizer algo irresponsável” (PLATH, 2010, p. 151). A imagem de um eu-lírico em contato com alguém já morto revela o impacto da instância masculina em sua vida. Ainda que não esteja presente fisicamente, sua existência na mente se torna ainda mais angustiante, alguém articulado o bastante para incapacitá-la de se expressar plenamente. Não fica claro se a pessoa a quem se refere é um pai ou o homem amado, mas, investigando a produção autobiográfica de Plath, é possível que a referência faça jus a ambos enquanto um só.

Em 15 de junho de 1951, refletindo sobre a perda do pai na infância, da qual nunca se recuperou, Plath escreve:

Há também seu pai morto, em algum lugar dentro de você, entrelaçado no sistema celular de seu corpo esguio que brotou de um de seus espermatozoides quando este se uniu ao óvulo no útero de sua mãe. [...] Você se pergunta se a ausência de um homem adulto na casa tem a ver com seu desejo intenso de companhia masculina e o regozijo que sente ao ouvir o alarido de um grupo de rapazes, conversando e rindo. [...] Mas com a morte de seu pai, apegou-se anormalmente à personalidade de sua mãe, voltada para as “humanidades”. E se amedrontava quando parava de falar e sentir o eco da voz dela, como se ela falasse em você, como se você não fosse você mesma e estivesse crescendo e seguindo seus passos, como se as expressões dela se desenvolvessem e emanassem de seu rosto (PLATH, 2017, p. 83).

No poema “Papai” (PLATH, 2010, p. 153), Sylvia retrata a perspectiva de uma garota com complexo de Electra e que não consegue se desprender da imagem do pai já morto, o que acarreta uma busca incessável pela sua liberdade. Apesar de carregar um título que simula o linguajar doce de uma criança, o poema possui um tom agressivo: “Papai, bem que eu quis te matar. / Você morreu antes que eu tivesse tempo –”. A garota tenta, portanto, se livrar de uma vez por todas de seu tormento fabricando a imagem do pai nos homens com quem se relaciona: “Fiz um modelo de você”. O poema termina com a satisfação da garota, que consegue se livrar de suas consternações de uma vez

por todas: “Se matei um homem, matei dois, vê? / O vampiro que disse ser você”.

Recapitulando os aspectos abordados nos poemas, Sylvia parece ter proposto, através dos primeiros títulos da coletânea, a extinção de todas as amarras que a limitavam enquanto escritora, buscando através das palavras se livrar da imagem daqueles que orbitavam e sugavam sua força criativa e que eram, em última instância, parte dela mesma. Escrever *Ariel* é uma tentativa de aniquilamento de suas consternações através da arte e da purificação do “eu”.

Escrito na data de seu aniversário de trinta anos, “*Ariel*” (PLATH, 2010, p. 81) é um poema de trinta versos que enfatiza o renascimento, traçando a passagem de um estado de completa escuridão à luz efervescente. A primeira estrofe do poema inicia com “Estase no escuro. / E um fluir azul sem substância / De rochedos e distâncias”. “Leoa de Deus”, continua, “Como nos unimos, / Eixo de calcanhares e joelhos! – O sulco // Divide e passa, irmão do / Arco castanho / Do pescoço que não posso pegar”. Aqui, é possível observar uma primeira alusão ao título e seu significado em hebraico, suscitando o rugir do verso que deu origem a todas as coisas. Uma vez que descobrimos que Ariel também era o nome do cavalo de Plath, com o qual passeava durante as manhãs em sua propriedade, se torna mais fácil formar a imagem do eu-lírico e seu cavalo antes do sol nascer, emaranhados no escuro como uma única figura, fundindo seus membros e deixando todos os pensamentos para trás enquanto avançam em direção aos rochedos.

Plath evoca a presença da personagem Ariel, da peça *A Tempestade*, de Shakespeare. Ariel é o espírito do ar, uma força pela qual se expressam a magia e a imaginação, e que se manifesta quando convocado pelas palavras de alguém. O eu-lírico é surpreendido por uma presença superior, “Me arrasta pelos ares – / Coxas, pelos; / Escamas de meus calcanhares”. Nesse momento, não se conhecem mais os limites de sua força, trotando pelos ares em busca do desconhecido: “Godiva / Branca, me descasco – /

Mãos mortas, asperezas mortas”. A escolha do termo “Godiva”, além de difundir o aspecto celestial em torno da figura feminina a partir da junção dos vocábulos “God” (Deus) e Diva, estabelece uma conexão clara com a lenda anglo-saxã de Lady Godiva, nobre que teria cavalgado nua pelas ruas da Inglaterra para pagar uma promessa feita ao marido. Sylvia evoca a imagem da mulher despida não só de suas vestes, mas de si própria para renascer, mulher e mulher-cavalo, robusta e imbatível.

“O choro da criança”, continua, “Dissolve-se no muro. / E eu /Sou a flecha, // Orvalho que voa / Suicida, e de uma vez avança / Contra o olho // Vermelho, caldeirão da manhã”. Indo em direção ao sol e trazendo luz que evapora o orvalho frio, ela encontra não o fim incoercível, mas a completa plenitude. Deixando o ambiente escuro e estático em que inicia o poema e descobrindo o fulgor da manhã, Sylvia delimita a essência de sua coletânea, encontrando a voz que deu origem aos seus poemas mais vorazes, os quais foram escritos em sua maioria, de acordo com suas correspondências, nas primeiras horas da manhã, antes do despertar das crianças, e com os quais esperava conseguir prestígio na vida.

Havendo falhado em suas tentativas iniciais de suicídio, decorrentes do agravamento de sua condição psicológica, Plath fez de seus poemas um espaço em que podia se metamorfosear na suicida, na árvore que sofre as intempéries do tempo, na parricida, na leoa, além de outros símbolos que aludissem ao seu estado de espírito. Em 19 de fevereiro de 1956, três anos após a primeira tentativa de tirar a própria vida, Plath escreve:

Preciso de um pai. Preciso de uma mãe. Preciso de um ombro mais velho e sábio onde chorar. Falo com Deus, mas o céu está vazio e Órion passa sem dizer nada. Sinto-me como Lázaro: a história dele me fascina. Estava morta, levantei-me novamente e até recorrer ao mero aspecto sensorial de suicida, de ter chegado tão perto, de sair do túmulo com as cicatrizes e as marcas na face (é minha imaginação) que se tornam mais visíveis: pálidas como um sinal de morte na pele vermelha, fustigada pelo vento, escura de tão

bronzeadas nas fotografias, em contraste com a palidez invernal tumular. E identifico-me demais com minhas leituras e escritos (PLATH, 2017, p. 232).

Evocando a história bíblica do homem ressuscitado por Jesus, Sylvia escreve “Lady Lazarus” (PLATH, 2010, p. 45). Embora famoso pela inegável semelhança com a biografia da autora, o poema na verdade retrata uma mulher que possui o terrível e maravilhoso (paradoxo suscitado pelo próprio poema) dom de renascer, mas que para isso necessita morrer antes: “Tentei outra vez. / Um ano em cada dez / Eu dou um jeito –”. No início do poema, acompanhamos o terceiro processo de renascimento desta mulher, observando a transição do estado putrefato para o imaculado, “Um tipo de milagre ambulante”. A fim de se restituir completamente, ela precisa estar ciente de seu lado mais debilitado, “O nariz, as covas dos olhos, a dentadura toda? / O hálito amargo”, para poder finalmente recuperar sua integridade, assumindo o controle da própria vida e pondo em ordem os destroços do corpo e da mente: “Em muito breve a carne / Que a caverna carcomeu vai estar / Em casa, em mim”.

Embora numa atitude egoísta e ao mesmo tempo fascinante aos olhos dos espectadores, a mulher na verdade se mostra entusiasmada, ansiando pela oportunidade de se desprender da realidade e encontrar na morte sua principal fonte de imortalidade e vigor: “E eu uma mulher sempre sorrindo. / Tenho apenas trinta anos. / E como o gato, nove vidas para morrer”.

“A multidão se aglomera para ver” (PLATH, 2010, p. 46), continua o eu-lírico, destacando o processo como um espetáculo, “O grande striptease”. É possível estabelecer um paralelo mais claro entre a mulher do poema e Sylvia Plath, cujas tentativas de suicídio foram alvo de especulações da mídia, que por vezes reduzia a sua capacidade enquanto escritora, porém se nutria de seus infortúnios para catalogar a sua poesia como proveniente de um lugar de desequilíbrio e instabilidade. “No entanto sou a mesma idêntica mulher”, o poema segue, retratando sua indiferença. A instância da morte ganha um teor estético,

“teatral”, na obra da autora, que encontra na linguagem a chance de apagar e recriar as diversas facetas de si: “Morrer / É uma arte, como tudo o mais. / Nisso sou excepcional” (PLATH, 2010, p. 47).

Apesar de anunciar seu retorno milagroso e trazer a figura do sol como o reflexo de seu estado de espírito – “Regresso em plena luz do sol / Ao mesmo local, ao mesmo tempo, ao mesmo grito / Aflito e brutal: // “Milagre!” (PLATH, 2010, p. 49), – a mulher reconhece que “Há um preço” a ser cobrado para retornar ao mundo, nesse caso, a angústia encontrada no processo de compreensão da própria existência e a pulsação de seu coração – “Ele bate, afinal” – como um lembrete da inescapável realidade.

“Me viro e carbonizo”, ela continua, e esse processo novamente remete ao poema “Rival”, em que o eu-lírico se desprende dos resquícios de sua identidade, especialmente no que diz respeito ao aspecto masculino. Em “Lady Lazarus”, há a utilização do termo alemão “Herr” (Sr.) como em “Herr Doktor”, “Herr Inimigo” em contraste com “Herr Deus, Herr Lúcifer”, além de outras construções imagéticas que remetem à Alemanha nazista e ao Holocausto, em que a mulher ressalta sua pele, que “brilha como abajur nazista” e seu rosto inexpressivo, “Linho judeu”. Otto Plath, pai da autora, foi um biólogo e professor universitário que imigrou da Alemanha para os Estados Unidos. Desconhecendo grande parte da história do pai, Sylvia nunca descartou a possibilidade de que ele poderia ser um simpatizante da ideologia nazista e, embora nunca tenha tido a certeza de tal fato, utilizava a figura paterna como principal ponto de referência a esse período histórico, relacionando principalmente o aniquilamento em massa e os efeitos da guerra ao caos da própria existência individual. Apesar das alusões controversas, o poema encaminha o leitor para o ponto máximo do esplendor, revelando uma mulher destituída do seu passado, das sombras masculinas e femininas que a moldaram, dos conflitos religiosos que a concernem, ressurgindo e, quem sabe, metamorfoseando-se, como a Fênix em sua revitalização, pronta para se deparar novamente com a civilização e suas demandas, por mais opressivas que

sejam: “Saída das cinzas / Me levanto com meu cabelo ruivo / E devoro homens como ar” (PLATH, 2010, p. 51).

No manuscrito original, Plath conclui *Ariel* com o famoso Ciclo das Abelhas, quatro poemas que abordam a relação entre a própria vida e a das abelhas, cujas características e propriedades foram alvo de estudos que ela fez com Hughes, também entusiasta da apicultura. Em “Hibernando” (PLATH, 2010, p. 177), Plath demarca o descompromisso com os fragmentos do seu antigo ser, relegando-os ao sono do inverno de que trata o poema: “As abelhas são todas mulheres, / Donzelas e a longa senhora do real. / Se livraram dos homens, // Os néscios, rudes, canhestros, boçais. / Inverno é coisa de mulheres”. Apesar da insegurança que acompanha o processo de transformação do eu-lírico, a última estrofe do poema mostra um interesse otimista pelo que há por vir: “Sobreviverá a colmeia, os gladiolos serão / Bem-sucedidos em sufocar seu fogo / Para começar um ano novo? / Que sabor terão, as rosas de Natal? / As abelhas voam. Provam a primavera”. Apesar das incertezas que permeiam o poema, e de seu suicídio, ocorrido quatro meses após escrevê-lo, Sylvia conseguiu atingir o ápice de seu gênio poético, eternizando-se através das palavras e tornando-se sua própria obra.

Considerações finais

Maior representante da poesia confessional em língua inglesa, Sylvia Plath transfigurou em sua escrita os elementos que constituíam sua própria visão de mundo, seus desassossegos e reflexões. Em *Ariel* (2004), é possível perceber a tentativa da autora de se desvencilhar das consternações individuais e coletivas através da escrita, criando um “eu” capaz de reconfigurar o real sem ser dominado por ele, encontrando a liberdade de sua voz poética.

A tensão entre a vida e a morte é a mais frequente na coletânea, em que a autora explora as diversas relações entre as duas instâncias, que são tratadas com igual atenção, pois

constituem um ciclo que culmina na purificação. A morte é vista não como o aniquilamento da própria existência, mas como um novo despertar. No tocante à vida, as discrepâncias entre as condições feminina e masculina destacam-se nos poemas, sendo elas que modulam a constituição do sujeito. Os direcionamentos divergentes tomados pela autora na exploração dessa tensão são elaborados pela linguagem poética e suscitam diversas significações que, ao invés de criar empecilhos, auxiliam na constituição da obra enquanto unidade dialética.

O estudo da produção autobiográfica de Sylvia Plath, manifestada principalmente através de seus *Diários* (2017), alinhado à análise de *Ariel*, permitiu compreender de que maneira a autora buscou representar os elementos da memória no texto de ficção, especialmente em relação à criação dos poemas que evocam as relações familiares e as discussões sobre maternidade e patriarcalismo.

A análise das tensões permite averiguar de que modo o escritor representa o real no texto literário e ampliar os caminhos para a interpretação da obra, visando a contribuir e a incitar a investigação das relações entre vida e ficção nos estudos literários.

Referências

CANDIDO, Antonio. **Na Sala de Aula**: caderno de análise literária. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

PLATH, Sylvia. **Ariel**: edição restaurada e bilíngue, com os manuscritos originais. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. 2. ed. Campinas: Verus, 2010.

PLATH, Sylvia. **Os Diários de Sylvia Plath**: 1960-1962. Organização de Karen V. Kukil. Tradução de Celso Nogueira. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

PERFLOFF, Marjorie. The two Ariels: the (re)making of the Sylvia Plath canon. **The American Poetry Review**, Philadelphia, v. 13, n. 6, p. 10-18, nov./dez. 1984.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: tomo 1. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

O mito do amor maternal no poema “Mãe”, de Cora Coralina e no conto “Uma Galinha”, de Clarice Lispector

Ilzalene Freitas Marinho (UECE)

Introdução

Ana Lins dos Guimarães Peixoto, conhecida por Cora Coralina, publicou um poema intitulado “Mãe” em um jornal de poesia⁵, no qual trata a respeito da maternidade. Mais tarde, em 1983, esse poema foi publicado em seu livro *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*, com o “novo título” Meias-Impressões de Aninha (Mãe).

No poema “Mãe”, pode-se interpretar que há uma insinuação em relação à maternidade, na qual acredita-se que esta deve ser vivenciada em toda a sua plenitude e que as mulheres que exercem o papel de mães devem ter a consciência de que terão que se dedicar mais à felicidade de seus filhos do que a delas próprias, afinal: “ele, pequenino, precisa de ti” (CORALINA, 2012, p. 108). Elas teriam de se sacrificar sempre que necessário, e isso não a fará menos feliz do que as outras mulheres que não têm esse dom, visto que, é a partir da maternidade que “A humanidade se renova no teu ventre” (CORALINA, 2012, p. 108), e isto se configuraria como uma “compensação”.

De natureza semelhante, em 1960, a autora Clarice Lispector publicou o livro *Laços de família*, composto por 13 contos que retratam os processos familiares, dentre eles, o conto “Uma galinha”. Este, narra a estória de uma galinha que iria servir de refeição para uma família, mas que conseguiu fugir em um voo

⁵ <http://www.jornaldepoesia.jor.br/agrevistas.htm>

desajeitado, lutando por sua vida. Porém, o dono da casa a persegue, percorrendo de telhado em telhado dos quarteirões, até finalmente capturar a galinha fujona.

De volta ao lar da família, em meio à afobação e cansaço, a galinha põe um ovo. E então, mais uma vez, há a representação da feminilidade associada à maternidade. O ato revela-se tão sagrado, que sua morte é poupada imediatamente e ela se torna a “rainha” da casa. Entretanto, com o passar do tempo, a conduta divina de sua feminilidade parece sumir, pois, um dia, acabam por servir a pobre galinha de refeição.

A galinha enquanto personagem principal desse conto, pode ser vista como uma metáfora para a figura feminina. Partindo desse preposto, neste artigo, a galinha será exposta como uma representação da mulher da sociedade dos anos 60, juntamente com o poema “Mãe”, em analogia com a atualidade. Tal estudo, tem por objetivo discutir a questão em relação às poucas mudanças ocorridas em relação à este tema até o atual momento, percebendo que as mães/mulheres, mesmo após várias conquistas, ainda são vistas e tratadas pela sociedade de modo semelhante às personagens literárias de décadas anteriores a que vivemos hoje.

Este artigo apresenta-se dividido em quatro seções. Em primeiro lugar, abordaremos pontos ligados à visão da sociedade a respeito do papel da maternidade e família ao longo dos anos; para tal, utilizaremos Badinter (1985), Gomes e Paiva (2003), bem como Gradvol, Osis e Makuch (2014) para discorrer sobre os cuidados com os recém-nascidos, e Resende (2017) com o “surgimento” do Amor Materno incondicional. Em segundo lugar, discutiremos acerca da cultura criada em relação às mulheres se sobrecarregarem para ter controle de tudo em sua volta, apoiando-se em discussões feitas por Adichie (2017). Em terceiro lugar, vincularemos a ausência do poder feminino junto à maternidade, como destaca Pontieri (1998). E por fim, refletiremos sobre como as mulheres mães são consideradas mulheres “superiores” às mulheres não-mães.

Visão da sociedade a respeito da família e da maternidade ao logo dos tempos

Sabe-se que nem sempre a maternidade foi vista da mesma maneira. De acordo com Elisabeth Badinter (1985), a forma como a maternidade é encarada pelas mulheres está diretamente ligada às influências culturais do meio em que cada uma delas vive, e ao modo como sua história pessoal e afetiva se desenvolve. A consciência de que desde a pós-modernidade o mundo encontra-se extremamente globalizado, e avança aceleradamente no campo da tecnologia, nos traz a compreensão de que as culturas têm se aproximado cada vez mais umas das outras, e suas diferenças⁶ têm diminuído, afinal, a sociedade está processando tudo em um ritmo muito rápido.

Diante disso, é importante lembrar que o papel da família já passou por diversas posições na sociedade. Inicialmente, como bem salienta Gomes e Paiva (2003, p. 5) a família tinha como função a conservação das riquezas. Em seguida, sofreu influências religiosas, tendo o casamento como algo indispensável. Logo após, amplia-se a compreensão da concepção amorosa, a partir da possibilidade de escolha dos seus parceiros.

Assim como a visão da sociedade sobre do casamento/família sofreu mudanças, a percepção em relação à maternidade também teve seus conceitos modificados ao longo da história. Na época em que os casamentos visavam preservar os bens familiares, as mulheres e os/as filhos/as eram considerados indivíduos de pouca importância, diferente dos homens, que estavam num patamar acima. Diante disso, a maternidade e os bebês não recebiam grande valor na sociedade, afinal, como ressalta Gradwohl, Osis e Makuch (2014 p. 56), os primeiros cuidados com os recém-nascidos eram designados às camponesas, e, alimentados pelas

⁶ No entanto, permanecem mantendo os seus principais traços culturais, apesar das mudanças.

amas de leite⁷. Logo, eles eram mantidos sob os cuidados de terceiros/as até completarem cerca de oito anos de idade.

Após a expansão do capitalismo, novas mudanças vieram à tona, o dever do Estado passa a ser administrar as relações de produção e, o da família, a sobrevivência. Junto a isso,

Iniciam-se por volta de 1760 as publicações médicas definindo como deveria ser esse cuidado e estabelecendo a amamentação como um dever das mães. Boas mães seriam aquelas que nutrissem um amor incondicional pelos filhos. É nessa época que surge o mito do instinto materno, segundo o qual a maternidade era uma tendência feminina inata, assim como a maternagem, pois se somente as mulheres poderiam gestar, eram elas as pessoas mais apropriadas para criar os bebês (GRADVOHL; OSIS; MAKUCH, 2014, p. 57).

Desde então, vivemos nesse mito maternal que foi enraizado em nossa cultura, que é introduzindo desde a infância; A exemplo, temos as meninas, que quando crianças ganham bonecas dos pais para brincarem e cuidarem como se fossem suas filhas, para assim, já implantarem de forma indireta, o dever feminino de ter filhos. A partir de então surgem diversos fatores que se faz criar essa concepção de amor maternal, na maioria das mulheres, sentimento esse que não é cultivado de maneira igual, nos homens, no campo do amor paternal.

Logo após a infância, e com o passar dos anos, a maioria das mulheres sofre diversas exigências que se ligam diretamente à expectativa da sociedade em relação a elas tornarem-se mães. Por conseguinte, ocorre a exigência para que se dediquem a essa nova etapa da vida, baseado na concepção enfatizada por Resende (2017, p. 177): a de que o Amor Materno passou a ser percebido como indispensável e vital por meio de motivos econômicos, assim, transformando relações e regras sociais ao mesmo tempo.

⁷ Percebe-se aqui que, além da influência cultural, a classe social também influenciava na maneira como a maternidade era vista.

Cultura das “mulheres que dão conta de tudo”

No poema “Mãe”, de Cora Coralina, ela menciona “Cria teus filhos/ não os entregues à creche. Creche é fria, impessoal” (v. 3, 4-5) e ainda “Ele, pequenino, precisa de ti. Não o desligues da tua força maternal.” (v. 8-9). Tais versos reforçam a ideia já mencionada anteriormente, a de que a mulher enquanto mãe, provedora, é o ser mais adequado para a criação do indivíduo. O “pedido” para que “não os entregue à creche” (v. 4) aponta para a idealização de que uma boa mãe não precisa de ajuda, de que consegue sozinha conciliar todos os aspectos da vida, sem qualquer ajuda externa.

Por muitos anos, esse pensamento foi aceito⁸ pela sociedade. Porém, na contemporaneidade, o tempo está se tornando cada vez mais precioso, e com os avanços tecnológicos, tudo em volta começa a funcionar com mais rapidez. Assim, para manter-se nessa evolução e na busca por um equilíbrio entre os gêneros e as classes, que quase sempre não funcionaram pautados pela igualdade, é preciso progredir em conceitos como esse e começar a questionar a fundo sobre essa melhoria de educação para os filhos e bem-estar para os pais, e nesse caso, mais especificamente, para as mães. Como ressalta a escritora Adichie (2017, p. 17-18):

Nossa cultura enaltece a ideia das mulheres capazes de “dar conta de tudo”, mas não questiona a premissa desse enaltecimento. [...] O trabalho de cuidar de casa e dos filhos não deveria ter gênero, e o que devemos perguntar não é se uma mulher consegue “dar conta de tudo”, e sim qual é a melhor maneira de apoiar o casal em suas duplas obrigações no emprego e no lar. (ADICHIE, 2017, p. 17-18)

É fato que nas creches há profissionais capacitados para cuidar das crianças que ali se encontram e que, atualmente, os pais optam em pôr seus filhos nelas, por acreditarem na

⁸ Aceito no sentido de que “funcionou” para a maior parte da sociedade, mas não significa que também não houve resistência de alguns grupos.

credibilidade dessas instituições e por saberem que seus filhos estão sendo educados e se socializando, o que é indispensável para a formação cidadã. Eles/as também podem aproveitar esse tempo para estudar, trabalhar, etc.

No entanto, ainda há uma cobrança enorme em relação às mulheres que são mães, pois, mesmo que a maioria dos casais⁹ opte por colocar seus filhos em creches, ainda há uma exigência maior para que as mães os recompensem em atividades que poderiam ser partilhadas por todos os responsáveis da criança, o que além dos benefícios que proporciona às crianças, também traz a vantagem de diminuir uma sobrecarga no lar.

Porém, pode-se observar que, momentos como levar as crianças ao parque; comprar roupas para seus filhos; ir a reuniões escolares, entre outras obrigações dos responsáveis, ainda são feitas, em sua grande maioria, pela figura materna.

Ausência do poder feminino junto à maternidade

O conto “Uma galinha”, de Clarice Lispector, retrata também o fato de a maternidade possibilitar certo *status* à figura feminina. No entanto, mesmo que tal ato “eleve” a posição dessas mulheres em suas comunidades, isto não contribui para que as mulheres exerçam poder em esferas específicas da sociedade. Além do mais, esse suposto destaque de “prestígio social” que a maternidade proporciona pode obstaculizar a progressão de alguns aspectos, como os profissionais. Isto porque ainda há a percepção que as mães precisam se dedicar, quase que exclusivamente, à criação dos filhos, assim, subir na sua carreira profissional ou, em alguns casos, até mesmo se manter no patamar que se encontrava antes/durante a gravidez, é impróprio para ela e sua família, bem como para empresa/instituição, pois se acreditam que a profissional não terá tempo suficiente para se dedicar e destacar-

⁹ Até mesmo mães e/ou pais solteiros.

se no trabalho, o que reforça ainda mais um preconceito existente em nossa sociedade.

Além de toda a cobrança que é aumentada sobre as mulheres, como já foi mencionada, a voz masculina continua sendo a mais ouvida, e conseqüentemente, obedecida. Dessa forma, simultaneamente, concretiza-se um rebaixamento da figura feminina, enquanto a autoestima e o reconhecimento masculinos são elevados. Na ficção literária, esse fato é destacado no conto, por meio do trecho:

Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista (LISPECTOR, 2009, p. 31)

Assim, é criada uma representação da “galinha” e do “homem da casa” dentro de um discurso patriarcal, sendo o “galo” como dominador e forte, e a “galinha” dominada e do sexo frágil. Dessa forma, é perceptível que o papel da mulher é ser mãe e dona de casa, a fim de manter íntegra a honra da família.

Do mesmo modo, essa interpretação se faz presente no poema de Cora Coralina, por meio dos trechos: “Frígida, bloqueada, teu orgulho te faz calar./ Tumultuada, fingindo ser o que não és.” (v. 21-22). Destarte, nessa ideia de voz feminina e masculina, Regina Lúcia Pontieri (1998), destaca que:

O confronto não se dá diretamente entre uma mulher e um homem, mas entre ele e a galinha, como avatar da fêmea humana. Se o centro dos acontecimentos está na galinha-aleatória, seu papel só ganha sentido pleno posto no contraste com os humanos da casa, com suas fêmeas e seu macho. Sendo, como é, de pouca inteligência (“estúpida, tímida e livre”), a galinha tem, entretanto, a coragem do gesto de libertação. **A cozinheira, a menina e, sobretudo, a mãe - que compartilha com a galinha a experiência da maternidade - limitam-se a reproduzir gestos que reforçam os laços da prisão doméstica.** (PONTIERI, 1998, p. 46, grifo nosso).

Essa prisão doméstica se torna visível quando as mulheres¹⁰ da casa dão à galinha o direito de viver, mas essa permissão só é concedida após a afirmação do homem: “- Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerei galinha na minha vida!”. (LISPECTOR, 2009, p. 32).

De início, pode parecer que a mãe tem poder de escolha por causa do verbo “mandar”. Porém, o homem lhe dá uma condição que a deixa sem essas escolhas. E assim, toda a representação feminina da casa seguiu de acordo com as ordens masculinas.

No que se refere à libertação feminina (da galinha) no destino doméstico, não se restringe no esforço próprio, mas o oposto, a subordinação e o cumprimento às regras da maternidade, na qual possibilita a galinha sobreviver e ganhar o título de “rainha da casa” (p. 32). Entretanto, mesmo com sua obediência, após o momento virtuoso, na qual a galinha tornou-se mãe, caminha-se para o esquecimento, e então as pessoas da família “mataram-na, comeram-na e passaram-se anos” (p.33). (PONTIERI, 1998).

Dessa forma, outro ponto que merece destaque é que, após o crescimento dos filhos, as mães que receberam todo esse *status*, perdem a valorização que tinham ganhado com a maternidade. Enquanto encontram-se grávidas e após os primeiros anos da criança, a sociedade encara-as como se fossem dignas de respeito e importantes, por ter gerado essa vida. Todavia, com o passar dos anos, vão desvalorizando, depreciando esse fato e todos os cuidados que já foram e estão sendo desempenhados. Essa realidade se faz presente no conto quando a família decide então, sem motivo plausível, matá-la, comê-la, e deixar esse acontecimento cair no esquecimento.

¹⁰ E aqui deve-se dar ênfase à mãe, que já passou pela maternidade e é a quem a palavra do homem é dirigida.

Mulheres mães são vistas como superiores às mulheres não-mães

O poema “Mãe” e o conto “Uma galinha” conversam entre si, e entre esse diálogo pode-se salientar também o ponto em que as mulheres decidem viver plenamente a maternidade, vista como superior àquelas que optam por não vivenciar essa experiência¹¹.

No poema, encontram-se os seguintes versos: “És superior àquelas/ que procuras imitar./ Tens o dom divino/ de ser mãe” (v. 13, 14, 15-16) e, no conto, a seguinte fala da menina após a galinha pôr o ovo: “- Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! Ela quer o nosso bem!” (LISPECTOR, 2009, p. 32). À vista disso, percebe-se que a sociedade ainda vangloria as mulheres que seguem o estilo de vida “padrão” predestinado a elas.

Ainda no poema, na segunda estrofe, fazem-se presentes os versos: “Que pretendes, mulher?/ Independência, igualdade de condições.../ Empregos fora do lar? [...] Tens o dom divino/ de ser mãe/ Em ti está presente a humanidade.” (v. 10,11-12; 15, 16-17), retratando assim, a ideia da reprodução como principal função feminina, como se a maternidade fosse a realização mais grandiosa que as mulheres pudessem e devessem fazer/ter, sem a necessidade de desempenhar tantas outras realizações em suas vidas, como obter a independência financeira.

A escritora Chimamanda N. Adichie, em seu livro *Para educar crianças feministas* (2017), afirma: “Seja uma pessoa completa. A maternidade é uma dádiva maravilhosa, mas não seja definida apenas pela maternidade. Seja uma pessoa completa. Vai ser bom para sua filha.” (ADICHIE, 2017, p. 14). Ou seja, além de mães¹², as mulheres podem e devem ser elas mesmas, ter seu emprego, continuar os estudos, divertir-se, etc. Isso, além de ser bom para elas, também é para seus filhos, que crescem vendo suas mães felizes, sentindo-se satisfeitas, tendo-as como uma inspiração, e

¹¹ Ou não podem, por condição médica.

¹² Quando se decide ser uma.

não como uma pessoa que está ali disponível a todo o momento para atender suas vontades.

Até hoje as pessoas costumam dizer para mulheres que estão adentrando nessa vivência como elas devem se comportar e o que elas precisam fazer. Essas sugestões vão além de como cuidar de um bebê; os “conselhos” chegam a invadir as vidas pessoais destas mulheres. Adichie menciona ainda: “Todo mundo vai dar palpites, dizendo o que você deve fazer, mas o que importa é o que você queira. Por favor, não acredite na ideia de que maternidade e trabalho são mutualmente excludentes.” (2017, p. 16). Ou seja, atualmente, décadas após as publicações em discussão, as mulheres – mais especificamente as mães –, ainda precisam lutar e enfrentar padrões socialmente construídos para terem o direito de ter sua independência financeira.

Isso tudo ainda é uma luta contra o patriarcado que, com a expansão do capitalismo, faz surgir um conflito: mulheres cuidando do lar e dos filhos enquanto os homens continuam no poder, alimentando uma necessidade mínima de empregar as mulheres, a fim de ter funcionários suficientes para manter as empresas. Porém,

O homem se torna frágil perante uma sociedade competitiva e estressante, na qual vai se lhe tornando cada vez mais difícil desempenhar o papel de provedor da família, e não somente pela disputa da mulher no espaço externo ao lar. A mulher entra em sérios conflitos na escolha entre maternidade e/ou ascensão profissional, o que permite, hoje, o estabelecimento de casamentos sem filhos, por opção pessoal. (GOMES; PAIVA, 2003, p. 05)

E, mesmo através dessa opção pessoal, a sociedade ainda não vê isso como uma conquista feminina, em ter liberdade de escolha, mas sim como individualismo, pois acreditam que as mulheres têm o compromisso de dar continuação à sua família/geração e à humanidade.

Em contra partida, o homem deve manter a renda familiar e, caso o setor financeiro do lar precise de duas rendas, o lucro do

homem ainda precisa estar acima do ganho de sua companheira, afinal, como salienta o poema “Mulher, não te deixes castrar./ Serás um animal somente de prazer/ e às vezes nem mais isso.” (v. 18, 19-20). Assim, percebe-se que a reprodução humana ainda é uma das principais prioridades na sociedade, pois, ao mencionar que caso a mulher não possa mais engravidar, sua função se resume apenas a dar prazer ao seu parceiro, ou, nem isso, de forma que todas as outras funções que uma mulher possa desenvolver não sejam importantes para ela e para a sociedade.

Em paralelo, no conto, há uma aflição quando a galinha foge, contrariando o seu destino de almoço de domingo em família, indo em oposição à sua função naquela casa; afinal,

Foi pois uma surpresa quando a viram abrir as asas de curto vôo, inchar o peito e, em dois ou três lances, alcançar a murada do terraço. Um instante ainda vacilou — o tempo da cozinheira dar um grito — e em breve estava no terraço do vizinho, de onde, em outro vôo desajeitado, alcançou um telhado. Lá ficou em adorno deslocado, hesitando ora num, ora noutro pé. A família foi chamada com urgência e consternada viu o almoço junto de uma chaminé (LISPECTOR, 2009, p. 30).

A fuga é representada como uma inquietação da personagem em relação à sociedade e a dúvida entre a dominação e a liberdade, até que então decide “por si mesma os caminhos a tomar sem nenhum auxílio de sua raça [...] sozinha no mundo, sem pai nem mãe”, (LISPECTOR, 2009, p. 31), de forma que contraria toda uma ordem predestinada.

Porém, “numa das vezes em que parou para gozar sua fuga, o rapaz alcançou-a. Entre gritos e penas, ela foi presa. Em seguida carregada em triunfo por uma asa através das telhas e pousada no chão da cozinha com certa violência”; (LISPECTOR, 2009, p. 31). E então, após toda “afobação a galinha pôs um ovo” (LISPECTOR, 2009, p. 31) e, a partir daí, sua liberdade é transformada. Do mesmo modo que a família começa a tratá-la como “rainha”, a dominação a que por muito tentou escapar, retorna de modo

singular, indicando um final similar, em relação à diversas mulheres fora da ficção.

Considerações Finais

Pretendeu-se neste trabalho levantar a reflexão sobre a visão social em relação à maternidade ao longo do tempo, utilizando como fonte de comparação o poema “Mãe”, de Cora Coralina, publicado em 1883, e o conto “Uma galinha”, de Clarice Lispector, publicado em 1960, e o poema “Mãe”, de Cora Coralina, publicado em 1883, enfatizando assim que dos anos de 1960 até a atualidade, a maternidade ainda é retratada de forma semelhante. Todavia, a partir dos textos, é possível identificar que algumas crenças relacionadas a esse assunto vêm sofrendo modificações, como a divisão de responsabilidades na criação dos filhos, embora, ainda mantendo-se quase cristalizadas.

Desse modo, pode-se perceber que, apesar das mudanças sofridas no decorrer das décadas, a mulher/mãe e os/as filhos/as continuam sendo tratados como humanos abaixo dos homens/pais, apesar de todas as conquistas, e que a maternidade ainda continua sendo um grande compromisso das mulheres para com a sociedade.

Além disso, para que as mulheres possam conquistar a liberdade de escolha em ser ou não mãe, obtenham independência financeira e se libertem de dominações, muitas barreiras sociais de uma sociedade patriarcal precisarão ser quebradas, principalmente no ambiente profissional, pois ainda é essencial que muitas lutas sejam travadas a fim de que as conquistas continuem a ser visíveis, mesmo alcançadas de forma bastante lentas.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas: um manifesto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

- BADINTER, Elisabeth. **Um Amor Conquistado**: o Mito do Amor Materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CORALINA, Cora. **Vintém de Cobre**: Meias Confissões de Aninha. São Paulo: Global, 2012.
- GRADVOHL, Silvia Mayumi Obana; OSIS, Maria José Duarte; MAKUCH, Maria Yolanda. Maternidade e formas de maternagem desde a idade média à atualidade. **Pensando Famílias**, Porto Alegre, v. 1, n. 18, p. 55-62, Não é um mês valido! 2014. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-494X2014000100006. Acesso em: 01 maio 2021.
- GOMES, Isabel Cristina; PAIVA, Maria Lucia de Souza Campos. CASAMENTO E FAMÍLIA NO SÉCULO XXI: POSSIBILIDADE DE HOLDING?. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 8, p.3-9, jun. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v8nspe/v8nesa02.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2019.
- LISPECTOR, Clarice. Uma galinha. In: LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- PONTIERI, Regina Lúcia. Peru versus galinha: aspectos do feminino em Mário de Andrade e Clarice Lispector. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 3, n. 3, p.43-50, 04 dez. 1998. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/ls/article/view/16175>. Acesso em: 17 abr. 2019.

Ensaio Sobre a Cegueira: do romance para o cinema

José Deoclécio Morais Pereira (UECE)

Maurício da Silva Rodrigues (UECE)

Maria Graciele de Lima (UFPB)

Introdução

É comum que obras literárias sejam adaptadas para o cinema e quando isto acontece, a nova linguagem faz com que algumas mudanças ocorram, como é o caso da inclusão ou exclusão de personagens, as mudanças de ambientações, da estrutura dos diálogos, modificando até o próprio enredo.

Devido a essas transformações, a obra fílmica acaba recebendo uma certa rejeição do público/leitor diminuindo sua importância: quem nunca ouviu algo como: “no livro é melhor”, ou “prefiro o livro”? Este tipo de afirmação pode insinuar duas constatações: o esboço de uma visão de inferioridade que o cinema possa ter em relação a literatura, ou, mais provável, que isto aconteça em razão da concepção de que se tem sobre adaptação — é claro que também pode ser questões de afetividade que esse telespectador/leitor tem com o material original. Nesse caso, acreditamos que esse público concebe o termo “adaptação” apenas como um sinônimo de transportação, ou seja, imagina-se que nesse trajeto literatura e cinema, há apenas uma transposição de imagens de um conteúdo verbal para a plataforma audiovisual, uma cópia daquele para este.

É preciso salientar que o ato de adaptar é bem mais complexo do que essa significação simplista e reducionista, e o que podemos adiantar, é que adaptação é uma tradução, uma reescrita. Quando um diretor trabalha com um texto literário e o leva para a tela de cinema, ele não está só copiando-o, ele está criando,

transformando aquele texto em algo novo a partir de sua visão, por isso, nada mais justo que atribuímos ao diretor a denominação de autor.

Este artigo usará como ponto de partida o longa-metragem de Meirelles intitulado *Ensaio sobre a cegueira* (2008), baseado no romance de Saramago (1995), para assim explicar sobre como foi adaptada a cegueira — o “mal-branco” — e propor uma reflexão sobre as mudanças entre linguagem verbal e a audiovisual, usando o livro *O cinema e a produção* (2007), de Chris Rodrigues, para classificar os elementos cinematográficos. Do mesmo modo, abordaremos, de forma sucinta, a relação que o cinema tem com a literatura, bem como um breve histórico sobre a adaptação, recorrendo as contribuições teóricas de Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2003).

Literatura, cinema e adaptação

O cinema, desde os seus primórdios, ainda com os filmes mudos e em preto e branco do Ilusionista George Méliès (1861-1938) — contemporâneo dos irmãos Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), inventores da máquina cinematógrafo e considerados os pais do cinema —, adaptou textos literários em seus curtos filmes, “como por exemplo, seu filme *The Devil and the Statue* [*O Diabo e a Estátua*, 1902] que faz alusão à peça *Romeu e Julieta*, de *Shakespeare*” (NUNES, 2017, p. 10), no qual Méliès opta por um desfecho em que os protagonistas vencem as forças antagonicas, permanecendo vivos, opondo-se assim ao final da obra original; Para Nunes (2017), essa subversão nada mais é do que a própria linguagem cinematográfica tomando forma.

Para Linda Hutcheon, “[...] é evidente que adaptações são velhas companheiras” (HUTCHEON, 2013 p. 22), e toma o próprio Shakespeare como exemplo — já que o mesmo, segundo Hutcheon, adaptava narrativas para o palco —, e complementa com a citação de Walter Benjamin (1992), que afirma que estamos sempre recontando histórias.

Recorrendo ao texto de Aristóteles em *Arte Poética*, nos deparamos com o conceito de *mimese*, a imitação que existe na arte e na natureza. Para tanto, Aristóteles afirma que o poema trágico e o cômico, a epopeia e outros textos que circulavam em sua época eram imitações e que a única coisa que diferia uma da outra era as formas de imitação. A partir das palavras dele, “imitam ou por meios diferentes, ou objetivos diferentes, ou de maneira diferente” (ARISTÓTELES, 2005, p. 19), poderíamos vincular o pensamento do filósofo com as imitações que acontecem na literatura e no cinema.

É importante frisarmos que Aristóteles, diferente de seu mestre Platão, não via a imitação como algo ruim, mas como algo prazeroso e inerente ao ser humano: “imitar é natural ao homem desde a infância” (ARISTÓTELES, 2005, p. 21). Essa passagem de *Arte Poética* também é referenciada por Alves (2011), que complementa afirmando que a imitação “pode ser compreendida como um ato de criatividade [...]. Assim como a imitação clássica, a adaptação tampouco é uma cópia ‘ordinária’; é um processo de recriação do material adaptado” (ALVES, 2011, p. 37).

Como bem coloca Agra (2011), a relação entre cinema e literatura se dá de diversas formas, desde as mais singelas citações às elaborações mais detalhadas, e existem as referências verbalizadas pelos personagens ou narrador. Neste caso são citados escritores ou determinados livros; outro tipo é quando o texto literário faz parte de uma narração ou do discurso de um personagem, mas “de forma mais sutil, como se estivesse ‘escondido’ no diálogo” (AGRA, 2011, p. 17); ou quando a própria obra literária aparece em cena, seja um trecho em que o público possa ler ou uma imagem do livro impresso. Agra ainda nos chama a atenção para filmes que tenham temática sobre literatura ou filmes biográficos que exploram a vida e obra de um determinado escritor, e ainda, filmes que se utilizam de personagens do mundo literário sem de fato adaptar o romance, bem como pode ocorrer o contrário, adaptar o enredo sem os personagens.

É importante percebermos a adaptação, não como um recurso utilizado apenas da literatura para o cinema, já que o contrário

também pode ocorrer. Tomemos como exemplo o mesmo que Agra (2011) utiliza, *2001: Uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) filme de Stanley Kubrick e que também é um romance de Arthur C. Clarke; outro exemplo, e mais recente, foi o filme *A Forma da Água* (*The Shape of Water*, 2017) de Guillermo del Toro, que simultaneamente publicou um livro homônimo que escreveu em parceria com Daniel Kraus.

Da mesma forma, outros gêneros midiáticos fazem uso das adaptações, como diz Hutcheon, elas estão “nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos” (HUTCHEON, 2013, p. 22). Em outras palavras, muitas produções artístico-culturais que consumimos hoje, são releituras de obras do passado.

O romance

Ensaio Sobre a Cegueira, de José Saramago, foi publicado em 1995, três anos antes de ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, tornando-se assim o primeiro escritor português a ganhar tal prêmio. Na trama do romance, um motorista, enquanto espera o sinal de trânsito abrir, é acometido por uma cegueira branca que surge inexplicavelmente e que se espalha rapidamente para os demais personagens que entram em contato com ele. Percebe-se, então, que é uma doença altamente contagiosa, e que logo se instala uma cegueira generalizada no mundo: o “mal-branco”. Os acontecimentos que se sucedem a partir desse incidente nos são descritos, em grande parte, pelo ponto de vista da esposa do médico, a única personagem que conserva a visão.

Saramago escreveu um romance que, dentre outros adjetivos, é atemporal. Suas palavras descrevem com maestria os vícios e a brutalidade (e por que não dizer bondade) da nossa sociedade e cultura. Não é à toa que Alves se refere ao romance como um “fenômeno eminentemente humano” (ALVES, 2011, p. 49). Diante da riqueza que é esse romance, é pertinente pontuarmos algumas

de suas características, que mais impactam, bem como algumas metáforas escondidas — ou não — nas entrelinhas da obra.

A própria escolha da palavra “ensaio” para compor o título, já pode ser entendida como algo a ser refletido, uma vez que o termo pode nos remeter à textos filosóficos, como ensaios de Albert Camus ou os de Michel de Montaigne. Dessa forma, podemos entender que antes de entrarmos na narrativa, Saramago já nos convida a uma reflexão a partir da subversão, pois como bem coloca Alves (2011), recorrendo ao texto de Maria Alzira Seixo (SEIXO, 1999, p. 109, *apud*, ALVES, 2011, p. 62) em que afirma que não é nem um “romance-ensaio” e nem um “ensaio de romance”, mas um “romance que ensaia”.

À medida em que surgem novas personagens, elas continuam anônimas, uma vez que nos são apresentadas apenas pela sua característica física, como “a rapariga de óculos escuros”, “o velho de venda preta”, ou por parentesco, “a mulher do médico”, “a mulher do primeiro cego”, ou pela sua profissão, “o médico”, “a empregada do consultório”, “o motorista”. Isto evidencia a ideia de que a identidade se perdeu devido à cegueira coletiva, o que contrasta com outra crítica: o preciosismo de pertencer à uma classe, ter um *status* social de relevância. Isso tudo se torna um absurdo, ou seja, que tudo aquilo que a sociedade moderna estabeleceu não importa mais, pois o ser humano foi reduzido às suas necessidades mais básicas e aos seus instintos mais primitivos. Essa ideia é ilustrada da seguinte forma:

[...] tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhe foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como não existisse [...] (SARAMAGO, 1995, p. 64)

Fica claro, nas palavras da personagem, a figura animalesca que se tornou o ser humano quando perdeu toda a sua dignidade, tanto pela ausência de nomes, característica que humanizaria e individualizaria os sujeitos, como pela nova espécie de organização social, que já não é possível diferenciar uns aos outros, exceto pela voz.

O filme

Ensaio Sobre a Cegueira [*Blindness*, 2008], dirigido pelo cineasta brasileiro Fernando Meirelles, que consiste no mesmo enredo do livro de Saramago, trata sobre a cegueira absoluta que se instala no mundo. A partir de então acompanhamos a trajetória dos personagens aprendendo a viver com a doença e regressando aos instintos mais básicos do ser humano. O roteiro foi escrito por Don McKellar, e o filme é uma parceria entre Brasil, Canadá e Japão. Julliane Moore, Mark Ruffalo, Alice Braga e Danny Glover estão entre os atores principais.

Para Alves (2011), ao adaptar o texto de Saramago, Meirelles fez duas traduções, já que “além de traduzir o texto do português para o inglês (língua oficial do roteiro cinematográfico), também o traduziu a outra linguagem” (ALVES, 2011, p. 95), e porque não, ainda ser o caso de incluir outra tradução — anos mais tarde, mas ainda assim uma tradução — a de filme para livro novamente, uma vez que Fernando Meirelles “registrou grande parte de seu processo de criação em um *blog* e no livro *Cegueira, um ensaio*” (ALVES, 2011, p. 16), assemelhando-se ao texto de Saramago, pois segundo Meneghini (2010), “Saramago publicou *Os cadernos de Lanzarote* (1997) expondo seu cotidiano, problematizando temas e também evidenciando os processos de escrita de *Ensaio sobre a cegueira*”. Ele ainda complementa que ambos, Saramago e Meirelles “cumpram a função de ampliar o olhar sobre as obras, a partir do momento que partilham informações diferenciadas sobre as obras literária e fílmica”. (MENEGHINI, 2010, p. 50).

Em seu livro *O cinema e a produção* (2007), Chris Rodrigues diz que o diretor “é o responsável pelo resultado final das imagens no sentido artístico” (RODRIGUES, 2007, p. 7); sabendo disso, vejamos algumas estratégias que Meirelles utilizou para transportar o texto de Saramago para o cinema, ou seja, qual foi a sua visão traduzida na linguagem cinematográfica a partir de movimentos de câmera, enquadramentos, lentes e movimentação dos atores, descritos por Rodrigues como “decupagem de direção”, “planta baixa” e “Storyboard” (RODRIGUES, 2007, p. 70-71), e descritos por Nunes (2017) como a forma que a imagem fala:

Ambas lidam com a construção de imagens, porém na literatura é a função verbal que faz esse papel, enquanto no cinema, é a montagem das imagens que atribui sentido à história, além de todo o seu aparato heterogêneo, que une outros elementos, como o sonoro, o tipo de fotografia e a ação planejada dos atores (NUNES, 2017, p. 13-14).

A cegueira no filme

No longa-metragem, a primeira cegueira, assim como no romance, também ocorre no semáforo, e já percebemos que Meirelles opta por uma fotografia clara, o que nos faz referenciar com o “mar de leite” descrito no Romance. O personagem de Don McKellar entra no carro para ajudar o cego, aos 3’24” do filme; a imagem do primeiro cego (Yûsuke Iseya) que é filmada em *close*¹³, transita para o título *Blindness*, onde as letras iluminadas são misturadas ao plano de fundo branco, fazendo com que não seja possível vê-las nítidas ao mesmo tempo.

Em 3’36” os personagens voltam a conversar, mas de início não os vemos. Alguns *frames*¹⁴ aparecem em tela, e percebe-se que os personagens estão enquadrados por detrás do para-brisa do carro que está em movimento e que a luz do dia refletida por ele,

¹³ “Mostra o rosto inteiro do personagem, do ombro para cima, definido a carga dramática do ator” (RODRIGUES, 2007, p. 30).

¹⁴ Também chamado por Rodrigues de fotograma: “menor unidade física de um filme” (RODRIGUES, 2007, p. 47).

impede que os vejamos. Outra detalhe nos chama atenção: de 3'41" a 4'8" o ladrão de carros e o primeiro cego estão conversando, porém quando um personagem fala é o outro que está no plano, e vice-versa, podemos entender isso como um mecanismo de imersão, uma vez que diferenciamos os personagens apenas pela voz.

Alguns outros destaques importantes ocorrem aos 4'20", quando o primeiro cego desce do carro e fica no meio da rua, numa faixa de pedestre; já aos 4'33", o diretor usa um *plongée*¹⁵ e ainda desfoca o personagem; o ator abre os braços a procura de algo ou alguém, fazendo a cena sugerir a sensação de medo. Após isso, o personagem já está em casa e pede ao ladrão de carros que o deixe sozinho, e mesmo cego ele tenta ver pelo olho mágico, aos 6'14", se o mesmo já foi embora.

O segundo personagem a cegar é o ladrão de carros, aos 10'04", enquanto dirige o carro roubado: ora temos a imagem do banco do motorista fora de foco, ora é o espaço do lado de fora que está desfocado. Depois de abandonar o carro roubado, a câmera continua dentro do carro e o personagem afasta-se até parar repentinamente; Aos 10'32" os faróis de um carro ofuscam nossa visão, deixando claro que o ladrão de carros cegou.

Logo mais, o primeiro cego, o ladrão de carros, a rapariga de óculos e o rapazinho estrábico conhecem o manicômio. Aos 23'05" a tela está totalmente branca até que uns instantes depois uma silhueta se forma e percebemos que é o ladrão de carros, para logo em seguida, os demais personagens aparecerem. O recinto é demasiadamente luminoso, dando a sensação do branco claustrofóbico. Em 34'46" nos é mostrado um corredor do manicômio, momento em que o diretor opta pelo movimento de *panorâmica*¹⁶, da porta para o corredor: na imagem um homem caminha ao encontro da mulher do médico, que está mais ao fundo.

¹⁵ "Câmera de cima para baixo" (RODRIGUES, 2007, p.32).

¹⁶ "Movimento da câmera sobre seu próprio eixo, no sentido da esquerda para a direita ou vice-versa" (RODRIGUES, 2007, p. 36).

Em 34'50" de filme, há uma transição de imagens em que o primeiro personagem desaparece e surgem outros, permanecendo em cena apenas a mulher do médico; o que muda são suas ações e os lugares, dentro do corredor que ocupa, e apesar da troca, a movimentação de câmera continua a mesma, dando a ideia de uma só tomada. Aos 34'53", outra transição; em 34'56", mais outra, e em cada uma delas a mulher do médico está ajudando outras pessoas; há mais algumas transições, até que em 35'23", a câmera fica estática quando a personagem está sentada, sozinha no recinto.

Com isso, podemos perceber os mecanismos que Meirelles utiliza para mostrar a índole da personagem, que apesar do trabalho, se mantém firme; é única que preservou sua visão e sua compaixão com os cegos. A cena deixa claro que o tempo passou, outros cegos vieram, e a desordem ficou cada vez maior, refletido no cenário, que está sujo e bagunçado.

Temos também a cena final, em que os personagens voltam a enxergar, e a mulher do médico está livre da função de mentora. Em 1h52'33", a mulher do médico está na varanda de sua casa e procura por algo olhando para o alto; em 1h52'40" corta para o branco, transmitindo a ideia de que a personagem cegou; em 1h52'46" corta para a mulher do médico que vai descendo sua visão, até que em 1h52'51", percebemos que ela olhava para o céu acima dos prédios; ficamos aliviados ao perceber que ela ainda pode ver.

O suspense de estar cega ou não é construído através da entrega da atriz Julianne Moore, seu olhar, seu semblante cansado, em conjunto com o uso da câmera subjetiva¹⁷, que nos coloca no lugar da personagem, e uma vez que já sabemos qual é a cor da cegueira, imaginamos que o mal lhe atingiu.

Dessa forma, nota-se que muitas das estratégias usadas por Meirelles para adaptar a cegueira do romance de Saramago estão no uso da iluminação, que opta por cores dessaturadas — isto é,

¹⁷ “[Q]uando o espectador ou o ator tem ponto de vista da câmera” (RODRIGUES, 2007, p. 33).

sem saturação —, bem como, no foco da câmera e na performance dos atores.

Os reflexos

Outro ponto que nos chama atenção, é a composição visual apresentada por Meirelles aos espectadores mais atentos. Algumas cenas têm enquadramentos dos personagens e seus reflexos, conforme destacaremos a seguir: em 5'04", dois personagens, o primeiro cego e o ladrão de carros, estão prestes a pegar o elevador. A partir de um *plano inteiro*¹⁸ — isto é, quando o ator aparece em cena por completo, dos pés à cabeça —, os dois personagens estão em cena, o ladrão de carros do lado esquerdo e o primeiro cego do outro, a porta do elevador está entre eles e um espelho do lado direito, porém apenas um dos reflexos aparece, o do ladrão de carros.

Em 7'28", o primeiro cego está dentro de seu apartamento junto de sua esposa, que faz uma ligação; neste momento, noutro *plano inteiro*, o primeiro cego está no centro da imagem e a esposa e seu reflexo estão nas laterais. Aos 15'33", a rapariga de óculos escuros está na cama com seu parceiro e à frente há um grande espelho que os refletem. Em 17'42", o médico e sua esposa são enquadrados; vemos o médico a partir de seu reflexo, e sua esposa aparece nas duas pontas de imagem, sendo a da direita apenas um reflexo.

Pensar sobre o que poderiam significar essas composições visuais, nos leva a fazer paralelo entre estes trechos do filme com a seguinte passagem da obra literária:

Com o andar dos tempos, mais atividades da convivência e as trocas genéticas, acabámos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, como resultado, muitas vezes, de mostrarem

¹⁸ “O personagem é enquadrado da cabeça aos pés, deixando um pequeno espaço acima da cabeça e abaixo dos pés” (RODRIGUES, 2007, p. 29).

eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca (SARAMAGO, 1995, p. 26).

Indagamo-nos se Meirelles, a partir dos enquadramentos descritos acima, estaria transformando o pensamento do narrador do livro de Saramago em imagens, pois ao colocar no mesmo plano, personagens e espelhos, vemos os indivíduos duplicados, como se a dualidade dos sujeitos tornasse transparente através de seus reflexos.

Considerações finais

Diante das reflexões expostas, podemos perceber algumas relações que existem entre o cinema e a literatura, bem como traçar uma breve introdução sobre adaptação, que segundo os teóricos aqui citados, não a consideramos apenas como uma cópia, ou uma transportação, mas sim como uma tradução, uma vez que quem adapta, também se torna autor.

Também foi pertinente em nossa discussão, destacar alguns processos cinematográficos de criações através dos quais Fernando Meirelles adaptou o texto de Saramago, que como pudemos perceber, consistiu na utilização do posicionamento dos atores e de câmeras, além de artifícios fotográficos, como iluminação e foco, e sonoplastia.

Dessa forma entendemos que mesmo existindo diferenças entre cinema e literatura, isso não permite classificar um gênero como melhor do que o outro, pois o fato de o cinema se utilizar da literatura, não faz dele menor do que ela, e vice-versa; ambas são produções culturais, igualmente importantes para a arte.

Referências

ALVES, Renata da Costa. **A reescritura de ensaio sobre a cegueira no cinema: ressignificações das imagens**. Dissertação

(Mestrado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012, 136 p 012.

AGRA, Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa. **O poético no cinema**. Tese (Doutorado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. 2011, 203 p.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. [Tradução de André Cechinel]. 2 ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

SARAMAGO, José. **Ensaio Sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NUNES, Francisco Romário. Literatura, cinema e adaptação fílmica como prática cultural. In.: SOARES, Janile Pequeno. LIMA, Maria Graciele de. (Orgs.). **Literatura e Cinema: Algumas Reflexões**. Mossoró: Queima-Bucha, 2017. p. 09-18.

ARISTÓTELES. **A poética Clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. [Tradução de Jaime Bruna]. 12. Ed. — São Paulo: Cultrix: 2005.

MENEGHINI, Camila Ceschin Melfi. **O mal branco de José Saramago na tela de Fernando Meirelles: a adaptação fílmica de Ensaio Sobre a Cegueira**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Centro Universitário Campos de Andrade — UNIANDRAGE, Curitiba 2010, 195 p.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção** — 3. ed. — Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007.

Filmografia

MEIRELLES, Fernando. dir. **Ensaio sobre a cegueira**. Roteiro: Don McKellar. Intérpretes: Julianne Moore, Mark Ruffalo, Alice Braga, Yusuke Iseya, Yoshino Kimura, Maury Chaykin, Danny Glover, Gael Garcia Bernal, Mitchell Nye. Produção: 02 Filmes, Rhombus Media, Bee Vine Pictures. Distribuição: Fox Filmes do Brasil. Duração: 121 min. Cor. E.U.A.: Twentieth Century Fox, 2008.

TORO, Guillermo del. dir. **A forma da água**. Estória: Guillermo del Toro. Screenplay: Guillermo del Toro e Vanessa Taylor. Intérpretes: Sally Hawkins, Michael Shannon, Richard Jenkins, Doug Jones, Michael Stuhlbarg e Octavia Spencer. Produção: Guillermo del Toro, p.g.a., J. Miles Dale, p.g.a. Distribuição: Fox Film do Brasil. Duração: 123 min. E.U.A.: Fox Searchlight Pictures, 2017.

Sou nada no infinito: uma leitura do niilismo brandoniano através de Húmus

Kely Caroline Santos da Silva (UERN)
Annie Tarsis Morais Figueiredo (UERN)

Introdução

A prosa de Raul Brandão (1967-1930) constitui-se por aspectos singulares, dos quais podemos destacar uma escritura de entonação existencial que nos leva a pensar diferentes questões da condição humana no mundo. Em *Húmus*, romance publicado em 1917 – considerado obra-prima e, conseqüentemente, um dos mais influentes na literatura portuguesa moderna –, notamos saberes e questionamentos se configurando a partir das profundas e agonizantes reflexões e interpretações de mundo na voz do narrador, este encontra-se centrado na vida mesquinha e automatizada dos personagens e se coloca como observador ativo, criando uma filosofia própria que pensa os fundamentos norteadores da sociedade e da conduta dos seres humanos.

Tal narrador, ao se deparar com situações inquietantes dentro da narrativa, é levado a nadificar o seu ser, caminho encontrado por ele para tensionar os fios das certezas criadas pela metafísica ocidental. A condição exprime-se em sua voz por meio de suas indagações sobre os acontecimentos e as relações interpessoais; criando, assim, uma literatura que pensa sobre a existência de Deus, e sobre as verdades constituídas pelas convenções sociais, dando vazão, portanto, ao que aqui chamamos: niilismo brandoniano. Baseando-se nisso, nossos questionamentos centrais são: como se instaura o niilismo brandoniano em *Húmus*? Como o sentimento de nadificação é tecido dentro da narrativa? Assim, levando em conta que uma concepção niilista própria atravessa a

voz do narrador-protagonista, centraremos o nosso olhar nessa categoria. Analisaremos, portanto, como se dá o niilismo brandoniano em *Húmus* (2017), a fim de evidenciar e compreender o sentimento de nadificação configurado na voz do narrador, para isso, partiremos da interface literatura e filosofia.

Em face disso, este trabalho possui um caráter qualitativo, se caracterizando como um estudo analítico-interpretativo de cunho bibliográfico. Buscamos a partir da criação literária, perceber a recorrência de uma reflexão própria de natureza filosofante, esclarecendo, como se dá, a partir dos excertos, o niilismo brandoniano em *Húmus* (2017).

Neste caso, destaca-se como referencial teórico basilar Friedrich Nietzsche (1998; 2008, 2012), em especial suas concepções sobre o niilismo. No último momento, pretendemos colocar a voz do narrador em diálogo com o pensamento nietzschiano, não para aplicar suas ideias ao texto, mas fazê-las de pontos auxiliares para a compreensão do niilismo propriamente brandoniano. Pois os conceitos apresentados por Nietzsche são os que mais se aproximam das noções elaboradas no romance *Húmus* (2017). Para as demais reflexões, temos como suporte os seguintes autores: Paul Ricoeur (1989), José Luiz Fiorin (2006) e Mikhail Bakhtin (1993), para esclarecermos o nosso viés de análise partindo do discurso literário em diálogo como o discurso filosófico.

O diálogo entre os discursos literário e filosófico: esclarecendo a interface teórico-metodológica

A literatura, assim como todas as outras formas de arte, dá ao homem a capacidade de compreender a si mesmo no mundo em que se insere e o circunda. Ao transfigurar o real, o discurso literário possibilita fazer leituras e interpretações do que acontece em nossa volta por causa dos sentidos resguardados dentro dela, bem como de suas metáforas, imagens e dos elementos que a constitui como: personagens, narrador/foco narrativo, enredo, tempo e espaço, assumindo, portanto, um papel de mediação

entre autor-texto-leitor-mundo. Quando voltamos o olhar para o texto brandoniano, evidenciamos tais colocações. Pois em *Húmus* (2017), Raul Brandão expõe a situação das pessoas humildes, costurando uma diversidade de sentimentos e conflitos que se passam no interior de cada uma, a exemplo: abandono, vazio e desespero, produzindo um olhar de teor filosófico ao longo da criação literária, levando a pensar sobre diversos aspectos da existência humana.

Compreendemos que as percepções que geramos ao lermos o romance, se formam porque um texto literário recria um mundo, não um mundo tal qual o que existe, mas um constituído por meio da linguagem, cuja estrutura se aproxima e ao mesmo tempo diverge, como ressalta Paul Ricoeur (1989). Na perspectiva do filósofo francês, essa linguagem se efetua como discurso, e que tais discursos podem se objetivar em um texto, representando, exprimindo, descrevendo e recriando um mundo. Assim, um texto literário carrega um feixe de signos que portam significados, sendo um centro criativo que diz algo acerca da realidade e mais, a reconfigura enquanto abertura de possibilidades.

Concernente a isso, Mikhail Bakhtin (1993, p. 100) aponta que a linguagem não é um meio neutro, mas está povoada pela intenção do outro, ela confere uma natureza social e histórica, é ocupada por outras vozes e é intencional. Logo, considerando que a linguagem literária está ligada a sociedade e a história, na perspectiva bakhtiniana, tomamos a ideia de texto, como um objeto estruturado por enunciados e significações cujos sentidos dependem de um contexto. Sendo assim, podemos dizer que *Húmus* (2017) é um objeto discursivo que se relaciona com o discurso filosófico para semiotizar uma vila portuguesa.

Na ordem do discurso temos o dialogismo, a relação de sentidos dos discursos. Esse mecanismo se desmembra em dois aspectos (FIORIN, 2006), dos quais podemos ressaltar a questão da interdiscursividade, fenômeno que acontece no interior do próprio discurso. Ela se alinha à concepção que um discurso, em sua constituição, é tecido por outros discursos alheios, advindos

de um dado momento histórico e social. No interior do discurso literário podemos encontrar outros discursos, que, conseqüentemente, estabelecem uma relação dialógica com contextos e indivíduos diferentes. Por isso, decidimos traçar aqui nesta pesquisa um caminho de análise que se apoia no diálogo entre a literatura e a filosofia. Ou seja, o que queremos é estabelecer diálogos entre o fazer literário de Brandão e os saberes filosóficos, pois reconhecemos que na organização verbal de *Húmus* (2017) há a recorrência de um discurso filosófico singular se materializando.

Evidentemente, tais saberes filosóficos dialogam com fatores sócio-histórico-culturais, estes são incorporados no texto literário e transformados pela voz do narrador. Em *Húmus* (2017), Brandão cria, aos seus moldes, uma filosofia própria sobre o niilismo, produzindo sentidos sobre a nossa subsistência e gerando espaços híbridos entre os saberes (literários e filosóficos). Contudo, tratar do niilismo brandoniano em *Húmus* (2017) não significa que é de nosso interesse apontar se Raul Brandão (doravante RB) foi niilista ou não, mas é reconhecer que a referida temática ecoa na obra, visto que seu conceito é uma espécie de tradução do espírito do tempo (*zeitgeist*) e RB estava imerso nele.

Dessarte, podemos afirmar que literatura e filosofia se diferenciam quando levamos em consideração que a filosofia “busca no ser e no homem o elemento de universalidade, válido, em princípio, para a totalidade das contingências do existir” (OLIVEIRA, 1988, p. 69) e um texto literário procura captar o mundo como ele pode ser através das diversas individualidades - um mundo que corresponde a uma linguagem poética muitas vezes descompromissada com a realidade absoluta, que recria o real e traz múltiplas maneiras de ser-no-mundo (RICOEUR, 1989). Porém, ambos os saberes se aproximam, pois nos permitem refletir sobre o mundo e a nossa existência, cada uma a seu modo.

O niilismo: breve panorama

Para uma maior compreensão a respeito do niilismo, faz-se necessário conhecermos um pouco sobre sua origem e significado. Considerando que o termo é utilizado de maneiras distintas, cada pensador o interpretou de forma particular, quase sempre com um pano de fundo ideológico. Para tanto, trazemos aqui uma definição que está inserida no *Dicionário de filosofia* (2007, p. 829), do filósofo Nicola Abbagnano. Segundo o verbete do respectivo dicionário, o niilismo se origina do termo em latim *nihil*, que indica “nada”. Isto é, o niilismo se trata de uma concepção filosófica que compreende o mundo, os entes, os valores e princípios como coisas sem sentido que passam pelo caminho da nadificação, uma vez que nossa própria existência caminha para o nada. Essa concepção consiste na negação de qualquer princípio, seja este religioso, político ou científico, enxergando que a existência humana faz reverberar melancolia e desacordo, sendo isso uma espécie “doença da vida moral”.

Pensando no processo deste pensamento, temos muitas concepções que podem ser ressaltadas aqui. Na passagem do século XVIII para início do século XIX, o emprego filosófico do termo passou a ser registrado nas controvérsias em torno do idealismo alemão. Já Santo Agostinho considerava niilistas os que eram descrentes. O termo também aparece na variante *nihilianismus* em algumas obras do teólogo da Idade Média, Gualter de São Vítor, para indicar a heresia cristológica que nega a natureza humana de Cristo.

Na cultura francesa, durante a época da Revolução de 1789, foram caracterizados como niilistas aqueles que não eram nem contra, nem a favor da revolução. Já na literatura, cabe ressaltar que o termo niilismo surge pela primeira vez no romance *Pais e Filhos* (1862), do escritor russo Ivan Turguêniev (1818-1883), em meados século XIX, ajudando a difundir e a popularizar o termo. Porém a concepção do niilismo moderno se desenvolve ainda

mais no século XIX e XX, principalmente por causa do pensamento de Nietzsche.

Vale centrarmos nas concepções nietzschianas sobre o niilismo para embasar o nosso estudo sobre o conceito central ao nosso estudo. Faz-se fundamental salientar que o filósofo alemão, ao propor que quase todos os fundamentos são vazios de sentido, compreende e problematiza o niilismo como um fenômeno identificado a partir da cultura ocidental que atinge todas as esferas sociais. Nietzsche (1998) afirma que o niilismo se radicaliza na modernidade, especulando que o homem moderno estaria vivendo um tempo de decadência e de crise de valores (metafísicos e morais). Esse homem, tomado pelo descontentamento e pelas incertezas frente às estruturas sociais, entra em uma crise existencial e, por conseguinte, começa a rever seu papel no universo.

Em *Húmus* (2017) RB toma como objetos de representação temas da modernidade, problematizando o desdobramento da condição humana desta época numa amplitude filosófica e numa profundidade existencial. Sua obra surge dessas experiências sócio-históricas, demarcando uma mudança de pensamentos do homem, algo que pode ser identificado através da voz do narrador-protagonista.

A vida é um simulacro, ou o niilismo brandoniano

A narrativa brandoniana vai se sequenciando a partir de um centro que é o narrador-protagonista. Atento a todas as circunstâncias, o narrador parece testemunhar tudo o que é trazido nas linhas do romance, dando a impressão de ser o único a perceber as coisas e a estar posto sensivelmente diante delas, como se estivesse além do acontecimento, instalando uma camada filosofante em que reflete sobre o vivido, a vila e seus habitantes, enfim, sobre o sentido da existência. Através desse olhar tomamos conhecimento das situações, como a condição espacial onde circulam e se desenvolvem as ações daqueles que habitam a

narrativa. Sendo esse espaço, uma vila em ruínas, encardida, com ruas desertas, devastada e com restos de monumentos sem serventia e nos seus “corredores as aranhas tecem imutáveis teias de silêncio e tédio e uma cinza invisível, manias, regras, hábitos, vai lentamente soterrando tudo” (BRANDÃO, 2017, pp. 13-14). O espaço precário está totalmente ligado ao estado de espírito daqueles que compõem o romance, pois a vila metaforiza a vida, torna-se um microcosmos do mundo.

A estruturação da vila-personagem se dá, sobretudo, quando o narrador nos apresenta as características dos moradores, em sua maioria velhos, reacionários, como pessoas mesquinhas e egoístas, identificados por nomes grotescos como D. Biblioteca, D. Procópia e Gabiru. Na obra a condição de velhice é sinônimo de decadência física e psicológica e os seres são como a personificação de sentimentos: na vila “mora o egoísmo que faz da vida um casulo, e a ambição que gasta os dentes por casa, o que enche a existência de rancores [...]” (BRANDÃO, 2017, p. 19). Logo, ambos os elementos apresentam as mesmas características.

A vila é “[...] um vasto sepulcro” onde “se enterraram todos os nossos sonhos” (BRANDÃO, 2017, p. 14), ela é a causadora dos efeitos negativos do modo de viver e de pensar dos personagens, especialmente do narrador, ela impacta as figuras, colaborando para a degradação delas. Porém, por outro lado, a vila também é vítima dos posicionamentos degradantes e torna-se fechamento: “Silêncio. Ponho o ouvido à escuta e ouço sempre o trabalho persistente do caruncho que rói há séculos na madeira e nas almas.” (BRANDÃO, 2017, p. 14). Assim, os dois, vida-vila passam pelo mesmo processo: o de devastação provocada pelo tempo. Elas são o próprio húmus, produto resultante da matéria orgânica decomposta, que absorve e ao mesmo tempo germina vidas e as sustenta a partir da morte, fundamento, em espiral, do devir.

Em decorrência disso, a vida para esse narrador é compreendida e encarada com negatividade, é uma dinâmica de desrealização: “cada hora é menos uma hora na minha vida” (BRANDÃO, 2017, p. 25). Viver é morrer um pouco a cada dia; e o

tempo que lhe aflige, é o seu principal inimigo, podendo ser comparado com a “morte que devagar rói e persiste” (BRANDÃO, 2017, p. 13), pois não há nenhuma afirmação plausível que garanta a imortalidade da alma, assim, o narrador mostra-se cético em relação aos dogmas e às crenças católicas.

Na obra nos deparamos com uma ausência de humanidade que desenvolve uma pobreza existencial e um caráter melancólico, fazendo com que os personagens, abandonados e esquecidos pelo tempo, tracem uma eterna luta para manterem-se humanos. Essa desumanização reduz os seres a “nada”, a um nada infrutífero. O que contribui para o desgosto do narrador frente às estruturas sociais e aos modos de vida impostos por elas, uma vez que os aspectos do niilismo, no humano, é sinal de um enfraquecimento da vontade; e a despotencialização dos afetos provoca a destruição do homem e enche de nojo a vida (NIETZSCHE, 1998, p. 111). Por causa disso, inevitavelmente se traz ao mundo a “última vontade” do homem, sua vontade do nada: o niilismo.

Nessa ideia, o narrador começa a questionar a mesmice dos dias, a mostrar-se inquieto perante os problemas do mundo. Ele se vê insatisfeito com a realidade que o cerca e com a forma como vivem os demais personagens, estes são obrigados a realizar um trabalho insano: “reduzir a vida a uma insignificância, edificar um muro feito de pequenas coisas diante da vida. Tapá-la, escondê-la, esquecê-la” (BRANDÃO, 2017, p. 22). Influenciados pelos hábitos e convenções, esses personagens escondem-se por trás de um cotidiano, fechando-se para uma “verdadeira vida” posta no pensamento do narrador niilista, que às vezes nega a realidade perceptível: “Atrás desta vila há outra vila maior” (BRANDÃO, 2017, p. 28) como se acreditasse em outra maneira de viver. Sendo um dos pontos do niilismo acreditar em um outro mundo que é imutável e perfeito, nessa condição, o homem nega e desvaloriza o aqui-agora. Consequentemente, na narrativa as coisas boas da existência se escondem, pois, os “seres estão encerrados num invólucro de pedra: talvez queiram falar, talvez não possam

falar”, porque “as ninharias e os hábitos” (BRANDÃO, 2017, p. 14) impedem que as coisas importantes da vida sejam evidenciadas e valorizadas.

Em *Húmus* (2017), uma das coisas que mais inquieta o narrador é saber que os seres enxergam a vida sem sobressalto, sem desassossego, pois se acostumaram e se acomodaram com os padrões. São “sempre as mesmas coisas repetidas, as mesmas palavras, os mesmos hábitos” (BRANDÃO, 2017, p. 22). Elas se alheiam ao mundo, não revelam quem realmente são ou o que desejam ser, são barrados pelo efeito do niilismo, portanto, vivem como mortos-vivos, autômatos, pois recusam a vida enquanto momento de descoberta e de ação, sendo assim, esperar pela morte é o único caminho.

Em um niilismo existencial o narrador brada: “Oh, como a vida pesa, como este único minuto com a morte pela eternidade pesa! Como a vida esplêndida é aborrecida e inútil! Não se passa nada!” (BRANDÃO, 2017, p. 24). O narrador pessimista insiste em enxergar a vida como algo insignificante; viver é algo tão sem sentido como morrer. A sensação de que as coisas que o cercam não possuem nenhum sentido, torna a vida um fardo pesado que precisa ser carregada, por obrigação, nas costas, se tornando na maioria das vezes uma função social, como ele mesmo afirma: “estamos aqui a representar” (BRANDÃO, 2017, p. 26). Assim, o homem se torna uma mera máscara, não cultivando uma existência autêntica.

Nesse sentido, a tradição também influencia os modos de ser dos personagens: “Seres e coisas criam o mesmo bolor, como uma vegetação criptogâmica, nascida ao acaso num sítio húmido” (BRANDÃO, 2017, p. 22). Temos o acaso agindo sobre a natureza e as convenções sociais regrando e ordenando a sociedade. O narrador questiona e ironiza a ideia de que temos que obedecer ao conjunto de normas dadas pela sociedade: “É então um mundo de fórmulas a que eu obedeco e tu obedeces?” (BRANDÃO, 2017, p. 26). Todavia, ele comenta que sem as fórmulas “não poderíamos existir” (BRANDÃO, 2017, p. 26), visto que uma sociedade, para

se constituir como tal, necessita do estabelecimento de regras, porém, essas instituições, muitas vezes, não respeitam as singularidades dos seres, subjuga o humano, negando sua própria vida e suas potencialidades.

Nessa perspectiva, a civilização é compreendida como um espaço (re)inventado pelo homem, que junto a ela inventou também o dever, a ética e a moral. O narrador, afirma que “o nosso mundo não é real: vivemos num mundo como eu o compreendo e o explico. Não temos outro.” (BRANDÃO, 2017, p. 26), alegando que essas invenções não têm fundamentos reais, são puras construções subjetivas, mostrando o desconcerto da cultura feita de futilidades e dominações. Sendo assim, o que se tem é uma civilização de aparências, que gera vidas fictícias, fazendo da vida “um simulacro” (BRANDÃO, 2017, p. 28). Ou seja, uma representação, distanciando-se da vida mesma, em seu sentido mais genuíno.

O narrador ainda diz que “estamos aqui como peixes num aquário. E sentindo que há outra vida ao nosso lado, vamos até à cova sem dar por ela.” (BRANDÃO, 2017, p. 26). Remetendo-se a ideia que o humano (peixe) tem a sua visão limitada e fechada, ele só pode desfrutar do que há dentro (do aquário) do seu pequeno mundo – do que é colocado pela sociedade como padrão de vida – em vez de desbravar o mar de possibilidades. Por causa disso, a narrativa abre-se para uma voz crítica. Aparentemente indiferente, o narrador demonstra preocupação com o rumo da existência humana e seus modos de vida. Mas, “existe uma certa grandeza em repetir todos os dias a mesma coisa, pois o homem só vive de detalhes e as manias têm uma força enorme: são elas que nos sustentam.” (BRANDÃO, 2017, p. 29, *grifos nossos*). Instala-se o olhar ambivalente, para dar conta da complexidade e das minúcias através de alguns ângulos. Ao passo que condena a rotina automatizante, percebe que são as manias que disfarçam o vazio e constrói uma vida, mesmo tendo a consciência de que apenas o nada aguarda.

A depreciação dos valores tradicionais, gerada pelo descontentamento dos sujeitos em relação as referências simbólicas apresentadas pelas instituições sociais, é um ponto de partida para constituir a afirmação do nada. Em *Húmus* (2017) vemos a insatisfação apresentada na voz do narrador em relação aos valores da tradição judaico-cristã, como a questão da existência de Deus. Há várias passagens em *Húmus* que questionam a existência de uma divindade, ou pelo menos, indaga-se a existência de um Deus, tal como é configurado pelo cristianismo. Já que a vida, as “verdades” representadas pelos valores, até então absolutos e os fundamentos são vazios de sentido, surge a grande questão suprema: “Deus existe ou Deus não existe. Se não há Deus, a vida, produto do acaso, é uma mistificação.” (BRANDÃO, 2017, p. 93). A noção de Deus, como aquele que dava respostas aos viventes, como no ponto de vista teocêntrico, frente ao niilismo, passa a ser questionada.

Ao comentar: “Se Deus não existe... O pior de tudo é que eu digo e afirmo — Deus não existe! — mas na realidade não sei se Deus existe ou não. Não há nada que o prove — ou que prove o contrário.” (BRANDÃO, 2017, p. 115), o narrador parece seguir o mesmo raciocínio de Nietzsche (2012) sobre a “morte de Deus” decretada pelo filósofo, metaforizada por um “homem louco” que sai correndo à procura de Deus com uma lanterna até o mercado, diante de várias perguntas sem respostas ele é debochado por ateus, concluindo, então, que Deus está morto e que o assassino é o próprio homem.

Deve ficar claro, que a afirmação do filósofo é paradoxal, Nietzsche não quis dizer que o Deus cristão morreu, mas que o mundo suprassensível em geral, que dava à existência do homem um sentido e uma razão, caiu em descrédito (PELBART, 2013). Podemos fazer um paralelo entre o “homem louco”, de Nietzsche e o narrador brandoniano a partir do seguinte fragmento: “Não vagamos como que através de um nada infinito? Não sentimos na pele o sopro do vácuo?” (BRANDÃO, 2017, p. 168). Nota-se uma forte semelhança entre ambos, visto que o mesmo sentimento de

nadificação que atravessa a alma do “homem louco”, ao se ver sem respostas, atravessa o narrador brandoniano. De certa forma, a “morte de Deus” instaura um tremendo vazio.

Por meio desse “drama que se passa na consciência” (BRANDÃO, 2017, p. 117) lembramos da concepção dada por Nietzsche (2008) em seu livro póstumo *Vontade de Poder* que o fenômeno do niilismo, além de um movimento geral da cultura, se trata de um estado psicológico individual que afeta profundamente o homem, que entra em declínio quando busca em todo acontecimento um sentido que não há. Diante disso, o narrador brandoniano rompe em acusações, já que Deus não existe, “verdades” propagadas, são meras ilusões:

Acuso-te de teres comprometido a minha situação no universo. (...) de não me deixares ser infame. (...) de me deixares sozinho com este peso em cima, com a ideia da vida e com a ideia da morte. (...) de me obrigares a olhar cara a cara o assombro que não existe; a morte que não existe; a consciência que não existe. Subverteste o mundo. Forçaste-me a criar outro mundo, a olhar para cima e a clamar no vácuo. (BRANDÃO, 2017, pp. 167-168)

O narrador considera que tudo foi em vão, ele se torna um niilista não porque “não acredita em nada”, mas porque acreditou “no nada” como se fosse tudo. O que acontece é que ele “tornar-se consciente do grande e duradouro desperdício de força, o tormento do ‘em vão’, [...] - a vergonha de si mesmo, como se tivesse sido enganado durante muito tempo” (NIETZSCHE, 2008, p. 31). assim, há uma decadência e um descrédito da visão teológica do mundo e da vida.

Na narrativa, quando a dúvida a respeito da existência/inexistência de Deus se revela, o narrador entra em estado de crise existencial: “Mas se Deus não existe - se Deus não existe que me fica no mundo? Sou nada no infinito. Fui tudo - e sou nada. Leva-me a força bruta. Sou o acaso na mistificação. Sou menos que nada no monstruoso impulso” (BRANDÃO, 2017, p. 114). A existência desta pessoa (o narrador), que até então era baseada na crença de um propósito dado por Deus, se reduz à

mero produto do acaso, pois era Deus quem definia e dava resposta a sua essência. Sem o seu criador, se desespera, pois se vê em um beco sem saída, em meio ao nada, desamparado em sua existência.

Considerações finais

Vimos que a literatura pode ser geradora de saberes filosóficos, quando levamos em consideração que o discurso literário produz sentidos que nos permite refletir sobre diferentes questões que dizem respeito à nossa existência. Em *Húmus* (2017), através da voz do narrador-protagonista, tivemos a oportunidade de identificar um pensamento niilista que se tece de forma significativamente específica na construção da narrativa brandoniana. O sentimento de nadificação que atravessa a vida do narrador se origina das circunstâncias e das situações desumanizadoras que precisa encarar dentro da sua vila tão universal.

O que temos na prosa brandoniana são narrações sobre a questão do nada, sobre a crise dos valores da tradição judaico-cristã, como a grande questão discutida pelo niilismo: a dúvida da existência/inexistência de Deus; sobre a falta de sentido advinda das relações interpessoais, sobre as angústias da alma humana diante das suas decisões e da sua contingência.

Diante disso, compreendemos que em *Húmus* (2017) o niilismo chega a ser explícito quando o narrador passa a desvalorizar os fundamentos metafísicos universais da existência humana e passa a apresentar uma visão cética e pontual em relação à realidade, pois as propostas e as convenções feitas em sociedade não eram satisfatórias para responder às inquietações do humano, mas foram suficientes para desenvolver um espírito vazio.

A obra de Brandão não apresenta respostas, mas inspira seus leitores a gerar inúmeras indagações que se renovam a cada leitura. Portanto, cresce o desejo de descobrir outros caminhos, outras nuances, a partir deste estudo e de adentrar outras obras de

Raul Brandão, visto que seus livros possuem inúmeras realidades articuladoras de reflexões voltadas aos nossos modos de existência, nos levando a viver e sentir de maneiras diferentes.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. Nihilismo. In: **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 795-797.
- BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: **Questões de estética e de literatura**. 3.ed. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.
- BRANDÃO, Raul G. **Húmus**. 1ª. ed. São Paulo: Carambaia, 2017.
- FIORIN, J. Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: FIORIN, José Luiz. **Bakhtin: outros conceitos-chaves**. BRAIT, Beth (org.). São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.
- NIETZSCHE, F. W. **A gaia ciência**. [Tradução de Paulo César de Souza]. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, F. W. **A vontade de poder**. Tradução do original alemão e notas Marcos S. P. Fernandes, Francisco J. D. de Moraes; apresentação Gilvan Fogel. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- NIETZSCHE, F. W. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. [Tradução Paulo César de Sousa]. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PELBART, P. P. **O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- Ricoeur, Paul. **Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II**. Porto: Rés-Editora, 1989.

**“Você é negro”:
a influência do espaço no trânsito de identidades em
Americanah de Chimamanda Ngozi Adichie**

Maria Alice Matos Leitão (UECE)
Fernanda Cardoso Nunes (UECE)

Introdução

O presente artigo deriva-se da monografia entregue como trabalho de conclusão de curso escrito e orientado por estas autoras. Buscamos aqui apresentar uma síntese dessa pesquisa.

Publicado no Brasil em 2014, o romance *Americanah*, de autoria da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, é uma obra contemporânea que reflete sobre racismo, migração e construção de identidades atreladas a esses fatores. Na narrativa, o olhar que Ifemelu, personagem principal do romance, recebe e elabora de si própria muda após ela passar a viver nos Estados Unidos. A visão racista dominante em seu lugar de chegada pré-determina sua identidade, fazendo com que a personagem enfrente novas configurações sociais e elabore novas leituras de si mesma.

Nesse estudo, questionaremos a origem e definição dos conceitos identidade e raça, como as identidades são afetadas pela espacialidade e como esse processo ocorre no romance, estudando a óptica da protagonista. Partindo das histórias reais dos Estados Unidos e Nigéria que foram incorporadas pela narrativa, buscaremos investigar os fatores que influenciaram a racialização nesses lugares. Além de destacar o processo de formação de identidade da personagem desse romance, buscamos demonstrar que foi através da valorização de suas características que ela se entendeu como mulher negra e passou

a encarar melhor sua nova realidade e a evoluir em sua própria narrativa.

Nessa pesquisa, partimos de uma perspectiva analítico-descritiva do processo de formação de identidade na modernidade. Para isso, teremos como aporte teórico os estudos do sociólogo Stuart Hall (2003) (2006), Mbembe (2014), Toni Morisson (2017), entre outros. A partir desses textos, discutiremos o conceito de identidade de um grupo, não sob uma perspectiva essencialista, mas ressaltando as subjetividades dos sujeitos e como a valorização de características comuns criam uma relação de pertencimento e solidariedade grupal.

Identidade e Raça

O conceito *identidade* há muito tempo vem sendo discutido pelas ciências sociais e culturais. Nesse artigo, adotaremos a definição de identidade pós-moderna citada por Stuart Hall (2006). Na visão por ele apresentada, a identidade do sujeito é criada a partir das interações sociais do indivíduo. O autor defende que a modernidade

Produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL apud HALL, 2006, p. 12-13).

Essa concepção mostra o sujeito como um indivíduo formado não só de um centro, mas por vários centros de poder, o que Ernest Laclau chama de *deslocamento* (LACLAU apud HALL, 2006, p. 16). Assim, com esse deslocamento, as várias identidades que formam um indivíduo podem se manifestar de maneira mais intensa e se alternarem. Não queremos com essa afirmação dizer que ao se reconhecer de determinada forma, o sujeito abandone completamente outras formas identitárias, mas que muitas vezes elas

podem entrar em conflito, levando uma a se manifestar, em dado momento, com mais latência do que uma outra.

A multiplicidade desses fatores identitários é o que cria a chamada *crise de identidade*. Esta se manifesta quando o sujeito passa a questionar a maneira como a qual se via e dessa forma, constrói uma nova afirmação de si. Como são várias as identidades do sujeito moderno, essa crise é vista como uma consequência da própria modernidade, visto que ela é tida como responsável por deslocar os núcleos do indivíduo, fazendo-o flutuar de uma identidade para a outra.

Esse deslocamento e alternância de identificações está diretamente relacionado ao lócus em que a personagem se encontra, sendo este determinante chamado de *espacialidade* (CALLEGARI, 2018). O deslocamento físico de um espaço a outro faz com que o indivíduo seja exposto a novas configurações histórico-sociais, conseqüentemente recebendo olhares diferentes sobre si, tanto alheios quanto seus próprios.

Quanto a categoria raça, ressaltamos que o termo partiu da esfera animal e carrega consigo o estigma de que existem humanos “superiores” e “inferiores”, a quem se pode configurar um não-lugar junto ao mundo civilizado

A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente ponto específico, de diferenças em termos de características físicas - cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. - como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro (HALL, 2006, p. 63).

A racialização não é, portanto, um processo natural e destacado pelo genótipo do indivíduo, sendo o seu fenótipo o fator determinante que irá modificar a maneira como este será lido socialmente e assim, modificar suas experiências pessoais em sociedade. Esse estigma da cor confina os indivíduos nos padrões raciais estabelecidos como regra, a chamada *historicidade*.

Contudo, mesmo com seu caráter impositivo e segregador, o processo de auto reconhecimento identitário também tem seu valor em grupos minoritários, uma vez que permite uma identificação e um sentimento de unidade grupal e de comunidade, fazendo com que a identidade racial não seja somente a que é imposta, mas um traço de autoafirmação e resistência.

Mbembe (2014), ao definir raça, destaca ainda que esse conceito fantasioso possui um caráter móvel, de forma que pode ser alterado constantemente. A partir dessa afirmação, iremos analisar a seguir como se dá o processo de racialização nos espaços onde a narrativa se desenvolve e como seus percursos históricos influenciam na formação das identidades da personagem do romance. Ao analisar o contexto real e fictício, seguiremos uma linha de análise estudo dos espaços literários relacionando-os com base nos estudos culturais.

Nigéria e a Etnicidade

A narrativa do romance se inicia na Nigéria, terra natal da autora e da personagem Ifemelu. A protagonista, assim como sua criadora, é apresentada como da etnia *Igbo*, uma das maiores do país. Toda a identidade é norteadada a partir desse sistema de agrupamento e sua conexão é reforçada com passagens do romance escritos nesse dialeto.

A etnia diferencia-se de raça por categorizar sujeitos segundo critérios menos físico-descritivos que os critérios que separam as raças. Trataremos etnia como

Um conjunto social relativamente fechado e durável enraizado em um passado de caráter mais ou menos mítico. Esse grupo tem um nome, costumes, valores, geralmente língua, próprios. Ele se afirma como diferentes de seus vizinhos. [...] Existe um profundo parentesco entre etnia e linhagem ou clã, parentesco que se encontra na maioria das vezes manifesto por um vocabulário familiar, ou mesmo um mito de origem que estabelece a descendência comum dos membros do grupo (NICOLAS apud AMSELLE, 2017, p. 36).

O espaço do país hoje conhecido como Nigéria foi e ainda é formado por vários grupos étnicos, cuja divisão grupal vêm desde antes da chegada do colonizador, e que continuam possuindo influência das dinâmicas políticas sociais e políticas do país.

Unindo essa estratificação étnica e a incidência colonialista e imperialista na Nigéria, levanta-se o questionamento de porquê a etnia possui uma força maior nesse espaço. Apresentaremos nossas suposições. Após a independência política do Reino Unido na década de 1960, a Nigéria passou por conflitos políticos que envolviam as etnias daquela região, as quais foram obrigadas a pertencer ao mesmo país e a ter a mesma identidade nacional, colocando em xeque as divergências e disputas que já existiam entre esses grupos.

Ao contrário do que aconteceu na África do Sul, a independência nigeriana não preservou a distinção racial (negros/brancos) no país. Na África do Sul o poder permaneceu na mão de pessoas brancas, mesmo que em minoria populacional, e a segregação racial continuou sendo legalizada. Hall (2003) chega a destacar que os negros sul-africanos são os únicos no continente que se afirmam como negros, pois passaram anos sendo divididos socialmente a partir da raça. Ao contrário do que aconteceu nesse país, a retirada das forças imperialistas da Nigéria deixou um vácuo no poder, o qual seria preenchido pelas forças que já formavam a sociedade nigeriana, desse modo a dominação branca deixou de ser um fator crucial na organização social. Assim os maiores grupos étnicos do país passaram a disputar a liderança política. Essa disputa resultou em dois golpes militares, uma guerra civil e mais uma ditadura militar, todos relacionados a disputas étnicas, colocando um grupo contra o outro.

O que ocorreu foi que essas disputas permitiram um retorno às divisões anteriores ao imperialismo. A alternância de poder entre as tribos étnicas fez com que a cor da pele não mais importasse, uma vez que as figuras detentoras de poder eram em maioria negras. Com os confrontos colocando cada etnia de um

lado, a identificação étnica passou a ser a organizadora social desses espaços.

Estados Unidos: um espaço racial

Ao contrário da Nigéria, os Estados Unidos, o segundo espaço no qual a narrativa se desenvolve, foi organizado desde seu início sob critérios de dominação e controle centrados na raça. Mesmo ambos possuindo uma ligação com o Império Britânico, as trajetórias políticas que marcam esses países diferenciam-se. Desde seu início como país, os Estados Unidos hierarquizam raças, começando pelo extermínio dos povos originários da América e prosseguindo com a adoção de uma economia escravocrata. Durante esse período, pessoas pretas foram sequestradas da África, sendo forçadas a trabalhar, sendo violentadas, estupradas e tendo sua humanidade reduzida em prol da elevação da branquitude colonial.

A abolição da escravatura aconteceu em 1865, porém ela não significou a inclusão social da população preta estadunidense e a divisão social com base na raça permaneceu, muito devido à falta de políticas públicas que fizessem a ligação necessária. Pelo contrário, nos anos de Reconstrução¹⁹ surgiu o conjunto de leis intitulado como *Jim Crow*. Esse sistema “trabalhou para estampar nos negros a ideia de que estes constituíam uma população subordinada, ao forçá-los a viver em uma sociedade separada e inferior”. (MORRIS apud MORRIS e TREITLER, 2019, p. 10).

O país ainda enfrentou um longo período de segregação e perseguição racial. Além dos espaços segregados, grupos de supremacia branca atacavam em várias áreas do país. Entre os acontecimentos históricos que marcaram os Estados Unidos faz-se necessário citar a luta pelos direitos civis na década de 1960, tendo como expoentes de liderança Martin Luther King Jr., Malcolm X e o partido dos Panteras Negras.

¹⁹ Período que foi desde o fim da Guerra da Secessão até o ano 1877

Todo esse conjunto de acontecimentos contribuiu para a permanência da raça como traço organizador, permitindo que sua identificação junto ao grupo pudesse criar um sentimento de solidariedade grupal, levantando suas histórias e culturas próprias, além de valorizar sua ancestralidade. Fazendo contraponto com a Nigéria, enquanto o país africano conseguia sua independência e retornava à etnicidade, os Estados Unidos ainda buscava o fim da segregação racial que colocava os negros no último degrau da sociedade estadunidense. Desse modo, a afirmação e fortalecimento positivo da identidade racial funciona como uma marca de resistência em um país onde “A definição de ‘americanidade’, para muitos, (infelizmente) continua sendo a cor” (MORISSON, 2017, p. 23). A afirmação e valorização da história e cultura negras nos Estados Unidos busca a igualdade racial e o reconhecimento da importância dos pretos na formação desse país.

Os trânsitos de Ifemelu: analisando suas identidades

Trataremos a seguir da análise das identidades de Ifemelu, a protagonista do romance *Americanah*. Faremos subdivisões para melhor ilustrar a trajetória da personagem e os eventos que influenciaram sua diegese. Desse modo, iniciaremos pela identidade primária, igbo, passando pela diáspora e seu conflito identitário, até a personagem se descobrir como negra nos Estados Unidos, construindo sua nova identidade e depois seu retorno para a Nigéria e sua identidade igbo. Além de retornamos ao que já foi percorrido ao longo desse trabalho, iremos utilizar trechos do romance para melhor ilustrar e buscar comprovar nosso estudo.

Uma mulher igbo

Ifemelu é a filha única de um casal pertencente à etnia Igbo, residente na cidade de Lagos. Mesmo com outros traços distintivos, como sua religião católica, se afirmar como igbo é a informação retomada com maior frequência em sua narrativa, seja

na Nigéria ou ao ter contato com outros africanos em diáspora após chegar nos Estados Unidos. Logo no início do romance, Ifemelu tem o seguinte diálogo com Aisha, uma imigrante senegalesa.

“Você é ioruba na Nigéria”, disse Aisha.

“Não, eu sou igbo.”

“Você é igbo?” Pela primeira vez, um sorriso surgiu no rosto de Aisha, um sorriso que mostrava dentes pequenos e gengivas escuras. “Achei que era ioruba porque você é escura, e gente igbo é clara” (ADICHIE, 2014, p. 22).

Nesse trecho iremos destacar dois pontos, sendo o primeiro a autodescrição e afirmação de sua identidade étnica por parte da personagem logo que questionada. A *etnicidade* é tão comum para ambas que tanto Aisha possui conhecimento das etnias presentes na Nigéria, quanto Ifemelu reage com naturalidade ao questionamento. O segundo ponto é a demonstração da espacialidade da identidade étnica e sua delimitação ao contexto africano. Nota-se que Aisha especifica o local onde esse traço distintivo tem importância (Nigéria), pois se não o fizesse, trataria essa identidade como distintiva a nível global. Ressaltamos como a etnia diferencia-se da raça nesse caso, pois ela não fica explícita ao primeiro contato, uma vez que não carrega o estigma da cor como distinção. Foi preciso perguntar diretamente à Ifemelu a qual grupo pertencia, pois somente observar a tonalidade de sua pele não seria o bastante para obter a informação.

Migração e Crise de identidade

Assim que chega aos Estados Unidos, Ifemelu passa a viver com sua tia Uju, que já havia migrado para lá anos antes. A personagem passa por uma situação que metaforicamente mostra como sua identidade seria mudada, tirada de si e imposta da mesma forma. Ao ter que procurar um emprego, Ifemelu precisa usar a carteira de identidade de outra imigrante, pois ela não tinha os documentos necessários para trabalhar. Mesmo que

Ifemelu e a dona dos documentos não fossem parecidas, Uju diz que funcionaria pois “os brancos acham que somos todos parecidos” (ADICHIE, 2014, p. 132). Esse ocorrido mostra o que ela iria enfrentar: a identidade que ela possuía não se aplicaria mais a esse lugar.

Durante os primeiros meses, Ifemelu convivia com poucas pessoas, todas elas de origem estrangeira e era nesses diálogos que seus olhos abriam para as peculiaridades que constituíam seu novo cotidiano. Em um dos primeiros embates de raça que a personagem nota, ela estava com Ginika, uma amiga sua também nigeriana que já vivia nos Estados Unidos há anos. Nesse trecho, elas estavam em uma loja de shopping e após escolherem o que iriam comprar, ambas chegam ao caixa e são questionadas pela gerente sobre qual vendedora havia as atendido e nota que a gerente tomava muito cuidado ao tentar diferenciar as funcionárias, mas não conseguia ser específica o suficiente.

“Quando saíram da loja, Ifemelu disse: “Eu estava vendo a hora que ela ia perguntar: Foi a que tinha dois olhos ou a que tinha duas pernas? Por que ela não perguntou se tinha sido a negra ou a branca?”.

Ginika riu. “Porque aqui é a América. A gente tem que fingir que não nota certas coisas” (ADICHIE, 2014, p. 138).

A protagonista nesse momento ainda não entende o porquê destacar a raça naquele diálogo poderia ser visto como algo errado, pois ainda não entendeu a cor como algo distintivo a nível segregador. Os traços que representam a cultura negra também sofrem com os efeitos do racismo estadunidense, inclusive o cabelo.

Amando sua negritude: a metáfora do cabelo

Os cabelos cacheado e crespo são traços comuns de sujeitos negros, traços distintivos usados para definição em conjunto com a cor da pele, logo são traços que serão estigmatizados tanto quanto ela, com a diferença de que o cabelo pode ser alterado de modo a tentar buscar o padrão da branquitude, ele poderia ser

“domesticado”. Em uma das passagens do romance, Ifemelu iria passar por uma entrevista de emprego e para facilitar sua aceitação, ela optou por alisá-lo.

“Arde um pouco”, disse a cabelereira. “Mas olha como está bonito. Uau, menina, você está com um balanço de branca!”.

O cabelo de Ifemelu pendia em vez de se manter armado. Estava liso e cintilante, dividido na lateral e virando levemente para dentro na altura do queixo. Não tinha mais cachos. Ela não se reconheceu (ADICHIE, 2014, p. 221).

O alisamento acarreta consequências à saúde de Ifemelu, por isso ela raspa a cabeça para livrar-se da química. Ifemelu inicia aqui uma jornada de descobrimento e aceitação capilar. É nesse período que a personagem entra em contato com outras mulheres negras, o que acaba criando uma rede de apoio e afeto sobre questões de negritudes femininas.

Foi essa comunidade de afeto que permitiu a ela enfim amar o que era natural de sua estética. Essa constatação vem após um ataque racista que a faz cogitar o uso de um aplique liso. A personagem compartilha esse acontecimento com seu grupo

Ela escreveu: as palavras de Jamilah me fizeram lembrar que não há nada mais bonito do que o que Deus me deu. Outras mulheres responderam [...]. Num dia comum do início da primavera – [...] – ela enfiou os dedos em seu cabelo, denso, esponjoso e glorioso, e não consegui imaginar-lo de outro jeito. Ifemelu simplesmente se apaixonou por seu cabelo (ADICHIE, 2014, p. 232).

Essa conexão interior representa a conquista de amor próprio para Ifemelu. A personagem busca explicar que o que ela decidiu não é a marca que a faz amar ou não sua negritude, porém agora que ela construiu essa imagem, seu cabelo tornou-se um ponto constituidor de sua identidade. Nos espaços que a personagem ocupa, a aceitação daquilo que é natural das pessoas negras pode sim ser lido como uma pauta política, mesmo que para ela naquele momento seja mais ligado à saúde e autoestima.

RACETEENTH: observações curiosas de uma negra não americana sobre a questão da negritude nos Estados Unidos.

Após anos vivendo nos Estados Unidos, Ifemelu cria um blog e nele posta suas observações sobre as configurações de raça nesse país. É através dessa ferramenta que a personagem compartilha sobre suas experiências tanto pessoais quanto as que ela observa ao seu redor, deixando sempre claro os embates que ela passou com o enfrentamento do racismo sob uma ótica de quem antes não conhecia a racialização. Ifemelu passa a externalizar suas experiências como mulher diaspórica e a receber os relatos de mais indivíduos que observaram o mesmo ao chegar nesse país.

O post apresentado a seguir ilustra de maneira mais explícita a descoberta racial da personagem Ifemelu, tanto sua formação identitária como negra, que inicia como uma identidade imposta, quanto a apresentação desse trânsito de identidade para outros negros em diáspora que assim como ela, só tornaram-se negros após a imigração. A postagem foi intitulada “Para outros negros não americanos: nos Estados Unidos você é negro, baby”.

Querido Negro Não Americano, quando você escolhe vir para os Estados Unidos, vira negro. Pare de argumentar. Pare de dizer que é jamaicano ou ganense. A América não liga. E daí se você não era negro no seu país? Está nos Estados Unidos agora. Nós todos temos nosso momento de iniciação na Sociedade dos Ex-Crioulos. O meu foi numa aula da faculdade, quando me pediram para dar a visão negra de algo, só que eu não tinha ideia do que aquilo significava. Então, simplesmente inventei. Além do mais, admita: você diz “Eu não sou negro” só porque sabe que os negros são o último degrau da escada de raças americana. E você não quer estar ali. Não negue. E se ser negro trouxesse todos os privilégios de ser branco? Você ainda diria “Não me chame de negro, eu sou de Trindad?” É, eu sabia que não. Você é negro, baby (ADICHIE, 2014, p. 239).

Nessa passagem, notamos como a identidade torna-se flutuante devido ao espaço em que a personagem se encontra, não só a dela, mas a de todos os outros negros em diáspora nos Estados Unidos. Ifemelu ainda destaca a imposição que

acompanha a identificação da negritude, uma vez que ela diz que a configuração racial da América é maior do que a configuração que o sujeito, antes não racializado, tem de si, não importa o argumento que se use sobre sua identificação e história. Essa identidade é negada por alguns, na esperança de não sofrerem os estigmas relacionados à pretitude, porém a identidade não lhe é oferecida, ela é imposta, cabendo ao sujeito somente aceitá-la.

O retorno

O arco narrativo de Ifemelu nos Estados Unidos encerra-se após 13 anos vivendo nesse país. Após uma tomada de decisão, a personagem decide retornar ao seu país natal e viver lá. Ao voltar para a Nigéria, Ifemelu passa a ter a etnia como organizador social distintivo e mais uma vez precisa negociar suas identidades, ao entender que nesse espaço, a raça não importa. A personagem diz que sentiu ter deixado de ser negra assim que chegou em Lagos (ADICHIE, 2014, p. 511).

Considerações finais

Ifemelu passou por muitas transformações durante a narrativa do romance. Seus trânsitos espaciais fizeram a personagem passar também por trânsitos identitários, deslocando suas formas de autoafirmação como forma de se adaptar e participar de maneira mais alinhada às dinâmicas sociais que a personagem está inserida.

O sujeito que enfrenta a diáspora se afasta tanto do seu espaço quanto de sua cultura, fazendo com que ele tenha que se adaptar a novos cenários, processo que Hall (2006, p. 88) chama de *tradução*. Desse modo, seu deslocamento faz com que ele tenha que assimilar novas culturas e novas identidades, não precisando abandonar as suas anteriores. Como analisamos, a personagem não abandona sua identidade de igbo, apenas a negocia com a de negra a partir do lugar em que está inserida. Seu hibridismo

permite que ela se aproxime do grupo que a representa e sinta-se pertencente em ambos os lócus. Adichie escreveu seu romance mostrando que as identidades e as percepções de raças são mutáveis e se alteram com a espacialidade, podendo ser frequentemente negociadas.

Com esse estudo, buscamos discorrer sobre como essa instabilidade identitária, principalmente no que diz respeito à questão racial, está presente nas transformações que as perspectivas de Ifemelu sofrem no decorrer da história quando ela sai da Nigéria para morar nos Estados Unidos e como essas variações originam não apenas diferentes percepções sobre raça e racismo, mas também distintas e novas identidades.

Ao estudar as dinâmicas raciais sobre a óptica de uma negra não americana, mostramos a pluralidade de narrativas existentes para o fator raça. Com isso, vemos como não existe uma única história que conte sobre a negritude e o racismo. Esperamos contribuir com os estudos de produções literárias fora do eixo, almejamos também agregar aos estudos decoloniais, mostrando o diálogo da escrita de Adichie com estes, buscando romper com narrativas únicas e limitadas de sujeitos de *margem*.

Referências:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Americanah**. [Tradução de Julia Romeu]. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

AMSELLE, Jean-Loup. **Etnias e espaços: por uma antropologia topológica**. In: No centro da etnia: etnias, tribalismo e Estado na África. Jean-Loup Amselle & Elikia M'Bokolo (Orgs.). Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

CALLEGARI, Lara da Rocha. **A “raça” vista por uma “negra não-americana”**: uma análise do romance *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie. Revista Entre Parênteses, Coimbra, v. 1, 2018.

HALL, Stuart. **Da Diáspora Identidades e mediações culturais**. [Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Claudia Alvares, Francisco Rudiger e Sayonara Amaral]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. [Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro]. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MBEMBE, Achile. **Crítica da razão negra**. [Tradução de Marta Lança]. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

MORISSON, Toni. **A origem dos Outros seis ensaios sobre racismo e literatura**. [Tradução de Fernanda Abreu]. São Paulo – SP: Companhia das Letras, 2017.

MORRIS, Aldon; TREITLER, Vilna Bashi. **O ESTADO RACIAL DA UNIÃO**: compreendendo raça e desigualdade racial nos Estados Unidos da América. Caderno CRH, Salvador, 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792019000100015>

A luta pelo espaço requer a memória: um estudo do romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles

Micharlane de Oliveira Dutra (UERN)

Francisca Lailsa Ribeiro Pinto (UERN)

Introdução

Este artigo se constitui como um recorte de monografia do curso de Especialização em Linguagem, Educação e Interculturalidade, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN, Campus Avançado de Patu-CAP, concluído em 2019, na qual analisamos o quarto como espaço de resistência para as vozes d'*As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Também investigamos o cenário da ditadura militar de 1973, a partir das personagens narradoras: Ana Clara Conceição, Lia de Melo Schultz, Lorena Vaz Lemes.

O objetivo desta pesquisa é ampliar o recorte da monografia a partir das narrações da personagem Lia, ao relatar sua luta travada em busca de um espaço, e sua voz de insatisfação com a opressão sofrida, em virtude do regime da ditadura militar. Assim, será feita uma análise com base nos estudos do grupo de pesquisa GELIN, pois este estudo é fruto das discussões do projeto institucional intitulado CALEIDOSCÓPIO TEÓRICO DO PENSAMENTO FEMINISTA NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA, vinculado ao grupo de pesquisa GELIN, na linha de Literatura, memória e cultura do Curso de Letras do CAP/UERN.

Pretendemos abordar nesse estudo as memórias narradas pela personagem Lia Melo Schultz, em virtude dela se apresentar no romance como uma mulher de convicção quanto aos seus

ideais revolucionários, e de manter um posicionamento marcante de uma estudante militante contra a ditadura militar.

A publicação dessa obra ocorreu no ano de 1973, em um período conturbado, cujo sistema político em vigência era o da ditadura militar, instaurada no país desde 1964; o golpe militar atingiu todas as classes sociais: sindicalistas, camponeses, jornalistas, estudantes, etc., extraindo direitos, e impedindo que qualquer tipo de manifestação ocorresse. O intuito era impor com autoritarismo certames que prejudicavam e comprometiam a sociedade e os valores antes defendidos.

Perante essa conjuntura, a autora Lygia Fagundes escreve o romance com o objetivo de realizar uma denúncia aos padrões alimentados pelos defensores dessas políticas opressoras. Assim, recompor a história sob a ótica do olhar feminino é apresentar à sociedade o outro lado da história, aquele que preferem esquecer, ocultar, porque essa voz contém muitas verdades.

A escritora não só publicou um livro, mas compôs por meio das memórias resgatadas por cada uma das três personagens, a história real de opressão, disseminação de fatos contraditórios, tempos de censuras e silenciamentos. Ao pensar sobre a maneira como o romance é conduzido, e nas revelações trazidas à tona, compreendemos que a luta pelo espaço requer a memória.

Nessa perspectiva, a pesquisa está dividida em dois tópicos: o primeiro é sobre o cenário da ditadura militar, no qual buscamos discorrer sobre o contexto social em que ocorre a publicação da obra, bem como discutir sobre como as memórias narradas refletem as opressões sofridas pelas três personagens protagonistas, que também lutam por um espaço para a voz feminina. Para isso, temos como subsídio teórico os estudos abordados por Eurídice Figueiredo (2017), que faz um percurso sobre essa época e discute os problemas gerados pela implementação do golpe militar em 1964.

O segundo tópico é direcionado às lutas e memórias: em busca de um espaço, na qual analisaremos como as memórias resgatadas, principalmente pela personagem Lia, revelam a luta

engajada das mulheres em busca de um espaço para a sua voz, e também para percebermos como esse cenário ditatorial é analisado por essa voz feminina, que mesmo perante a opressão e ameaças, não silencia. Isto nos conduz à reflexão de que por meio deste livro, a autora expôs sua indignação perante as perseguições, representando, portanto, todas aquelas que foram e são vítimas dessa padronização estabelecida pela classe dominante. Para fundamentar esta análise, recorreremos aos estudos feitos por Dalcastagnè (1996), que discute sobre esse espaço de resistência abordado no romance.

Cenário da ditadura militar

Sabemos que quando se escreve uma obra, o enredo pode sugerir um tempo e um contexto sociocultural que possa representá-lo. Assim, a noção de espaço é definida a partir da possibilidade de retratar uma realidade. Em *As meninas* (2009), de Lygia Fagundes Telles, temos o espaço maior e fechado fisicamente e ideologicamente que é o Pensionato “Nossa Senhora de Fátima”, nome sugestivo para as mulheres, que fica localizado em São Paulo. E nele há um espaço mais limitado, onde ocorrem as principais narrações: o quarto, no qual o romance está ancorado e revela os escapismos e comportamentos da personagem Lia.

Neste espaço, as personagens principais vivem seus conflitos mais intensos, e as experiências afloram com profundidade; uma vez que a liberdade está ameaçada devido ao tempo ocioso e de manifestações da citada ditadura militar. No ano de 1973 Lygia Fagundes publica o romance que soa como mais uma manifestação artística para retratar e discutir o cenário brasileiro, e para compor a real opressão do golpe político militar instaurado em 1964. O romance narra a história de três jovens e a trama é concentrada no espaço que convivem no pensionato, são elas: Lorena Vaz Leme, Lia de Melo Schultz e Ana Clara Conceição.

Cada uma das personagens apresenta características marcantes: Lorena Vaz Leme, de família burguesa, culta, virgem e sonhadora, carrega um passado com a trágica lembrança da morte do irmão que durante uma brincadeira, matou o outro e por este fato, levou o pai ao sanatório e a mãe tornou-se uma mulher depressiva, que busca superar a fatalidade através do consumismo de coisas fúteis. A jovem é apaixonada por um homem casado designado pela sigla M. N., e por isso, vive o drama de uma paixão proibida, esperando continuamente receber uma ligação dele.

Lia de Melo Schultz é a filha de uma baiana com um alemão, ex-militar nazista, que herdou de seu pai a coragem de lutar, e por isso é envolvida na militância, também na expectativa de ajudar a libertar o namorado Miguel que está preso. Ana Clara Conceição, por sua vez, é conhecida como Ana Turva, por ser viciada em drogas; atua como modelo e mantém simultaneamente um romance com um traficante, e também um noivado com um homem rico. Ela ainda sofre com as memórias do passado, com uma infância marcada pelo abuso sexual, passou muitas dificuldades financeiras e possuía uma mãe prostituta que se suicidou.

É sobre as narrações feitas por essas personagens que pretendemos discutir neste trabalho, pois suas características representam as vozes femininas que, por inúmeros motivos, foram silenciadas e oprimidas durante o período ditatorial. Lygia constrói três personagens femininas com posicionamentos diferentes perante as opressões sofridas, incluindo as impressões de sentir-se vigiada, confinada e apontada diante de papéis que lhe determinavam, e da respectiva ameaça de censura. Tais fatos as levam a atuar em todas as formas de expressão que pudessem de algum modo contestar o poder vigente: as artes plásticas, a música, o teatro, o cinema e a literatura.

Em outras palavras, a liberdade de expressão seria um manifesto, uma tentativa de abordagem das controvérsias envolvendo o poder, o que não se esperava jamais que

acontecessem. Ao contrário, quanto menos se falasse no assunto, mais domínio teriam. Portanto, o livro é uma expressão de sentimentos e é porta-voz de protestos e indignação diante das circunstâncias vivenciadas. Nesta perspectiva, a autora do romance afirma:

Parti da realidade para a ficção. Sei que em estado bruto as minhas meninas existem, estão por aí. Como ponto de partida tomei-as assim meio informes, sem características mais profundas, os traços ainda indefinidos: vieram como nebulosas. Tomei-as e fui trabalhando em cada uma, lenta e pacientemente, sou lenta. Afinal, tudo somando, creio que durante três anos convivi intimamente com essas três (TELLES, 2009, p. 297).

Ao refletir sobre o modo como as mulheres desse romance se posicionam, sobre suas lutas, seus medos, e suas vitórias, é possível fazer uma breve moldura daquele tempo, tendo em vista que se tratava de intensas mudanças na política e no cotidiano da população brasileira. Uma obra que durou três anos para ficar pronta sugere que foram construídas aos poucos, com muito detalhe, e com um olhar intimista. Nessa perspectiva, a violência, a opressão e a censura se espalhavam e complicava-se ainda mais aquilo que já existia como problema, expondo uma nova realidade constituída de outras angústias, dúvidas, ou até mesmo fazia-se necessário ocultar todos estes sentimentos que, na verdade, deveriam ser explícitos.

Eurídice Figueiredo (2017, p. 14), em *Literatura como arquivo da ditadura - a vida nua* discute que o golpe de 1964 “foi um atentado à legalidade e à constituição, instaurando um regime de exceção, em que as liberdades democráticas eram tolhidas por um regime repressor”. Isto nos leva a refletir sobre como as autoridades apoiaram as forças militares, deram-lhes liberdade para realizarem atos cruéis desnecessários, cometidos por indivíduos que muitas vezes, tinham transtornos psicopatas e que sentiam prazer em eliminar as pessoas só por não concordarem com a situação política.

Entendemos, assim, a situação da condição feminina nesse espaço de dor e choro, pelo tamanho desapontamento que se deparava na vida e pela confirmação de que seu cansaço não era apenas causado pelo choro, mas pela decepção, e pela consciência da falta de escolha. Conforme Dalcastagnè (1996), o importante é dar atenção a todos os espaços onde as vozes ecoam, principalmente, as daqueles que de algum modo estão impedidos de se mover. A personagem Lia demonstra essa indignação ao dizer: “Dessa ou de outra maneira não estamos morrendo? Nunca o povo esteve tão longe de nós, não quer nem saber. E se souber ainda fica com raiva, o povo tem medo, ah! Como o povo tem medo”. (TELLES, 2009, p. 19).

Nesta fala da personagem Lia, notamos a angústia sentida ao vivenciar aquela situação política, e o sentimento de revolta que surge ao observar que as pessoas preferiam ficar caladas, não opinar, em decorrência do medo e das consequências que poderiam sofrer. A jovem também demonstra uma atitude diferente, ao dizer que não consegue manter-se silenciada, pois sabe que desta ou de outra forma a morte chegará para todos, e que portanto, ela prefere morrer lutando, a agir como a maioria estava fazendo, ou seja, escolhendo aceitar a realidade tal como estava desenhada.

Lygia Fagundes abraçou o desafio de materializar, no cenário da ditadura, a voz feminina como construção ativa através da personagem Lia, mostrando o reflexo da mulher que militou nos anos de 1970. Nesse espaço de diálogos, ela provoca o leitor a articular o repertório prévio – aquilo que já sabe – com as informações no romance, e a compreender e refletir sobre o que foi lido. As organizações de esquerda, sua experiência de luta e o testemunho de seu sofrimento diante da repressão contra a juventude, não a torna apenas uma jovem mulher e universitária, que agiu durante o regime militar, mas que a partir das dificuldades de seu cotidiano, demonstrou voz de resistência feminina dentro e fora do quarto.

Lutas e memórias: em busca de um espaço

O cenário descrito nas narrações das personagens mostra um pano de fundo marcado por conflitos, e provoca uma indignação naqueles que sempre buscaram seu lugar em um espaço de representação social. Lygia Fagundes Telles materializa a importância e a potência da voz das mulheres para a luta e para a resistência feminina, ao caracterizar o espaço onde *As meninas* convivem, porque retrata vestígios do golpe.

Além desse, temos outros textos e outras autoras que tal como Lygia Fagundes, também falam do espaço, como o faz Clarice Lispector na obra *Perto do Coração Selvagem*, em que a personagem Joana – a heroína problemática do texto, não consegue acomodar-se aos papéis femininos predeterminados pela família pequeno-burguesa. Ana Maria Machado, com a obra *Tropical Sol da liberdade*, na qual a personagem Lena, uma jornalista, também faz narrações relacionadas ao período da ditadura militar, numa tentativa de recompor a sua vida após o exílio sofrido. Lya Luft, publicou o romance *As parceiras*, em 1980, com a personagem narradora Anelise, que procura no passado as razões para os desencantos do presente. Todas essas personagens possuem características que poderemos encontrar também no romance aqui analisado.

A obra *As meninas*, sem dúvidas, é um romance que rompe com o silêncio dos anos seguintes da ditadura, como se comprova no trecho seguinte: “É só saber se a gente tem ou não um saco de ouro em casa. Se tem pode ter o sobrenome de merda e as pessoas enchem a boca e dependuram no seu peito uma medalha. Acabou isso de nome, acabou tudo. Tempos novos”. (TELLES, 2009, p. 83). Esse trecho é a voz da personagem Lia, que descreve uma situação que ocorria no contexto de 1973, e ao mesmo tempo, revela o deslocamento estrutural do país. A narração mergulha na vida de três jovens universitárias que compartilham um mesmo espaço do pensionato em São Paulo e enfrentam os desafios de

buscarem sua liberdade durante um momento político tenso e ameaçador.

Do ponto de vista da trama, as narrativas são conduzidas no espaço do quarto por Lorena Vaz Lemes, Lia de Melo Schutz e Ana Clara Conceição em que relatam as circunstâncias que vivenciam diante da ação da ditadura militar, dos dramas existenciais, bem como dos desafios de ser mulher jovem e oprimida por um poder político homogêneo e repressor; pode-se dizer que são três personagens com histórias de vida distintas, mas que em dado momento participam da mesma realidade, embora se comportem de maneiras distintas.

Apesar das três vozes relatarem esse momento difícil devido à ação da ditadura militar, nosso foco é na voz da personagem Lia de Melo Schutz, que representa as mulheres que se engajavam em movimentos a favor dos direitos feministas, pois sabemos que é somente a partir dessas lutas que as mulheres possuem hoje em dia, a oportunidade em espaços sociais diversos, antes restritos ao sujeito masculino, como espaço político, o direito ao estudo em universidades, dentre outros.

Isso só foi possível de acontecer, porque além do direito a uma participação na política, elas almejavam espaço no campo científico e nas manifestações culturais. Elas viviam em busca constante, e para o momento vivenciado, isso representava nas palavras de Júnior Albuquerque (2003) uma reação aguda, para muitos, difícil de aceitar, de encarar uma possível modernização; frente ao poder e domínio vigente, composto por indivíduos de pensamento ganancioso e fechado para mudanças.

Para este autor:

[...] Elas queriam, assim, alargar o espaço político da República, torná-la concretamente mais feminina e igualitária. Diante da ação das mulheres, que ameaçava concretizar aquelas fantasias de mulher ideal que cercaram a República em seus primórdios, nos discursos dos homens e positivistas, as reações se tornam bem mais agudas (ALBUQUERQUE, 2003, p.90).

Como bem nos mostra Albuquerque (2003), enquanto escritora, Lygia F. Telles expõe a relevância da literatura como aliada no combate aos ideais patriarcalistas, uma vez que é através desses elementos ficcionais que temos conhecimentos de problemas reais.

Candido (2006), discute que os valores externos refletem o interno, pois condicionam, motivam e tornam cada elemento algo essencial. No caso em foco, ao inserir personagens que têm voz própria, que são mulheres e que apresentam novos comportamentos, em seus textos Lygia Fagundes contribuiu para estabelecer esse novo olhar sobre o papel da mulher na sociedade.

Destarte, com essa inquietação a personagem Lia estava constantemente em busca de estratégias para lidar com a situação que confrontava os seus sonhos e roubava sua autonomia feminina. Tal braveza e ânsia em persistir são características herdadas de seu pai, homem que enfrentou desertos intensos, e também de sua mãe, que se orgulhava de ser mulher, e de ser forte perante o preconceito:

Eh! Lião. Como herança do pai tinha o vigor germânico, andejo capaz de fome, inverno e tortura com travessia em rio coalhado de jacaré. Mas as proporções gloriosas herdou da mãe, proporções e a cabeleira de sol negro desferindo os raios por todos os lados, que fivela nenhuma consegue prendê-la? O açúcar da voz quando está nostálgica também é herança baiana. (TELES, 2009, p. 62).

Na verdade, Lia aparece como a personagem mais contraditória, aquela que todos chamam de “louca”. Ela é a “síntese da mulher moderna”, que executa várias tarefas ao mesmo tempo, que trabalha, estuda e apesar dos conflitos internos, busca os seus direitos, luta pela igualdade de gênero. Contudo, ainda há algumas mulheres que veem o feminismo como algo errado ou estereotipado, que devido à essa incessante luta, é julgado por todos.

Inconformada com as circunstâncias, Lia faz aliança com um grupo de indivíduos que atuam clandestinamente, fazem reuniões

em locais secretos, com o objetivo de traçar metas contra as políticas aplicadas pelo governo vigente.

Nesse interim, cada personagem do romance em análise tem voz própria, algo incomum na literatura daquela época de 1973: “é justamente a partir do drama pessoal de algumas mulheres, seus conflitos com os maridos, seu desamparo diante da violência do regime, sua impotência diante das injustiças que se revê a mentalidade da classe média no período” (DALCASTAGNÉ, 1996, p.114).

É nessa perspectiva que as escritoras Lygia F. Telles, Ana Maria Machado, Clarice Lispector e outras mulheres desse período, expuseram os seus dramas e insatisfação diante das circunstâncias que sucediam. Nos textos, as personagens escolhidas por cada uma delas expressam vozes que estavam/estão silenciadas. Na narrativa em análise, notamos que são três as personagens com características diferentes, personalidades que remetem as várias realidades díspares. Conforme discutido, a personagem Lia é aquela que luta em prol dos direitos negados, e demonstra descontentamento ante o regime militar; mesmo em meio ao perigo, a violência, a mentalidade social conformada, continuou buscando o seu espaço.

Como citado acima, é a partir do drama apresentado no espaço que compartilham, no auge da ditadura, que se conhece a caracterização da sociedade. O mesmo acontece com cada uma dessas mulheres protagonistas do romance; todas tem um episódio a ser superado no presente. Para Lorena a superação é a da morte do irmão; para Lia, é a conquista do direito à falar e da liberdade do namorado Miguel; e para Ana Clara, a superação dos abusos sofridos na infância. Lia (Lião) assumiu a liderança para lutar pela liberdade de seu namorado, o que não é nada fácil, tendo em vista que qualquer pessoa estava sujeita às consequências severas da ditadura, e mesmo sabendo dos riscos que estava submetendo-se, movimenta-se a todo custo em seu propósito. Observemos este trecho:

Que me importa dormir no meio dos bêbados, das putas, o cigarro aceso no meio do peito, dói sim, mas se soubesse que está livre, dormindo na estrada ou debaixo da ponte. Mas livre. Não sei aguentar sofrimento dos outros, entende? O seu sofrimento, Miguel. O meu aguentaria bem, sou dura. Mas se penso em você fico uma droga, quero chorar, morrer (TELLES, 2009, p. 19).

Esse fragmento demonstra os rumos que a geração que militou entre sessenta e setenta tem de enfrentar nos anos seguintes, como os desencontros, a opressão política, a solidão, e o desencanto com a realidade.

Durante a ditadura militar, a personagem se vê disposta a passar por situações precárias, duras, como a realidade daqueles que tem uma vida sem expectativas. Para as mulheres, as consequências eram mais complexas, pois não havia respeito de forma alguma, eram vítimas de atrocidades, torturas, violência sexual, etc.

A personagem Lia estava sofrendo com a prisão de Miguel, e o sofrimento dele era sentido com uma intensidade enorme, pois ela preferia vê-lo morando em baixo de uma ponte; mas, livre dessa violência psicológica e física, porquanto, compreendia a dor do companheiro. Isso representa a dor da diversidade de famílias daquela época, o sofrimento de separação, com sequelas irreversíveis.

Por meio de uma história ficcional, Lygia Fagundes expõe problemas sociais, como o autoritarismo militar, a ascensão social da burguesia, a opressão e violência nas ruas, as censuras nas formas de manifestação de liberdade, ou seja, os conflitos que circulam e atingem o espaço na qual as respectivas personagens protagonistas vivenciavam.

A personagem suscita indagações sobre o modo como caminha a ação da população burguesa, do enriquecimento de forma ilícita, através dos recursos públicos. Enquanto que há tantos sem se quer o básico para sobreviver:

A burguesia aí toda esplendorosa. Nunca os ricos foram tão ricos, podem fazer as casas com as maçanetas de ouro, não só os talheres, mas as maçanetas das portas. As torneiras dos banheiros. Tudo de puro ouro como o gângster grego ensinou na sua ilha. Intactos. Assistindo da janela e achando graça. Resta a massa dos delinquentes urbanos (TELLES, 2009, p. 19).

Uma sociedade voltada para o crescimento dos ricos, constitui uma inversão de valores sociais, nos quais a burguesia só pensa em si, e esquece os desfavorecidos, de pouca condição financeira. Muitas pessoas não puderam lidar com estas questões naquelas circunstâncias, devido à imposição de valores sobre o papel do sujeito masculino e feminino, e a proibição estabelecida; porquanto, podemos afirmar que o texto de Lygia realmente dá voz à mulheres de modo que elas ultrapassam todos essas questões.

O romance não é único só pela crítica que faz ao estado autoritário e à sociedade, mas, também pela representação que é capaz de fazer, pois recorre ao fluxo de consciência e faz uma ruptura sobre a tradição histórica da literatura. O livro *As meninas* foge às expectativas e se torna uma obra atual, que representa mulheres comprometidas, que podem ser exemplos de perseverança, peleja e cumplicidade.

De acordo com Dalcastagné:

Lia, Ana Clara e Lorena são três maneiras diferentes de se postar diante de um mesmo mundo; são espelhos de múltiplas faces, uma voltada para o passado, outra para o presente, outra ainda para as amigas. Refletindo-se mutuamente, as três espelham seu próprio tempo e, entre assustadas e surpresas, reagem a sua fúria. É por intermédio desse espelhamento que se dá o diálogo no romance. Diálogo que pode ser lido nas entrelinhas de cada discurso, naquilo que foi dito ou no que permanece por se dizer. Romance do não acabado, do que ainda está por acontecer, *As meninas* constitui-se num diálogo incisivo não só com o passado e com o presente, mas também, sobretudo, com o futuro. Um diálogo feito muito mais de questionamentos do que de respostas (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 120).

Nesse cenário opressor, como observado por Dalcastagné (1976), Lygia F. Telles pensou em cada personagem como representatividade daquele momento histórico. Deste modo, fica

evidente que: Ana Clara Conceição é o reflexo da margem da sociedade, exemplifica a jovem desencaminhada socialmente, e está no grau de idealização pelas drogas. Sem estrutura familiar, Ana perpassou por caminhos tenebrosos, arriscados, que mesmo narrando sob o efeito das drogas, dava a entender que atribuía à culpa da sua real circunstância na desorganização da sociedade.

Já Lorena Vaz Leme, é sem dúvidas a personagem principal do relato, o centro de união entre as três, com desejos contraditórios às outras. Ela demonstra muito conhecimento em relação à cultura e educação, e é no quarto que chama de *minha concha* que gosta de conversar sobre assuntos considerados tabus. Em grande parte do tempo, está ajudando as amigas a suprir suas necessidades financeiras. Vive o dilema do amor não correspondido, e da morte do irmão que gerou a desestrutura familiar.

Lia de Melo Schultz é a personagem que mais se envolve na luta contra o poder militar. Por isso, entrou para o grupo dos jovens de militante de esquerda. Seu drama constitui-se em vencer esse período. Conseguiu ultrapassar os limites que lhe fora imposto. Tem firmeza em suas ideias, e dentro do quarto fala abertamente os segredos das reuniões. Agiu na calada da noite; no decorrer do romance alcançou certa independência e protagonismo no curso da sua vida.

Todavia, também fica mais tempo dentro do quarto, espaço no qual funciona como resistência, lugar de liberdade, confissão de angústias, compartilhamento de segredos, conversas sobre os conflitos do espaço externo. Aí que entendemos o valor das questões do feminismo que foram/são importantes para discutir sobre a emancipação da mulher, que continuam a sofrer discriminação, seja no trabalho, ou em qualquer outro setor. Cada vez mais há a necessidade de se expandir esses ideais para nossos dias, uma literatura em tempos sombrios, que nos leva a refletir: o que esperar desse espaço?

Elas fazem parte de um círculo que exige comportamentos recatados, silenciados, entretanto, Ana Clara, Lia e Lorena, caminham por estradas perigosas, em um constante jogo de

passado e presente, desejos e principalmente vozes que resistem. Isso se comprova nas narrações analisadas, e nos leva a perceber que além delas, há a presença de um narrador em terceira pessoa que eventualmente costura as passagens das jovens, dando liberdade para exporem o que lhes sufocam e causam indignação.

Considerações finais

Diante da análise desse romance, fica evidente o quanto a luta da mulher por um espaço continua sendo um obstáculo até o momento atual. Este livro não apenas retratou o contexto vivenciado pela sociedade, e em especial as mulheres daquela época, mas evidencia o quanto prevalece a opressão disseminada e o silêncio perante as mazelas sociais.

As memórias narradas ao longo do romance em estudo constituem-se como um porta-voz não apenas da autora em busca de um espaço, mas de todas aquelas que por inúmeras circunstâncias, não conseguiram expor a dor, a tristeza e a revolta em virtude da imposição sofrida.

As lutas observadas por meio das vozes das personagens revelam o lado oculto da realidade social. A personagem Lia apresenta-se como aquela que não se conforma com esta realidade camuflada e trava uma luta em prol de um espaço. Ao longo da narrativa demonstra um sonho de ver mudança na sociedade, que as pessoas compreendam o que lhe é recusado e nesse sentido, revela-se como uma jovem forte, corajosa e insatisfeita com a situação de opressão difundida pelo regime político, militar e autoritário.

Quantas vozes estão espalhadas pelo mundo tentando combater os estereótipos presentes, entretanto, não são valorizadas ou consideradas. Destarte, a pressão é uma das questões que o romance em estudo tenta expressar e discutir por meio de suas três narradoras. Elas representam não apenas as mulheres, mas todo indivíduo que se sentia perseguido e sem chances de movimentar-se.

O romance realiza uma crítica ao modo como a sociedade pressupõe padrões para a mulher, que precisa ajustar-se em seu tempo e sua cultura, devendo renunciar a sua autonomia para agradar ao outro. No contexto apresentado acima, percebemos que se tratam de personagens que estão perante obstáculos, fracassos e cobranças para poder ser bem sucedida, respeitada e alcançar o seu lugar social. Notamos ainda o quanto a sociedade faz uma diferenciação entre gêneros, e tenta impor uma exaltação masculina e inferiorização feminina.

Referências

ALBUQUERQUE, Júnior, Durval Muniz. **Nordestino: invenção do “falo”** - uma história do gênero masculino. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 90.

CANDIDO, Antonio. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p.130.

DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996. p. 115-127.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura militar**. Rio de Janeiro. 2017 .p.14.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 1995.

TELLES, Lygia Fagundes. **As Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

A memória e o espaço de pobreza em *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis

Renata Mireli Ferreira (UERN)

Francisca Lailsa Ribeiro Pinto (UERN)

Introdução:

No século XIX no Brasil, a mulher de uma maneira geral, principalmente negra estava inserida num espaço recluso, dependente e restrita ao espaço doméstico, sem permissão à educação, à vida cultural literária e ao lazer, em que a sociedade era sustentada pela diferenciação, subordinadas a pais, maridos e senhores. O romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis está inserido no contexto em que a educação e a escrita eram reservados ao homem branco.

A partir da leitura da narrativa *Úrsula*, analisa-se a memória e o espaço de pobreza problematizando as mulheres negras, em especial a preta Susana. No entanto, esse objetivo se divide em dois específicos: descrever a literatura brasileira com mulheres negras (século XIX), problematizar o conceito de memória e de espaço de pobreza no romance *Úrsula*, analisar a desumanidade do espaço escravocrata e a humanização da preta *Susana*.

O tema para análise foi escolhido não só por apresentar a memória, o espaço de pobreza e a exclusão social referente às mulheres negras e brancas vivenciada pela própria escritora Maria Firmina dos Reis no romance *Úrsula*, mas pelo fato de a narrativa ser conduzida por vozes femininas silenciadas.

O estudo será abordado dentro do tema, a memória de preta Susana no espaço de pobreza no romance *Úrsula*, que envolverá pesquisa, problematização e investigação. A análise é fundamental para a formação do pesquisador e leitor, capaz de

abordar várias reflexões, mostrar a realidade do passado de mulheres que padeceram diante de uma sociedade de aparências, contradições, desigualdades, autoritarismo e que se pode verificar o crescimento e as conquistas alcançadas hoje por mulheres consideradas invisíveis.

Mostrar a realidade do Brasil, desde o século XIX, é importante para compreendermos que a partir dos sujeitos oprimidos e escravizados, entre mulheres e homens negros, vemos uma sociedade cheia de interdições e ordens patriarcais na qual faz sujeitos escravos e dependentes de qualquer ação e decisão, principalmente as mulheres. A partir de então, surge à crítica aos valores da sociedade patriarcal, representada pela mulher no século XIX, na qual era submetida a essa ordem e tenta, através da crítica, denunciar esse regime e mudar esse quadro.

O método utilizado na pesquisa é crítico-analítico, que partirá da obra literária *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis e de uma análise sobre o assunto em questão para se chegar a uma conclusão. A pesquisa é de natureza qualitativa, por meio deste será realizada um estudo abrangente do objeto, observação e levantamentos de dados históricos e outras atividades que propiciem esse aprofundamento de pesquisa.

Foi usado como base os seguintes textos teóricos e críticos: *A pobreza no Brasil*, de Sônia Rocha (2003) na qual define o conceito de espaço de pobreza. Ainda, utilizamos *a literatura brasileira contemporânea: Espaços Possíveis* de Regina Dalcastagné (2012), na qual relata que a personagem é indispensável na construção do espaço da narrativa, pois mostra como esses lugares se constituem dentro da mesma, como são utilizados para descrever as personagens, suas ligações com o tempo, além de observar sua evolução dentro da narração, dos limites criados entre os espaços públicos e privado.

Utilizamos ainda os textos *Escritoras, escritas, escrituras* de Telles (2004) que aborda a biografia de Maria Firmina dos Reis e um breve ensaio da narrativa *Úrsula* (1859). Recorremos também ao texto de Dalcastagné (2001), com *As vozes femininas na novíssima*

narrativa brasileira e Barros (2009), sobre As vozes femininas e étnicas: a narrativa enquanto expressão da vida.

Com base nesse pensamento, iremos mostrar outras formas de interpretar a memória e o espaço de pobreza em *Úrsula*, analisando e descrevendo a memória de mulheres negras que foram silenciadas e esquecidas, como também o espaço que era destinado a elas e sua exclusão no campo literário. Iremos abordar também a desumanidade do espaço escravocrata, lugar em que os escravos viveram dias de tormento e a humanização da figura feminina Susana quebrando com o estereótipo da época.

O campo literário periférico

A literatura por séculos foi idealizada, disputada e presa a uma rede de interesses em busca de conhecimento e poder. Isso não contribuiu para a sua democratização em nada, não aumentou os leitores de diferentes classes sociais e nem a sua produção. Pelo contrário, acabou escondendo o que realmente se passava por trás da classe média, de onde surgiram os escritores já legitimados e reconhecidos no campo literário.

No romance *Úrsula* vemos os personagens negros e as mulheres excluídas do regime político, social e cultural daquela época, viviam sem socialização com os brancos, viviam separados em senzalas, não tinham o direito de se expressarem e muito menos entrar no campo da escrita.

A escritora Maria Firmina do Reis (nasceu em São Luís, no Maranhão, em 1825 e morreu em 1917) foi desconsiderada durante séculos pela historiografia literária canônica, escreveu seu primeiro romance abolicionista *Úrsula* em 1859. No trecho temos a descrição sobre a autora:

Nascida em São Luís em 1825, filha ilegítima, viveu com a família extensa, constituída pela avó e por duas gerações de irmãs, a mãe e a tia materna, ela e a irmã. Uma casa de mulheres. Maria Firmina dos Reis ganhava a vida como professora. Em concurso estadual de 1847, foi a única aprovada

para a instrução primária na Vila de Guimarães, onde passou a residir. [...] Mais tarde, a casa se tornou permanente (TELLES, 2004, p. 410).

Como menciona Telles, Maria Firmina foi professora e lecionava na sua própria casa, não sabia outras línguas e não estudou na Europa, no entanto era conhecida como Mestra Régia, que significava professora formada e concursada. Nota-se que as oportunidades de ensino para as meninas eram mínimas, percebemos desde cedo a exclusão da participação das mulheres na educação.

O romance de nossa análise é uma narrativa que conta a trajetória da jovem Úrsula e de um rapaz chamado Tancredo, bacharel em Direito. Marcada por desencontros, desilusões e decepções, tecendo com a vida dos escravos, cenário principal do enredo, que guardam a memória da África com seus costumes e raízes. A autora individualiza o escravo por meio das personagens, tornando-o agente do enredo, tomando suas próprias iniciativas na obra.

A autora destaca a importância da memória através da personagem Susana que relembra e denuncia as injustiças vivenciadas pelas mulheres negras, como também o espaço de suas experiências como mulher livre na África e escrava no Brasil, submissa às ordens rígidas de seu senhor.

A desumanidade do espaço escravocrata: a dor não tem cor

Compreendemos então, que Maria Firmina dos Reis dá voz a escrava Susana, dando-a o direito de revelar ao leitor o lado desumano da instituição escravista por meio de sua memória coletiva, ponto destacado no primeiro capítulo, pois para essa instituição o escravo não era definido como pessoa e sim como coisa, propriedade exclusiva do seu senhor e de um sistema cruel, violento e excluído da sociedade. Assim sendo, Susana descreve esse senhor no trecho a seguir:

O comendador P... foi o senhor que me escolheu. Coração de tigre é o seol Gelei de horror ao aspecto de meos irmãos... os tratos, porque passaram, doeram-me até o fundo do coração! O comendador P. derramava sem se horrorisar o sangue dos desgraçados negros por uma leve negligencia, por uma obrigação mais tibiamente cumprida, por falta de intelligencia! [...] E eu tambem os sofri, como eles, e muitas vezes com a mais cruel injustiça. (REIS, 1975, p. 94)

Desta forma, percebemos que houve mudança de papel entre o escravo e o branco, o escravo era tido como bárbaro e violento e o branco como civilizado, mas no romance Firmina inverte esses papéis, mostrando o que escondia por baixo dos tapetes, como o fanatismo, a avareza e a desumanidade. O senhor branco agia de forma agressiva, sem sentimentos e não tinha compaixão dos pobres negros, os tratando como fossem animais.

Percebemos nesse trecho a submissão dos míseros escravos para o seu senhor, que temia ser castigado ao desobedecer, os mesmo estavam cansados, desanimados e cientes que nada poderiam fazer, seria inútil qualquer ação contra um ser superior. Firmina condena a perversa cadeia da escravidão, abrindo espaços para descrever a realidade dos oprimidos, as dores tanto física, como da alma e da mente, as humilhações que os prisioneiros tiveram que passar.

A autora em seu discurso lança uma reflexão quanto ao fim das injustiças do branco: "Senhor Deos! Quando calará no peito do homem a tua sublime maxima - ama a teu proximo como a ti mesmo -, e deixará de oprimir com tam reprehensivel injustiça ao seu semelhante!.. á aquelle que é seu irmão?!" (REIS, 1975, p. 14).

Notamos acima, que a escritora é defensora da justiça, clamava através de suas palavras por igualdade e o fim das injustiças, para ela os negros e os brancos são iguais, comparados como irmãos, filhos do mesmo pai Criador, queria que todos seguissem como a reflexão diz, de amar o próximo como a ti mesmo, os tratando de igual modo diante de uma sociedade preconceituosa, vista na época.

Diante disso, Reis em seu discurso mostra a humanidade de Susana e esta humaniza o espaço do negro principalmente das mulheres negras, por meio de sua memória cultural coletiva, prezando suas tradições, raça e crenças, colocando o negro em pé de igualdade com o branco, reconstruindo seu espaço e sua identidade quase apagada pela a escravidão.

Nesse sentido, compreendemos a importância que a memória tem para a nova geração e para a reconfiguração de um novo espaço, como relata Barros (2009):

[...] A voz evoca lembranças que refletem vivências sinalizadas pela dor, pelo sofrimento. Evidenciam marcas identitárias. A memória para o povo afro-brasileiro fundamenta o processo de reconstituição da identidade, esfacelada pela a escravidão. Juntar recortes de vidas, experienciadas em África e Brasil, e recontá-los resulta numa nova história da africanidade brasileira, na qual a condição da mulher afro-descendente aflora na teia discursiva (BARROS, 2009, p. 29).

Partindo disso, entendemos quão significativo é a memória, pois por meio dela podemos viajar no passado, reunir históricos vividos e depois recontá-los ao passar do tempo. A negra Susana ao rememorar suas experiências vividas na África, como uma mulher livre, desmascara o regime escravocrata por dizer que os negros já eram escravos em sua terra natal, para inferiorizá-los e escravizá-los.

Uma coisa os seus irmãos escravizados tinham certeza, que a mente deles não poderia ser escravizada como destaca a seguir: “[...] Oh! a mente! Isso sim ninguém a pode escravizar! Nas asas do pensamento o homem remonta-se aos ardentes sertões da Africa, vê os arrears sem fim da pátria [...]” (REIS, 1859, p. 28), por meio da mente os negros eram capazes de transporta-se por alguns instantes para outro mundo, um mundo de igualdade, sem preconceito, sem dores e até mesmo para a sua terra natal.

Mas, a mente também sofria o que o seu corpo padecia, assim citado: “Ella, não pode se dobrar, nem lhe pesam cadeias da escravidão; porque é sempre livre, mas o corpo geme, e ella soffre,

e chora; porque está ligada a ele na vida por laços estreitos e misteriosos” (REIS, 1975, p. 28). Nesse sentido, entendemos que a mente dos escravos chora ao relembrar de como viviam livres, desfrutando de toda liberdade e da imensa saudade de seus entes queridos que foram deixados para trás e nunca mais poderiam vê-los novamente, essa sim doía mais que as marcas do corpo, deixando cicatrizes na alma e na mente.

Em virtude desses horrores, Firmina faz a crítica quanto a lamentável condição das mulheres negras da época, ao denunciar os tiranos comendadores não só de escravos, mas também de mulheres. Ao produzir, a escritora procura liberdade em suas palavras para expor a sua indignação quanto aos maus-tratos e a pressão social direcionada às mulheres no século XIX. Fazendo assim da sua escrita um espaço de luta a favor dos direitos das mulheres e negros de sua participação nos espaços destinados somente para os homens, principalmente na produção literária.

Notamos que Maria Firmina é consciente sobre sua produção literária, e que seria o centro das críticas ao escrever esse romance, pois inicia a sua narrativa presumindo sua reprovação, como a mesma relata: “Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou á lume.” (REIS, 1975, p.5).

Percebemos diante de tanto sofrimento dos escravos, que o coração do negro permanecia nobre, pois eles eram vítimas da escravidão, porém, nunca desumano, embora desumanizados e animalizados. A exemplo disso, analisaremos no próximo tópico, a humanidade da personagem negra Susana, quebrando o estereótipo desumano dos brancos.

A humanização da preta Susana: as reconfigurações do espaço

Observando o contexto sócio-histórico do Brasil no século XIX, período da escravidão, notamos que o negro é considerado um ser inferior ao branco, por isso merecia ser escravizado, dando crença ao

estereótipo, na qual distorcia a imagem do negro, o classificando como degenerado, sujo, feio, selvagem e incapaz de pensar, falar, agir no espaço social e de expressar os seus sentimentos.

Em contrapartida a isto, encontramos personagens no romance *Úrsula* que se distanciam, da visão discriminatória que menospreza o negro em relação ao branco, principalmente destacando as mulheres negras que eram submissas duas vezes, ao marido e ao seu senhor. Assim, notamos que o cenário das mulheres em geral é semelhante a do escravo, pois a mesma se encontra em um tipo de aprisionamento.

Maria Firmina dos Reis deu voz a essas personagens negras para rememorar o passado, trazendo à memória a dor e a experiência vivida e, também reconfigurar o espaço do negro e das mulheres outrora apagadas na memória do regime patriarcal e escravocrata, passando de objeto que era para sujeito, tornando-se assim enunciador do seu próprio discurso. Sendo assim, a autora nos descreve a personagem negra Susana, enunciativa do seu discurso memorialista, dotada de características humana:

E ahi havia uma mulher escrava, e negra como ele; [...] cuja recordação nos apraz, e em que Susana, chama-se ella, trajava uma saia de grosseiro tecido de algodão preto, cuja orla chegava-lhe ao meio das pernas magras, e descarnadas como todo o seu corpo: na cabeça tinha cingido um lenço encarnado e amarelo, que mal lhe ocultava as alvissimas cans. (REIS, 1975, p. 88-89)

Nesse trecho, nota-se que o narrador discorre a humanidade da escrava lhe designando características outrora dadas ao branco civilizado. Primeiro, nos apresenta sua identidade como mulher escrava, sendo submissa duas vezes, ao marido e às ordens do senhor, usada como objeto sexual e destinada ao espaço privado, doméstico e na mão de obra.

Em seguida, é designada pela cor de pele, sujeita a exclusão e ao preconceito da sociedade regida pelos os brancos. Além disso, lhe é atribuída significativos valores, como “boa e compassiva”, mesmo diante dos sofrimentos, quebrando o tabu da imagem negativa do negro escravo. Diante disso, percebe-se que as mulheres negras

apresentam qualidades boas e sentimentais superiores aos homens que a qualifica para o convívio em sociedade.

Notamos que mãe Susana não era só dotada de sentimentos e de boa índole, mas também cuidava do coração de seus irmãos, os ensinando a não guardar mágoa no seu coração, mesmo com aqueles que lhes fizeram tanto mal:

[...] gemi de ódio, e confesso-vos que por longo tempo nutri o mais hediondo desejo de vingança. Oh! Eu queria suffoca-lo entre meos braços, queria vel-o aniquilado a meos pés, queria... Susana, essa boa mãe, arrancou-me do coração tão funesto desejo. (REIS, 1975, p.138)

Na citação vemos Susana sendo caracterizada pelo discurso do negro Tulio, representando aqueles que ouviam os conselhos dos mais velhos de sua raça e os obedeciam. Os conselhos de Susana vinham acompanhados de afetividade e confiança a ponto de arrancar qualquer sentimento mal que corrompe os seus valores.

A partir da leitura de Dalcastagnè (2009), o espaço público ainda é desconhecido para as mulheres, vemos como exemplo a personagem Susana que foi tirada do seu espaço de liberdade, para ser colocada a força num espaço totalmente desconhecido, sendo obrigada a se relacionar e a conviver nesse lugar de aprisionamento que só lhe trouxe sofrimentos, exclusão, saudades e pobreza.

Mesmo frente à morte, Susana se mostrou resistente e de sentimento puro como mostra o relato: “Sorria-se á borda da sepultura; porque tinha a consciencia de que era inocente e bem-aventurada do céu. A morte era-lhe suave; porque quebrava-lhe o martyrio e as cadeas da masmorra infecta e horrenda” (REIS, 1975, p. 188). Diante deste acontecimento, percebemos que mesmo diante de tamanhas torturas, Susana não se desespera e nem teme a morte, mas mantém sua coragem.

Diante disso, a preta Susana definiu o espaço por meio de sua identidade, lembrando suas experiências e trazendo à luz a preservação da cultura negra, tornando-o uma forma de resistência à escravidão, que nem as torturas, os açoites, e os

estupros o apagaram de sua memória. Fazendo dessa maneira intermediária e construtora de sua própria história.

Assim, a personagem por meio de sua memória, discorre atitudes e valores que ameniza a dor e o sofrimento no espaço do negro, sobrepondo a desumanização escravocrata regida pelos senhores brancos, reconfigurando a imagem negativa do negro. Sendo responsável por trazer à tona a memória coletiva dos que foram esquecidos e apagados da memória e parte importante para democratização da sociedade brasileira.

Enfim, a personagem Susana é o um dos meios que a autora Firmina usa como portadora das vozes femininas negras que foram oprimidas e excluídas da sociedade brasileira e da escrita literária. É a porta-voz da memória, na qual relembra não só a vida em liberdade de seus antepassados, mas também dos horrores vivenciados durante a navegação até o Brasil e as punições que sofriam. Desse modo, denunciando tratamento desumano do regime escravocrata e da dominação sobre as mulheres negras que eram submetidas às ordens do poder masculino, privadas da vida social, cultural, política e do espaço público que era destinado aos homens.

Considerações finais

Diante do que foi exposto, verificamos que a escritora Maria Firmina dos Reis escreve o seu romance *Úrsula* no período em que a mulher como representação literária era desvalorizada e sua voz silenciada, na qual a escritora fazia parte e da mesma sorte não foi aceita e nem reconhecida, conseqüentemente por ser mulher e negra.

Firmina buscou por meio da literatura, denunciar o lado desumano do regime escravocrata, e a agressão física e emocional contra as mulheres negras, que eram submetidas a torturas e submissas a esse sistema cruel e violento. A forma de denúncia foi através de recuperação das vozes silenciadas caracterizadas pelas personagens negras do romance, dando-as voz para contar a sua

própria história por meio da memória, sendo transmitida e rememorada de geração a geração a partir de suas lembranças.

Comprovamos então, por meio da análise, que esse estereótipo de desfigurar negativamente a imagem do negro, tratado como estrangeiro e inferiorizado, como cruel e desumanizado foi revisto no romance em questão. No romance de Maria Firmina dos Reis, esta desmascara a desumanidade do regime escravocrata, descrevendo tudo o que se passa por trás da classe média aparentemente civilizada, composta por senhores brancos. Em contraste, analisamos a personagem negra Susana dotada de características e atitudes que a humaniza rompendo com a visão negativa do estereótipo.

Maria Firmina dos Reis foi uma mulher resistente em romper com os laços tradicionais que ligava à imagem negativa da mulher oitocentista, quebrando assim com o estereótipo em que os valores estavam voltados para o homem. Sendo assim, a escritora revoltada com os limites impostos a mulher negra, sendo impedida de escrever, passear por onde quisesse, expressar o seu sentimento, discursar a sua opinião, sendo submissa e agredida pelo marido e o senhor de escravo, enfrentou a discriminação demonstrando por meio da literatura escrita, as injustiças que contornavam a sociedade do século XIX.

Dessa forma, compreendemos que é necessário e importante conhecermos histórias passadas para ficarmos informados e prevenidos das circunstâncias que nos cercam. Aprendermos principalmente na área da literatura, em que a escrita das mulheres era apagada, não tinham vozes e eram excluídas pela sociedade dominante, privilegiando só a escrita dos homens, inferiorizando a figura feminina.

Assim, entendemos que a leitura e a pesquisa literária enriquecem o nosso conhecimento diante dos escritos e do mundo que a maioria das vezes é apagada da nossa realidade e de nossa memória, como a histórias dos negros e das mulheres que resistiram a um espaço dominado pelo o regime autoritário e

escravocrata, que nos sensibiliza diante da miséria e da condição em que se encontravam.

Referências

BARROS, Maria Aparecida. Vozes femininas e étnicas: a narrativa enquanto expressão da vida. **Revista de Estudos Literários**. v. 17-B. dez. 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroja>. Acesso em 20. set. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Mulheres negras e espaço urbano na narrativa brasileira contemporânea**. In: DALCASTAGNÈ, Regina, LEAL, Vasconcelos, Virginia Maria. Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea. Porto Alegre 2009, p. 41-54.

REIS, Maria Firmina: **Úrsula: Romance Original Brasileiro**. Edição fac – similar. Rio de Janeiro, 1975.

ROCHA, Sônia. **Pobreza no Brasil: Afinal, de que se trata**. 3. Ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. 244p.

TELLES, Norma. **Escritoras, escritas, escrituras**. In: BASSANEZI, Carla. Histórias das mulheres no Brasil. 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004. p. 401- 404.

Mulheres-a-dias em um contexto biopolítico: a construção das personagens em Valter Hugo Mãe

Sabrina de Paiva Bento (UERN)
Annie Tarsis Morais Figueiredo (UERN)

Palavras Introdutórias

O presente trabalho visa analisar a construção da personagem Maria da Graça e Quitéria enquanto duas amigas que se ajudam mesmo diante do contexto de crise em Portugal, resignificando suas vivências, traçando um paralelo com os afetos: amor, medo e esperança, pois entendemos que não existem afetos isolados em *O apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe. A partir disso, quando nos referirmos ao termo “afeto”, será no contexto conforme a breve conceituação explanada a seguir.

Etimologicamente, de acordo com Houaiss (2009), o termo afeto remonta tanto ao verbo afetar, como também a um conjunto de fenômenos psíquicos vivenciados e experimentados conforme as emoções e os sentimentos, no qual um ser é atingido por algo não necessariamente positivo, propiciando graus de complexidades diferentes. Nesse sentido, os afetos atravessam o plano social e existencial, não somente de modo particular, como se deduz *a priori*. Isso significa dizer que também tem seu alicerce e recai em outra pessoa.

Diante disso, temos uma ficção mutável, personagens híbridos, porque existe a necessidade de trabalhar a realidade mediante essas transformações advindas de um contexto complexo. O real não é descrito de maneira histórica, mas numa perspectiva ficcional, na qual os personagens são afetados por causa das mudanças político-sociais e econômicas.

Os textos produzidos na contemporaneidade nos ajudam a pensar nas condições sociais e a refletir sobre os paradigmas internos e externos de si e do outro, tendo em vista as situações do cotidiano. É este o caso da escrita de Valter Hugo Mãe, posto que ele assume uma postura de sensibilidade diante de temas que surgem da sociedade, principalmente quando se trata das minorias e das relações humanas.

Publicado no ano de 2008 em Portugal, o livro *O apocalipse dos trabalhadores* possui a vida como aspecto central, tratada sob a ótica de um ponto mais desigual, pois o cenário é de grande pobreza, baixos salários e falta de trabalho. Tudo isso gira em torno dos resquícios deixados pelos regimes salazarista e marcelista (Estado Novo português). Diante desses estratos sociais, das relações estabelecidas, podemos perceber e dar vazão aos mais variados afetos, dentre eles a esperança, o medo, o desamparo, e – aqui destacamos – o amor.

Na narrativa percebemos que o trabalho tanto proporciona o estar vivo, como também esgota os personagens capturando as vidas e atuando em forma de biopoder. Este, aqui retratado em situações nas quais aprisionam a vida, seja a partir da conjuntura social, das condições de existência ou até mesmo devido às relações. O viver que implica em resistência. Ou, dito de outro modo, um existir que também é ser ativo, e é a potência de agir criando um outro trajeto para coexistir enquanto uma vida digna, sendo conseqüentemente, biopotente.

A nossa pesquisa tem caráter crítico-analítico, cuja metodologia não é pensada de maneira autônoma, mas interligada ao próprio movimento interdisciplinar a qual se propõe. Desse modo, ao nos reportarmos à pesquisa em literatura, com base nos procedimentos metodológicos existentes, teremos algo inacabado, passível de contestamento: uma leitura ou um estudo em aberto, sem a pretensão de fechamentos e/ou cristalização de uma verdade, mas tão somente a construção de um olhar analítico sobre o romance, a partir do nosso recorte temático.

A motivação para estudar o romance de Valter Hugo Mãe a partir desse tema surge das inquietações promovidas pelo Programa de Iniciação Científica (PIBIC), CAP/UERN, por meio do projeto intitulado como Literatura e Biopolítica na Prosa Contemporânea Portuguesa: Um Diálogo Possível; também advém da necessidade de ampliar as interpretações acerca do romance *O apocalipse dos trabalhadores*, uma vez que ao se tratar de um texto contemporâneo, não apresenta uma demanda expressiva de trabalhos analíticos.

Para construirmos a análise, utilizaremos como enquadramento teórico Alfredo Bosi (1988), Fábio Durão (2015), Massaud Moisés (2013), James Wood (2011), Ian Watt (2010) no que se refere aos estudos sobre os personagens e alguns aspectos da pesquisa em literatura e do romance; Walder Góes (2007); Antônio Houaiss (2009); Michel Foucault (2008); Giorgio Agamben (2002), que discorrem sobre as técnicas disciplinares que controlam o indivíduo, aprofundando e atualizando os conceitos desenvolvidos por Foucault. Por fim, utilizaremos Vladimir Safatle(2016) e suas pesquisas sobre o circuito dos afetos.

Por uma aproximação do objeto de estudo: o romance na estante é somente uma potencialidade

O advento da teoria literária colocou a literatura como aspecto central no contexto dos estudos das ciências humanas, proporcionando-lhe certa autonomia. Enquanto pesquisadores, precisamos semear e cultivar a inquietação investigativa ao nos aproximarmos do objeto de estudo, seja este um conto, um poema, um romance, etc. Sendo assim, cotejamos as inferências no texto, a fim de sabermos se ele as confirma ou as rejeita, tomando como ação central deixar que o texto ilumine nosso olhar, partindo dos detalhes e dos múltiplos sentidos dele mesmo em relação com o contexto.

Em outras palavras, o próprio texto guia o nosso caminho, sem precisar colocá-lo em categorias limitantes e/ou o encerrar.

Dessa forma, precisamos levar em consideração as atitudes processuais de investigação, por não se tratar de atos isolados. Em vista disso, temos a vivacidade das obras literárias quando colocadas em ato, seja pela leitura ou escrita, pois “o romance na estante é uma potencialidade; apenas ao me confrontar com ele converte-se naquilo que é”. (DURÃO, 2015, p. 379).

Partindo disso, no que se refere à pesquisa em literatura, não devemos ver o texto apenas como objeto de apreciação. O ato de interpretar torna-se o centro da pesquisa em literatura, não existindo receita ou forma dadas anteriormente à interpretação. À vista da interpretação, os sinais grafados que perpassam a superfície literário do texto não são transparentes.

Se ao passar os olhos enxergássemos os sentidos alpostos, de nada valeria o trabalho tenaz da interpretação e pesquisa: “acontece, porém, que as palavras não são diáfanas, ainda quando miméticas ou fortemente expressivas, elas são densas até o limite da opacidade”. (BOSI, 1988, p. 275). Dessa maneira, a escrita possui campos de força por vezes contraditórios, já que em parte possui uma luz própria e dona de si e em devir. No texto há pistas, sinais e potencialidades a partir do ato de ler; na interpretação ocorre a eleição, busca-se inserir o que o texto quer dizer e como se diz, mediante um dado recorte investigativo.

Segundo Durão (2015), é impossível existir uma pesquisa sem interpretação ou vice-versa. A exemplo disso, no que diz respeito aos estudos literários, diferentes teorias e hipóteses podem surgir a depender do objeto escolhido. Contudo, vale salientar que o texto pode repelir e não acolher com clareza aquilo que foi posto sobre ele de antemão.

Diante disso, o escritor Valter Hugo Mãe constrói seus personagens dentro de *O apocalipse dos trabalhadores*, haja vista o viés da pesquisa: o biopoder atravessando a condição social e de trabalho dos personagens, recaindo sobre a vida, aprisionando-a em suas diversas instâncias; em paralelo, há a biopotência, na qual configura o poder da vida, buscando meios para se manter e

existir apesar das capturas do poder, entendendo que ambos coexistem e constituem a biopolítica enquanto esfera macro.

A vivência dos personagens se dispõe a partir das situações do cotidiano, diante de contextos difíceis, na cidade chamada Bragança. A princípio temos duas diaristas dividindo os mesmos espaços, tanto no que diz respeito ao trabalho, quanto aos sabores e a dissabores da vida, embora possuem finais distintos. Limpando casas e chorando em sepultamentos, essa é a rotina de Maria da Graça e Quitéria, ambas dispensadas das coisas necessárias e sagradas do viver.

Na narrativa, os sonhos perpassados pelo pesadelo, os aspectos transcendentais, e o modo como a protagonista se põe às portas do céu intercedendo a São Pedro para encontrar o amado, corroboram ainda mais para as pulsões de vida e morte. O motivo decorre de um homem de setenta e seis anos, chamado Sr. Ferreira: o patrão, que no início da aproximação “punha-se de longe a vê-la pelos chãos a encerar as madeiras”. (MÃE, 2017, p. 156). Ele começa a irritá-la com conversas íntimas; em seguida, põe-se nela com muita vontade sendo seu estupor²⁰, estreitando assim a relação e causando na personagem frenesis ao dormir. Levando em conta esses aspectos, temos exploração e violação de maneira dupla, de gênero e de classe.

A personagem Quitéria, melhor amiga de Maria da Graça, gosta de se relacionar com rapazes jovens; ela conhece Andriy, um imigrante que chega a Portugal no intuito de conseguir recursos para manter os pais na Ucrânia, tendo em vista a fome e a grande crise econômica do país do leste europeu. No entanto, o personagem percebe a situação não favorável dos portugueses diante da disponibilidade de trabalho, conseguindo com muita dificuldade ser controlador de forno em uma pizzaria e ao mesmo tempo ser operário de construção, pois para sobreviver também precisava de mais de um emprego.

²⁰ Referência dada ao personagem Sr. Ferreira pelo escritor

No próximo subtópico discorreremos sobre a construção das personagens Maria da Graça e Quitéria, mulheres-a-dias, ou seja, empregadas domésticas vivendo em um contexto biopolítico no qual impera a desigualdade e falta de oportunidades dignas de trabalho, mas que mesmo inseridas no caos, irradiam novas travessias a partir da amizade, do afeto, mediante as relações estabelecidas dentro do romance.

Maria da Graça e Quitéria: defeitos em minúsculas particulares

A literatura contemporânea produzida recentemente demonstra uma mudança, tanto em termos práticos quanto conceituais. A escrita literária após a Revolução dos Cravos possibilitou uma abertura para discutir assuntos difíceis sobre a nação portuguesa, a partir dos escritos de José Saramago, António Lobo Antunes, Augustina Bessa-Luís, Gonçalo M. Tavares, entre outros que produziram suas literaturas a partir da perspectiva de revisão crítica da história.

Dessa forma, Valter Hugo Mãe e demais escritores preocupados com o tempo presente produzem narrativas heterogêneas nas quais percalços decorrentes do passado do país aparecem, seja ele de tempo remoto ou tempo recente, pois existe um “argumento mais amplo é o que afirma que a literatura é, ao mesmo tempo, artifício (ficção) e verossimilhança, e que não há nenhuma dificuldade em unir esses dois aspectos”. (WOOD, 2011, p. 12).

Deparamo-nos, então, com a necessidade de denúncia, tendo em vista a crença no discurso único e oficial sobre o passado e nas utopias que retratam futuros idealizados, pois existe uma urgência para se pensar o aqui e o agora “por que não haverá ninguém com interesse ou se quer com tempo para o fazer. Que angústia é haver gente a querer deixar uma marca para o futuro e o futuro estar sobrelotado”. (MÃE, 2017, p. 20). Logo, as personagens que compõem o enredo de *O apocalipse dos trabalhadores* vivem como se imaginassem pouco ou nenhum futuro, quase se conformando com isso.

Nos romances do autor são descritos o dia a dia dos imigrantes, classes trabalhadoras, mulheres e outras pessoas comuns que estão à mercê na sociedade, devido ao neoliberalismo, ao preconceito, ao desamparo, à falta de oportunidade e de bons afetos; trata-se dos “defeitos em minúsculas particulares que se esfacelavam em pó muito volátil”. (MÃE, 2017, p. 176). Percebe-se que a escrita de Valter Hugo Mãe busca compreender o mundo, e expressa a condição do outro desde o estilo formal adotado.

O texto possui uma proposta tipográfica toda em letras minúsculas; a pontuação utilizada busca aproximar o texto da oralidade já que não há interrogação em: “a maria da graça trouxe cor a esta casa, eu já disse isso.” (MÃE, 2017, p. 20). Perceba que no final haveria uma pontuação interrogativa, mas isto não ocorre porque ao pensarmos estamos preocupados em formular ideias sem marcações gráficas.

Ocorre também a falta de diferenciação das falas, tanto dos personagens, quanto a do narrador no discurso indireto livre. Para nós, leitores dos seus textos, isso diz muito, pois seria um modo de atenuar as hierarquias até mesmo das palavras. Além disso, é o único livro da tetralogia das minúsculas escrito em terceira pessoa no qual tem uma mulher como protagonista.

A construção de seres fictícios ecoa e interfere no mundo, por se tratar de um devir-pessoa “os seres fictícios construídos à [...] semelhança dos seres humanos: se estes são reais, aqueles são pessoas imaginárias; se os primeiros habitam o mundo [...], os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosador.” (MOISÉS, 2013, p. 358), isto contribui de modo significativo para a problematização do que é real.

Nos tempos de Aristóteles, assim como nos dias de hoje, a personagem é utilizada como objeto de análise, exceto para alguns dos teóricos gregos que a viam à luz da irrelevância, já que para esses a trama dos fatos protagonizava no enredo. Em outra perspectiva, segundo Moisés (2013), há aqueles que consideram a

personagem como principal aspecto de sustentação do romance, a ponto de nos debruçarmos sobre aqueles que revelam a nós mesmos.

Diante disso, segundo Ian Watt (2010), o romance reflete uma reorientação individualista e inovadora em sua forma literária, inclusive na modernidade ocorre uma valorização ainda maior desse operador narrativo. Sendo assim, existe uma correlação empírica entre os personagens e as suas ações; é de ambos que nascem as ideias, os temas e os motivos no texto. Inclusive, é a partir da protagonista e dos demais personagens que o escritor problematiza o amor e as questões que envolvem o esforço físico, levando em conta o trabalho, como podemos perceber na passagem a seguir:

és uma empregada, dizia-lhe a amiga, a menos que esses homens tenham inventado o cif líquido marine não me parece que te façam mais felizes. fazem-me mais tristes, eu sei, mas estiveram sempre convencidos de que a obra que a deixaram me haveria de fazer feliz. não pense nisso, mulher, trabalha e avança [...] a vida é difícil o suficiente para se exigirem responsabilidades pelo que dela fazemos. (MÃE, 2017, p. 36)

Limpar casas e colocar em ordem os grandes palácios portugueses sem dar conta, por vezes, até da própria vida, essa era a rotina de Maria da Graça. Desde muito nova, a começar nos seus doze anos, ela precisou trabalhar como diarista para se manter enquanto sobrevivente: “lavo roupa e limpo casas em toda a parte e não sei fazer mais nada. não sei fazer amor”. (MÃE, 2017, p. 178). Nota-se a hesitação, sempre, em pensar sobre qualquer coisa, exceto sobre isso.

A diarista tinha apenas um anseio: o de conseguir o seu dinheiro, pois precisava apenas do comer e do vestir, sem acreditar nas teorias sobre a paixão e o amor, por entender que isso não lhe traria bons proveitos, ou melhor dizendo: “não lhe parecia nada de pôr na sopa” (MÃE, 2017, p. 178), utilizando-nos da voz do narrador, trazendo a da personagem.

Era, portanto, no instrumento de tortura, partindo da etimologia da palavra trabalho (*tripalium*), que Graça procurava

encontrar saídas para as suas tormentas, naquilo que se fazia efêmero diante das bolhas de sabão. Partindo desse recorte, o trabalho atua enquanto estrutura fundamental dentro do biopoder, pois aprisiona a vida da mulher-a-dias na narrativa.

O biopoder é o “conjunto de mecanismos pelos quais aquilo que constitui as características biológicas humanas permite entrar em uma política, numa estratégia política, numa estratégia geral de poder”. (FOUCAULT, 2008, p.3). Sendo assim, a característica e estratégia política do labor (usando propositalmente essa palavra, pois tem uma sonoridade expressiva que recai na dor) é reduzi-la ao ponto de se julgar adiantada na vida; apenas estar ali para o cumprimento dos seus ofícios, devido à idade de quase quarenta anos, a esperar quase nada do porvir.

Seu nome completo era Maria da Graça Pragal e vive “sem recebidos, nem impostos, como se faz no crime”. (MÃE, 2017, p. 118). É contraditório ter ao mesmo tempo o codinome da graça e da desgraça, o que permite refletir de modo tão intenso suas vivências e diz muito sobre ela. Diante disso, procuramos imaginar fios invisíveis na trama de Valter Hugo Mãe para tecer linhas de sentidos tênues através dos afetos.

Percebe-se que na narrativa a necessidade de trabalhar incansavelmente sem tirar férias a acompanha a todo momento, como um aspecto de infortúnio: “quisera eu que me pagassem de lei, com descontos e reformas para velhas, porquena vida que ando envelheço, mas não devia”. (MÃE, 2017, p. 118). A protagonista tem no trabalho uma forma de apaziguar o sofrimento, o corpo cansado e esgotado a faz esquecer dos seus problemas, mas reconhece que não deveria ser assim.

Os dias da personagem se esvaem no entorno do esforço físico e das relações com os demais personagens, exceto quando interage com sua amiga Quitéria, já que esta, no decorrer da narrativa, mostra caminhos de esperança e persistência como podemos perceber no trecho: “estás louca, mulher, dizia-lhe a amiga, és uma cachopa nova e ainda tens muito terreno para plantar”. (MÃE, 2017, p. 27).

Diante disso, não se pode existir esperança sem pressupor o medo ou vice-versa, porque existe uma profunda aproximação entre os dois afetos. Assim, o medo se configura a partir da personagem protagonista, ao passo que a esperança se constitui mediante a cumplicidade de Quitéria como nos mostra o recorte a seguir: “quitéria, fiquei sem trabalho. são quatro da manhã [...] a esta hora ninguém tem trabalho. preocupa-te com isso a horas de jeito. vou comer sopa para a tua casa. e ainda comes uns bifes de peru, que não sou ninguém de te fechar o frigorífico [...]”. (MÃE, 2017, p. 88).

Aos poucos a protagonista vai perdendo o medo “a maria da graça deixou os panos e saiu porta a fora sem orgulho nem medo.” (MÃE, 2017, p. 179). Dessa forma, “medo e esperança são, à sua maneira, dois afetos complementares, pois estão vinculados em sua dependência mútua em relação à temporalidade da expectativa, temporalidade do acontecimento por vir, seja ele positivo ou negativo”. (SAFATLE, 2016, p. 33). Nesse sentido, a amiga achava que Graça precisava se encontrar, pois a vida já era difícil o suficiente para ficar a pensar apenas no trabalho.

Os encontros e desencontros da protagonista se dão a partir do circuito amoroso com seu patrão Sr. Ferreira, no qual se caracteriza na complexidade desse “odioso amor”. Por vezes, achava-se estúpida ao esperar que um homem como ele quisesse algum comprometimento, pois já lhe dava tudo por apenas alguns euros a cada mês.

A literatura não só possui a representação e criação de mundos próprios, como também se estrutura de maneira política. Em face do exposto, talvez seja preciso compreender esse quase-mundo a partir de uma construção social, conquanto fictício, perpassado em seu nível fundamental pelos circuitos de afetos reais. Em virtude disso, “devemos ter sempre em mente que formas de vida determinadas se fundamentam em afetos específicos [...] elas precisam de tais afetos para continuar a se repetir, a impor seus modos de ordenamento definido”. (SAFATLE, 2016, p. 8).

O corpo político possui sua existência na vida social a partir de relações particulares ou em conjunto. Assim,

compreenderemos o afetar-se como pulsões que atingem profundamente o ser de maneira a incitá-lo à ação ou à passividade no âmago do corpo e do espírito, à luz dos campos dos possíveis, das potências, dos vínculos afetivos delineados por Valter Hugo Mãe, na narrativa.

Considerações finais

Ao iniciarmos este trabalho de pesquisa percebemos que existia a necessidade de ampliação interpretativa sobre o livro *O apocalipse dos trabalhadores* (2017), de Valter Hugo Mãe, tendo em vista os poucos trabalhos realizados sobre a obra. Nesse sentido, notamos, a partir da leitura do romance, que os afetos estão presentes nas personagens, o que possibilitou analisar as questões que envolvem o amor e suas irradiações biopotentes na literatura contemporânea portuguesa, mediante as vivências cotidianas dos personagens centrais.

Observamos ainda que o amor não se constitui enquanto afeto individual, pois o medo e esperança contribuíram para a construção das personagens Maria da Graça e Quitéria, que portanto, tornaram-se afetos complementares. O contexto biopolítico do romance, cujo biopoder se faz presente mesmo que de maneira sutil, apontou para a pobreza e falta de dignidade dos trabalhadores.

A crise econômica de Portugal, devido os resquícios ditatoriais, proporcionou-nos pensar sobre a precariedade da vida dos personagens mediante a falta de emprego e salários baixos. Quitéria e Maria da Graça, mesmo sendo mulheres-a-dias, vislumbram um espaço de igualdade em Bragança.

Valter Hugo Mãe, através de sua escrita, nos leva a pensar sobre as emergências do tempo presente, principalmente quando se trata da mulher em sociedade. Ao escolher a preposição "em", problematizo a atuação da mulher, ocupando os espaços: seja no trabalho ou até mesmo nas relações estabelecidas com o outro. Não é apenas o estar na sociedade, é o resistir.

Desse modo, a vontade de trilhar caminhos de descobertas cresce ainda mais quando nos debruçamos e adentramos nas obras de Valter Hugo Mãe. Concomitantemente, nosso desejo é possibilitar a abertura de novos conhecimentos científicos, em específico, possibilitar o despertar para a literatura contemporânea portuguesa, bem como outras obras do escritor, em cujas páginas são disponibilizados ambientes propícios e realidades que desencadeiam a valorização das relações a partir dos afetos.

Referências

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população: Curso dado no Collège de France (1977-1978)**. [Tradução de Eduardo Brandão]. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GÓES, Walder de. **Revolução em Portugal**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

HOUAISS, Antônio; VILAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009

MOISÉS, Massaud. **Dicionários de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

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

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. [Tradução de Denise Bottmann]. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BOSI, Alfredo. **A interpretação da obra literária**. Disponível em: <https://dokumen.tips/documents/alfredo-bosi-a-interpretacao-da-obra-literariapdf.html>. Acesso em: 23 out. 2020.

DURÃO, Fábio. **Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários**. Revista Delta-Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/22230/17992>. Acesso em: 23 out. 2021.

Reflexões sobre a produção literária feminina em *Um Teto Todo Seu*, de Virginia Woolf

Sabrina de Paiva Bento (UERN)

Palavras introdutórias

O objetivo principal desta pesquisa consiste em problematizar a produção e ausência literária das mulheres na literatura, traçando um paralelo com a historiografia de luta feminina durante os séculos, a partir do percurso feito pela escritora Virginia Woolf em *Um Teto Todo Seu* (2014), um ensaio que surge como resultado de suas palestras em duas faculdades inglesas no ano de 1920 e tem como temática central "as mulheres e a ficção".

Diante disso, alguns aspectos são destacados como indispensáveis para uma mulher escrever ficção: lugar de calmaria, independência financeira e reconhecimento social. No entanto, podemos perceber algo ainda mais profundo que configura a real situação desfavorável das mulheres tanto na década de 1920 quanto nos dias de hoje, pois as mulheres ainda sofrem preconceito por desempenharem funções voltadas apenas para o sexo masculino.

Adeline Virgínia Stephen nasceu em Londres, tornou-se escritora e editora inglesa, reconhecida por tratar sobre política, questões sociais como também feministas. Publicou seu primeiro romance no ano de 1915 intitulado como *A Viagem*. Dois anos depois, com o marido, deu início a fundação de uma editora, a Hogarth Press.

Com o surgimento do pós-colonialismo no século XX, ocorreram rupturas e desconstruções no cânone literário, predominantemente europeu, composto por escritores, no final do século XIX. Diante disso, na segunda metade do século XX existiu

um grande interesse pela revisão, reconstrução das narrativas canônicas tanto no âmbito da história quanto na literatura. Desde então, busca-se modificar estruturas performativas no intuito de possibilitar aberturas e dar voz para quem não tinha espaço e viviam em posições subalternas. Desse modo, surge a nossa pergunta norteadora: A escrita feminina ainda sofre repressão mesmo depois dessa abertura canônica?

A princípio, compreenderemos como se dá a introdução da mulher na literatura, pois sabe-se que durante muito tempo – ou até hoje – a escrita, o saber, estão relacionados ao poder e são usados para o silenciamento e a exclusão de vozes que buscam ecoar. Paralelo a isso, investigaremos alguns dos problemas enfrentados por elas quando decidem escrever, para por fim, analisar como as mulheres constroem um espaço todo seu mesmo diante de uma sociedade excludente e machista.

O trabalho se justifica, partindo do viés pessoal, pelas inquietações provocadas a partir do tema, e também porque é necessário ir de encontro e romper com os paradigmas internos e externos que buscam a todo instante paralisar nossas ações. Visa também no preenchimento de mais uma lacuna nos estudos literários e no fortalecimento da pesquisa escrita por mulheres no âmbito acadêmico e científico, refletindo de maneira significativa e indo de encontro à coletividade.

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, de cunho qualitativo, em que consiste na leitura, fichamentos, como também no levantamento de informações, nas quais convergem com o que se pretende realizar. Parte da revisão crítica da literatura, pois por meio disso poderemos validar os materiais que nos auxiliarão no estudo, partindo de um processo reflexivo, pensante, buscando traçar um trajeto de possibilidades e descobertas sem aplicação mecânica de teorias já testadas.

Diante disso, como arcabouço teórico nosso estudo utilizará Antonio Candido (2002) e Terry Eagleton (2020) para tratar sobre personagem; Thomas Bonnici (1999), Maria Rita Kehl (2008), Vanalucia Oliveira (2008), Ana Santos (1868) no que se refere a

emancipação feminina e o contexto pós-colonial. Por fim, Margareth Rego (1995) sobre as mulheres e historiografia e Flavia Varella (2001) no que concerne à inserção da mulher no âmbito da pesquisa.

É mais provável que a ficção contenha mais verdades do que fatos: rupturas e desconstruções no cânone literário

A posição social da mulher no universo literário, partindo da perspectiva feminista, está diretamente ligada às circunstâncias sócio-históricas, atentando-se para a tradição literária masculina que apresentava estereótipos negativos a elas, tais como de anjo, adúltera, louca. Na Antiguidade Clássica, por exemplo, verificamos nas obras escritas por homens a condição subalterna da mulher, cristalizada historicamente e culturalmente na literatura.

Diante disso, temos uma mulher representada como moeda de troca, transmitindo poder por meio do casamento ou a partir da linhagem paterna, mesmo não exercendo, como percebemos em *Odisseia* e na *Iliada*, de Homero, inclusive nas tragédias *Édipo Rei*, de Sófocles. Além disso, precisamos considerar as limitações impostas pela sociedade no que diz respeito ao acesso à educação por vários séculos, tornando cada vez mais a voz feminina silenciada, exceto de uma minoria que tinha o privilégio.

No entanto, ao longo desse trajeto existem registros de textos apresentando reivindicações por parte das mulheres, dentre eles destacamos o de Christine de Pizan, *La Cite Dês Dames*, publicado em 1405, sendo considerado o primeiro protesto contra a discriminação e preconceito. Ao escrever, a autora não almejava uma mudança de papel, mas que suas competências fossem reconhecidas como iguais e dignas, independente das consequências.

No século XVIII, também foi notório declarações públicas e questionamentos com relação ao poder absoluto dos homens, o direito à educação para as mulheres e sua participação na esfera pública. É o caso do documento escrito por Mary Astell, no ano

de 1730, onde se questiona o saber masculino e as relações existentes quanto a sociedade familiar. Outro ponto destacado por ela é que Deus teria distribuído inteligência para os dois sexos, mas que o conhecimento foi tirado a força pelos homens para garantir-lhes poder.

Apenas no século XIX, surge o feminismo e a luta pelo direito ao voto feminino, bem como as reivindicações sufragistas no que tange a reformulação das leis do divórcio. Na Inglaterra, esse movimento foi marcado por inúmeros embates diante da marginalização e do sofrimento imposto às mulheres, justificados pela ideia de inferiorização, tudo isso, segundo Oliveira (2008), respaldado pelo viés religioso, pois pregava valores de fidelidade e obediência matrimonial.

Por conseguinte, uma das consequências foi o surgimento da profissão de escritora nos séculos XVII e XVIII, embora com mais intensidade no século XIX. De modo mais sistemático, as mulheres começaram a refletir sobre a condição que ocupavam, representando a si mesmas, a partir dos romances, por vezes usando pseudônimos masculinos para publicar, pois, sabiam que teriam suas obras discriminadas.

Partindo da ideia de escrita diferenciada do modelo masculino surgiam várias dificuldades para instituir a produção literária das mulheres por causa de uma tradição que ainda se hostilizava. Pensadoras enriqueceram os debates no início do século XX, problematizando as implicações desses textos no imaginário social, a exemplo disso temos: Virginia Woolf com a publicação do ensaio *Um teto todo seu* (1928) e Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1940).

Diante disso, pleiteavam a recusa de algumas escritoras por parte da crítica masculina, inclusive de que as obras femininas tinham um caráter de feminilidade com expressividade narcisista ou sentimentalismo exacerbado. Outro ponto, não menos importante, era o de confrontar a conjectura de que se produzia uma literatura com qualidade inferior no que diz respeito à

estética comparada com aquelas elaboradas pelos homens, tendo em vista o argumento delas não terem capacidade intelectual.

Paralelo a essa premissa, conforme Bonnici (1999), o Pós-Colonialismo se identifica com o Feminismo partindo da semelhança em romper e desconstruir o que foi posto para as mulheres nos séculos anteriores provocando mudanças significativas no mundo contemporâneo. Diante disso, aspectos utilizados no discurso pós-colonialista são empregados também nas teorias feministas porque o silenciamento das minorias parte de um mesmo lugar, a saber: a Europa.

Nesse sentido, os dois explicitam "a não-universalidade do cânone europeu e põe abaixo" a homogeneidade construída ao longo da história e da literatura (BONNICI, 1999, p. 198). Assumindo, portanto, um caráter de revisão, em outras palavras significa dizer que ao olhar para trás podemos ver a partir de outros olhos, pois ao adentrar em um texto antigo e analisá-lo com uma nova perspectiva crítica não temos um simples capítulo sendo reescrito na história cultural, mas um ato de resistência e respeito à mulher.

No que concerne a tentativa primária de elaboração da estética da criação e da recepção de textos de escritoras mulheres, Virginia Woolf (2014) defende a ideia de que "a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção". (WOOLF, 2014, p. 12). Diante disso, temos a primeira dificuldade encontrada por elas quando decidem escrever ficção, pois desfrutavam da falta de direitos primordiais, principalmente, no que tange à educação e recursos financeiros, tendo em vista que se ganhassem porventura algum dinheiro, era impossível ser delas e caso possuíssem, a lei negaria e daria total propriedade aos maridos.

Como alusão, a autora utiliza o escritor Shakespeare para tecer seu argumento e defender seu ponto de vista. Para ela, se o escritor tivesse uma irmã com a mesma genialidade ou até superior, certamente, não obteria êxito em seus escritos, mas se suicidaria ou enlouqueceria como nos mostra o recorte a seguir:

Não é preciso ter grandes habilidades em psicologia para afirmar que qualquer garota muito talentosa que tenha tentado usar seu dom para a poesia teria sido tão impedida e inibida por outras pessoas, tão torturada e feita em pedaços por seus próprios instintos contrários, que deve ter perdido a saúde e a sanidade, com certeza. (WOOLF, 2014, p. 74).

Para além disso, outro problema se dava pelo ressentimento que marcou durante anos a literatura de autoria feminina: “deixamos para trás, recolhidas nos parques, [...] essas grandes damas solitárias, que escreviam sem plateia ou crítica, unicamente para seu próprio deleite”. (WOOLF, 2014, p. 93). Partindo da premissa de que deveriam usar a literatura enquanto arte, não como expressão pessoal como muitos escritores afirmavam.

Todavia, mesmo diante desse contexto de subalternização, grandes nomes foram de fundamental importância para consolidar a tradição literária feminina nos séculos XIX e XX. De acordo com Virgínia Woolf (2014), já se constatava que nesse período a mulher usava a literatura pelo viés da arte, mas ainda seria preciso saltar obstáculos e ignorar os olhares masculinos.

Diante disso, como construir um caminho, ter seu próprio espaço diante da exclusão? A poesia, a escrita, o conhecimento a partir dos seus fragmentos influencia a mente e pode nos movimentar pela estrada. Se por um lado o saber tipifica o poder e a opressão, por outro, liberta; e contra isso, não se sobrepõe, pois “não há mulher alguma que não deseje a liberdade; se ela não manifesta esse desejo, é porque não se quer comprometer com aqueles de quem depende”. (SANTOS, 1868, p.82).

Nesse sentido, de acordo com Virginia Woolf (2014), a beleza do mundo prestes a perecer tem duas faces, uma de riso, outra de angústia, capaz de fazer o coração em pedaços. Em *Um teto todo seu* (2014) já há por meio do título uma aversão ao sistema social vigente da época, em que se tinha por comum a mulher ser integrada a um lar projetado apenas para os desígnios da célula familiar como nos afirma a passagem a seguir:

O casamento não era uma questão de afeição pessoal, mas de cobiça familiar, particularmente nas altas classes cavaleirescas [...]. Os noivados geralmente ocorriam quando um ou dois nubentes ainda estavam no berço; e o casamento, quando mal tinham deixados os cuidados das babás. (WOOLF, 2014, p. 74).

Nesse caso, as injustiças perpassavam não apenas o gênero, mas toda uma construção ética, moral e cultural na qual penaliza mulheres a se submeterem a esse tipo de constrangimento. Sendo assim, no decorrer do século XIX, o casamento era visto como única alternativa dada às mulheres, e para tal, se preparavam desde novas.

Publicado na era victoriana, em 1929 na Inglaterra, onde as ideais centravam na pureza, castidade e decoro, o ensaio apresenta uma mulher que dificilmente pertencia a si mesma, uma vez que até a sua circulação social se pautava na figura masculina do marido ou do pai. Kehl (2008) afirma que a construção de um lugar natural da mulher surgiu de discursos românticos, com a finalidade de permanência do projeto homem burguês.

Sendo assim, a fragilidade feminina foi durante muito tempo usada de maneira promiscua contra a profissionalização da mulher, contra sair às ruas em horários noturnos, como também contra a realização de qualquer esforço físico. Tudo se justificava pelo modo como elas eram tratadas, pois a alimentação era insuficiente com o pretexto da leveza. A exemplo disso, podemos citar exclusão da carne vermelha do cardápio das meninas, bem como a falta de exercício físico e de ar puro.

Vale salientar que em sua obra Virginia Woolf (d)enuncia as condições materiais do existir, nas quais determinam a maneira como os dizeres, saberes e os poderes estão colocados na sociedade. Diante disso, só pode ser rompido de acordo com a escritora a partir de duas armas: o dinheiro e moradia própria. Só dessa forma elas poderiam assumir as responsabilidades de suas próprias palavras e ações, pois "é notável a mudança de humor que uma renda fixa consegue causar". (WOOLF, 2014, p.58). Isso não significa dizer

luxuosidade, mas capacidade, meios de se manter sem precisar de uma figura masculina, como nos aponta o recorte:

Nada no mundo podem tirar de mim as quinhentas libras que me pertencem. Comida, casa e vestimentas são minhas para sempre. Portanto, não somente cessam o esforço e o trabalho, mas também o ódio e a amargura. Não preciso odiar homem nenhum; eles não podem me fazer mal. Não preciso bajular homem nenhum; eles não têm nada para me dar. (WOOLF, 2014, p. 58).

De acordo com Terry Eagleton (2020), depois de muito tempo, o personagem passou a se designar enquanto pessoa; em outras palavras, passou a representar o indivíduo, mesmo estando inserido em um quase-mundo fictício. Dessa forma, podemos pensar no aqui e agora porque “as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm um contorno definido, — ao contrário do caos da vida — pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes”. (CANDIDO, 2002, p.67).

No segundo capítulo, a escritora dá continuidade a construção da personagem Mary Beton. A trama se passa em Londres, porém as questões voltadas à mulher não se alteram, apenas temos a continuidade do que já se delinear a no primeiro capítulo. A submissão tratada nas primeiras páginas refletia a falta do empoderamento feminino nas camadas sociais, seja na esfera econômica ou no campo literário como vimos. Agora, nesse capítulo, no Museu Britânico, a personagem Mary Beton se depara com uma vasta literatura feita sobre as mulheres, porém não escritas por elas. Algo que colaborou ainda mais e ratificou a imagem social da mulher em figuras tipo.

Dessa forma, “a mulher jamais escreve sua própria vida e raramente mantém um diário – existe apenas um punhado de cartas. Não deixou peças ou poemas pelos quais possamos julgá-la”. (WOOLF, 2014, p. 68). A partir disso, a autora nos permite perceber que há parcialidade e uma insuficiência historiográfica no tocante à literatura feminina, pois se constata que as instituições,

principalmente educacionais, eram espaços patriarcais nos quais exortavam a mulher a permanecer estáticas.

É no decorrer da década de 1980 que se eleva ainda mais as produções feitas por mulheres, uma vez que "aí floresce um conjunto de estudos preocupados em revelar a presença das mulheres atuando na vida social, elaborando formas multifacetadas de resistência à dominação masculina e classista". (RAGO, 1995, p.82). Nesse sentido, temos a reafirmação dos principais pontos, a saber: denuncia de conceitos particularistas, ideológicos e sexistas para abrir espaço e, assim, dar voz as mulheres e torná-las ativas na sociedade. Com isso, muitas mulheres conseguiram romper com a imposição e as subordinações às quais eram submetidas em decorrência de seu sexo, colocando suas ideias em circulação, e formulando um novo discurso indo ao desencontro do discurso hegemônico.

Dessa forma, segundo Varella (2001) os números apontam para um crescimento diferente dos profissionais dedicados à ciência; com isso, "os homens estão perdendo a hegemonia, e aumenta marcadamente a quantidade de mulheres debruçadas sobre as bancadas dos laboratórios". (VARELLA, 2001, p. 84). Em vista disso, as produções literárias também se configuram como produções científicas, conseqüentemente, as publicações femininas só crescem nos últimos anos, resistindo contra tudo e ao contrário de todos.

No Brasil, *Um Teto todo seu* foi caracterizado mediante a publicação de *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, obra datada como a primeira narrativa de autoria feminina. Além disso, outros romances como os de Júlia Lopes de Almeida, por possuir uma vasta produção, também estão inseridos na "casa". A coletânea *Laços de família*, de Clarice Lispector, publicada em 1960, também corrobora para a ruptura do estado de coisas, inclusive vai de encontro as propostas da crítica feminista, frente uma emancipação legítima da mulher na literatura.

Por fim, o ensino de Woolf nos deixa uma inquietude, pois a vida é um transitar pelo mundo em busca de espaço, voz, sobretudo

quando nos referimos ao ato de escrever “sem que nenhum limite se interponha sorrateiramente diante dos olhos”. (WOOLF, 2014, p. 180). Portanto, é necessário que nos tornemos cada vez mais destemidas, mesmo que a visão sobre nós ainda seja a de “escritoras enfraquecidas” (WOOLF, 2014, p. 180), pois somos capazes de conquistar os (entre)lugares, sendo ávidas e inteligentes.

Considerações finais

Diante do exposto, assim como Virginia Woolf buscou e relatou em seu ensaio a ausência da participação das mulheres no que tange as produções literárias, percebemos que hoje há uma (re)construção e ruptura do cânone literário a partir da teoria pós-colonial e da crítica feminista. As transformações sociais que se sucedem nos levam a entender que é preciso quebrar paradigmas sobre a aceitação maciça do que está posto nas produções estabelecidas pelos homens, tendo em vista que os escritos eram produzidos por eles, principalmente, a escrita sobre as mulheres.

Essa escrita estava ligada a construção da identidade feminina e se pautava na interiorização das mulheres mediante as normas enunciadas pelos discursos masculinos. Nesse sentido, havia uma violência que não se resumia apenas em atos de agressões físicas, mas de uma normalização sobre a cultura, a discriminação e a submissão feminina.

Traçamos um caminho na pesquisa e *a priori* recorremos a aspectos históricos para entender como se deu a introdução da mulher na literatura. Observamos que a partir da luta feminina, surge com mais intensidade a profissão de escritora no século XIX, embora, pelo medo da discriminação, algumas se utilizassem de pseudônimos masculinos para publicar seus textos.

Tanto a crítica feminista quanto a literatura pós-colonial defendem uma não-universalização e homogeneidade construída ao longo da história e da literatura por parte da cultura ocidental, portanto, adotam uma nova perspectiva analítica, com um teor de revisão no que se refere aos textos antigos. Em vista disso, temos a

escritora Virginia Woolf defendendo ideais que promovem uma escrita genuinamente feminina.

Ao construir a personagem Mary Beton a autora de *Um teto todo seu* reflete a falta do empoderamento feminino nos lugares primordiais. Em cena, a mulher tem ao seu favor duas armas e, conseqüentemente, assumem suas responsabilidades sem precisar de terceiros. Ao final, temos mulheres que durante a travessia, produzem o reconhecimento de suas vozes e constroem um teto só delas.

Nesse sentido, cabe a nós pensar no quanto as mulheres tinham e têm direitos básicos vilipendiados; muitas são analfabetas e não possuem acesso aos bens culturais, tão pouco sabem que podem escrever ficção e se tornarem autoras da sua própria literatura. Ainda temos muito a avançar e o modo para se conseguir isso é através da ciência.

Referências

- BONNICI, Thomas. **Tendências do Feminismo no contexto pós-colonial**. In: PORTO, Maria Bernadete; REIS, Lívia de Freitas; VIANNA, Lucia Helena. *Mulher e Literatura*. Niterói: EdUFF, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. São Paulo: Perspectiva, 2002
- EAGLETON, Terry. **Como ler literatura**. [Tradução de Denise Bottmann]. 2. ed. Porto Alegre, 2020
- KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do Feminino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.
- OLIVEIRA, Vanalucia Soares da Silveira. **A “emancipação” feminina em Senhora de Alencar**. 93f. Monografia (Especialização em Estudos Literários). Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2008.
- PIZAN, Christine de. (2003). **La Cité des Dames**. [Tradução de Thérèse Moreau e Éric Hicks]. Paris: Editions Stock.

RAGO, Margareth. **As mulheres na historiografia brasileira**. In: Silva, Zélia Lopes (orgs.). *Cultura Histórica em debate*. São Paulo: UNESP, 1995.

SANTOS, Anna Rosa Termacsics. **Tratado Sobre a Emancipação Política da Mulher e Direito de Votar**. Rio de Janeiro: Typografia Paula Brito, 1868.

VARELLA, Flávia. **Doutora em expansão**. *Veja*, São Paulo, p.84-87, 14 mar. 2001

Morte em metáfora: o conto *Ar Frio* de H. P. Lovecraft

Samuel Moreira Chaves (UECE).

Maria Graciele de Lima (UFPB)

Introdução

Imerso em uma atmosfera de horror, H. P. Lovecraft (2015), traz uma proposta de pensar sobre a morte, como prelúdio de chegada daquela da qual ninguém vivo pode escapar, diz:

O Senhor pede que eu explique por que temo as lufadas de ar frio; por que estremeço mais do que outros ao entrar em um recinto frio e pareço sentir náuseas e repulsa quando o frio noturno sopra em meio ao calor dos dias amenos do outono. Há quem diga que respondo ao frio como outros reagem a um odor desagradável, e a comparação parece-me apropriada (LOVECRAFT, 2015, p. 20).

Essas são as primeiras palavras ditas na narrativa do conto *Ar Frio*. É um texto denso, no qual tomamos como objeto de análise sobre possíveis sentidos metafóricos acerca da morte. Contudo, antes de mais nada, faz-se necessário que entremos com prudência nesse oceano de possibilidades. O presente artigo se divide em três seções. A primeira seção promove uma série de reflexões acerca do que dá forma à literatura e como essa se relaciona com o sentido de morte. A morte é aqui vista como metáfora, é o que faz a costura da primeira parte com a segunda.

A segunda seção tem por objetivo tratar o conto sob as referências conceituais anteriormente mencionadas – Literatura, metáfora e morte; adentra no universo do conto *Ar Frio*, e aponta alguns elementos que revelam a morte em diferentes formas – rajada de ar frio, umidade, palidez, cheiro forte de amônia, dentre outros. Por fim, a terceira se trata das considerações finais, estas que retomam alguns dos pontos discutidos.

Nossa análise está ancorada no estudo de Franco Júnior, no texto “Operadores de leitura da narrativa”, presente na obra *Teoria Literária* (2003). O autor aborda o texto narrativo com foco em conceitos-chave, que possibilitam definir e delimitar elementos presentes no texto, a fim de apresentar caminhos possível de leitura e interpretação.

Nilce Sant’anna Martins, em sua obra *Introdução à Estilística* (1989), discorre acerca de elementos textuais que se repetem e dão luz a possíveis elaborações conceituais sobre “estilo”. Quando recorrentes, essas marcas textuais possibilitam ao leitor perceber na escrita do/a autor/autora a presença de características que revelam um estilo, onde este não aplica necessariamente uma cristalização sobre a escrita.

A relação entre morte e vida, nesse estudo, está fundamentada à luz da obra *Meus Demônios* (1995), de Edgar Morin. O autor discorre sobre as dicotomias simbólicas que atravessam o imaginário humano; reconhece a experiência de vida enquanto fenômeno de (re)significações, onde, a relação de oposições depende uma da outra e revela sentidos transformadores do sujeito.

Literatura e morte: metáforas que se constroem

A literatura carrega em si a capacidade de transformar a linguagem comum em artefatos linguísticos carregados de sentidos que atravessam a razão; transpassa a realidade e chega a campos oníricos do sujeito leitor, promovendo novas imagens por meio de metáforas. Ela se afasta da métrica comum da linguagem cotidiana e se faz por impulso de arte, trazendo um texto particularmente único. Não se trata de um dizer simples, mas de uma forma peculiar de afirmar sobre o mundo interno e externo ao sujeito. Isso ocorre quando se distancia, ao mesmo tempo que penetra no cotidiano, e o ressignifica em novas palavras.

A palavra, na Literatura, é transmutável, assim como ocorre em outras artes, nas quais o que é, pode não ser, e o ser que é

pode facilmente ganhar outra forma. Isso, porque o texto literário é fluido, mutável e flexível simultaneamente.

Eagleton, em sua obra, *Teoria da literatura: uma introdução* (2006), nos diz que “A especificidade da linguagem literária, aquilo que a distingue de outras formas de discurso, era o fato de ela “deformar” a linguagem comum de várias maneiras (2006. p. 5). Tal linguagem é capaz de assumir diferentes formas, se transformar, em razão da flexibilidade sobre apreensão e construção de novos sentidos; apresenta narrativas que possibilitam estruturas imagéticas de sentidos, particulares para quem as escreve e para quem as lê; se constrói por atravessamentos de sentidos que se entrelaçam e dá forma as ideias e múltiplas interpretações.

A literatura pode despertar no leitor uma consciência dramática da linguagem, fato que ocorre quando se promove uma relação de elementos que podem vir a ser a fonte geradora de novos padrões de significados. Esses elementos linguísticos, quando bem encaixados, se mostram como imagens significantes. Ao mesmo tempo, essas imagens são passíveis de serem vistas como padrões. O texto literário é composto por elementos que unem e elementos que distinguem, ao se apresentar como um campo labiríntico onde uma vez que se entra nele, o leitor é levado por diversos caminhos.

Ao passo que o texto literário dá ao leitor diversas possibilidades de leitura e interpretação, não dá espaço de ser lido de qualquer forma (PINHEIRO, 2003). Vale salientar que esse mesmo texto dispõe de padrões de escrita, tais como podem ser observados a partir da ótica dos “Operadores de leitura da narrativa”, sobre os quais Franco Júnior discorre em seu texto, de mesmo nome, presente na obra *Teoria da literatura: abordagens históricas e tendências contemporâneas* (2003). Este que traz uma proposta de análise dos aspectos da narrativa, da personagem, da trama e do tempo, entre outros elementos que compõem a unidade textual da obra.

Essa questão tem íntima relação com o estilo, à luz de Martins (1989), que nasce dessa intencionalidade de sair de uma métrica e assumir características próprias. Dessa maneira, é possível dizer que a literatura é um campo de debate acerca de múltiplos temas, tais como: sociedade, natureza, amor, dor, libertação, repressão, vida e morte. Assim como em outras artes, a literatura traz às margens do consciente questões relevantes a serem debatidas por uma comunidade. O tema morte está presente no imaginário das pessoas, tanto por se tratar de uma lei universal, quanto por sua natureza em ocupar uma posição enigmática.

Aristóteles, em *A poética* (2008), desenvolve um pensamento sobre arte em que dá a ela o conceito de *mimese* (imitação). Desse modo, como não se vive a morte, no esforço de representá-la, na literatura será vista de forma metafórica, assim como ocorre com o amor.

Considerando que a literatura pode ser vista como a representação do pensamento de uma sociedade, a arte literária, sendo imitação, é a que se faz pela palavra, ao utilizar a língua artisticamente, deixando transparecer beleza, harmonia e um estilo próprio de cada autor. Portanto, visa apresentar um texto em busca de uma beleza estética dentro de um contexto.

Boris Cyrulnik, em seu livro *O nascimento do sentido* (1995), diz-nos que o ser social apresenta uma forte necessidade de representar sua própria condição humana, possibilidade esta, que também se mostra na literatura. A representação da morte é tratada em diversos momentos da história, assim como dentro da narrativa de inúmeros autores, podendo esta ter inúmeras representações e significados distintos.

A arte, como se revela na literatura, é possível ser vista como representação humana. O homem, para representar-se, utiliza de certas expressões artísticas ao longo de sua vida. Portanto, essa se transforma a cada novo momento histórico, pois, as premissas culturais de cada grupo social se revelam ao seu próprio modo. Em síntese, a morte tem um sentido diferente para cada cultura.

A morte é representada pela linguagem, que se desdobra e apresenta elementos semânticos que nos remetem a uma atmosfera de passagem, de mudança de estado. Contudo, esse olhar não passa de uma possibilidade, tendo em vista que a morte, na vida humana, assim como na literatura, não somente se trata da falência da matéria, mas é também uma referência simbólica que marca um fim, e ao mesmo tempo, um início. Essa questão nos levaria a falar sobre o conceito de resiliência, de Boris Cyrulnik, debatido no seu livro *Falar de amor à beira do abismo* (2006). Conceito que vem tratar a morte como um fator simbólico de passagem, no qual o ser humano, ao pensar sobre ela, atribui significados metafóricos.

Na literatura contemporânea há uma ruptura com padrões estilísticos unificados – escolas literárias –, em que marcas referenciais são facilmente transitáveis entre uma e outra. Portanto, a morte, na literatura, não obedece a uma representação única. Dentre as possibilidades de sua simbologia, nas construções literárias, ela pode se mostrar em referência a padrões culturais. A morte, quando trabalhada no contexto literário, revela qual o viés – religioso ou filosófico – em que está sendo significada. Esse é um trabalho de reflexão que atravessa, desde os filósofos gregos, aos pensadores contemporâneos. Edgar Morin, em *Meus demônios* (1995), obra de tom autobiográfico, traz ao debate diversas questões marcantes de sua vida, e a morte de sua mãe, foi um fato que o fez pensar e falar sobre múltiplas significações acerca da morte.

Morin pensa a morte sendo um destino comum a tudo o que está vivo. Para se falar dela a partir dessa afirmativa, faz-se necessário pensar sobre o seu oposto, a vida. Se a morte é um fim que ilumina a vida como algo importante, a morte é o que torna a vida possível. Desse modo, somente atribuímos valor àquilo que incorporamos a ideias de finitude passageira. Portanto, é o conceito de morte que traz sentido à vida.

O homem tem dificuldade de lidar com a morte por ela não ser anunciada, assim como por carregar uma grande incerteza ao

que há posterior ao limite. Isso nos leva à seguinte pergunta: caso a vida fosse infinita, o que garantiria que o sujeito humano alimentaria interesse pelas coisas? O sentido de valor sobre as coisas está intimamente relacionado à ideia de finitude, pois até mesmo o sentido é finito, uma vez que se modifica. A morte é o que motiva o sujeito a querer desfrutar a vida.

Para Cyrulnik (1995), o que diferencia o homem dos outros animais é a capacidade de formular linguagem, como também o ato de pensar sobre a morte. Diferente do ser humano, os outros animais não refletem sobre a vida, até onde sabemos, não traçam uma linha finita sobre sua existência, tendo como ponto de partida o seu nascimento e o final sendo sua morte.

Ainda sobre o pensamento de Cyrulnik, a morte não se trata somente do falecimento do corpo, mas também pode ocorrer de forma simbólica, uma vez que a morte, em si, dá luz à ideia de finitude de uma situação. Ao pensarmos sobre o sujeito humano, o fim de sua existência física é a morte, mas se o pensamos como indivíduo que continuamente se transforma, cada nova metamorfose é marcada por um tipo de morte simbólica.

Essa morte, na literatura, tanto pode vir na forma de narrativa descritiva de um evento que a causa, como pode surgir por meio de metáforas, já que o uso de figuras de linguagem é um elemento presente na construção literária. É por esse meio que essa linguagem se torna um campo diferente da fala cotidiana. Portanto, falar de morte, num contexto literário, assim como num contexto social, é estar se referindo a um fenômeno, também simbólico, imerso em um oceano de significações.

Cada cultura possui sua forma de perceber, entender e narrar a morte. Se pensarmos essa forma como uma composição de elementos estilísticos, estaremos olhando para as seguintes partes, elementos selecionados e correlacionados que geram um certo sentido que, quando juntos e entrelaçados, estrutura um padrão de estilo. Guiraud, em sua obra *A estilística*, nos diz que “[...] os diferentes estilos definem-se tanto pela sua sintaxe e, de modo

geral, pelo que se denominava *figuras*” (1970, p. 32, grifo do autor). Ele também explica que:

As figuras de construção relacionam-se à sintaxe e à ordem das palavras. O hipérbato, por exemplo, nada mais é que uma inversão. As principais são a elipse, o zeugma, a silepse, o pleonasma, a conjunção, a disjunção, a atração, a repetição, a oposição etc [...]. Os principais tropos são: a metáfora, a alegoria, a alusão, a ironia, o sarcasmo, a catacrese, a hipálage, a sinédoque, a metonímia, o eufemismo, a antonomásia, a metelepse, a anti-frase etc. (GUIRAUD, 1970, p. 32).

A proposta de Guiraud é traçar um panorama acerca da Estilística como estudo dissecador do discurso escrito, promovendo reconhecimento de traços recorrentes, assim como de suas variações. Ciente das figuras de linguagem presentes no texto literário, elenca aquelas que promove maior aproximação do escrito ao campo abstrato, sensível e poético da apreensão estética do leitor. Esse *corpus* literário repleto de significados, quando bem articulado, forma uma unidade.

Burgess, em *A literatura inglesa* (2002), corrobora dizendo que

Unidade, ordem e padrão podem também ser criados de outras maneiras. O poeta pode reunir duas coisas completamente diferentes e transformá-las em unidade ao criar uma metáfora ou um símile (BURGESS, 2002, p.12).

Todos esses recursos são colocados em prática para suprir uma necessidade de expressar sensações transfiguradas em imagens, que não conseguem inteiramente fazer-se visíveis somente com palavras cruas. Sob o uso metafórico, que surge a partir de um tear que as engendram, possibilitando ao leitor conseguir maior amplitude de seu olhar poético.

O fazer literário impulsiona o escritor a desenvolver a atmosfera para que nela seja possível coabitar os elementos textuais que dão forma ao espaço, ao tempo, às personagens, e à diegese. Vale salientar que, como explica Franco Jr., em seu texto “Operadores de Leitura da Narrativa” (2003), há diferentes maneiras de tratar esses mesmos elementos.

A teoria literária nos apresenta a literatura como sendo possível de ser classificada por gêneros, a dizer: (i) narrativo e/ou épico; (ii) o lírico e (iii) o dramático. O gênero literário se mostra a partir de características específicas. Contudo, pode-se dizer que um pode coexistir em meio ao outro. O primeiro se trata de uma produção escrita que se faz por meio da narrativa de um evento e/ou feitos heroicos ou históricos. O Segundo apresenta poeticidade na sua construção, dentro da qual as palavras são utilizadas de forma consciente e com o propósito de permitir uma interação estética entre o leitor e o próprio texto. Já o terceiro, basicamente, é aquele criado para ser dramatizado, ou de outra forma, os textos produzidos para o teatro.

Importa acrescentar que no gênero narrativo, pode-se encontrar: romance, novela, crônica, conto e outros modelos. O conto, mesmo sendo narrativo, faz-se maleável ao incorporar marcas líricas e/ou dramáticas. Desse modo, uma vez que se propõe o debate sobre literatura, dentro de uma representação simbólica, social e metafórica da morte, uma classificação entre estilo, gênero, figuras de linguagem e operadores de leitura da narrativa, faz-se possível adentrar mais precisamente ao campo de análise do presente artigo. No tópico a seguir, lançaremos um olhar sobre o conto *Ar Frio*, de H. P. Lovecraft (2015), emergindo como uma possibilidade de leitura. Nossas considerações estarão dialogando diretamente com questões teóricas acerca dos temas que envolvem cada foco de análise.

Ar Frio: morte em metáfora

O texto literário pode se apresentar tanto na forma de prosa quanto poesia, e será visto como narrativo quando tem por objetivo contar, narrar. Assim, para se falar desse tipo de texto, a figura do narrador é imprescindível. Para tanto, outros elementos tais como: personagem, espaço e tempo são o que permitirá a criação de uma unidade literária, que também pode ser chamada de enredo (FRANCO JR., 2009).

A figura do narrador se classifica basicamente de duas formas: aquele em primeira pessoa (que faz parte da história contada), e aquele em terceira pessoa (que tanto conta os fatos sob um foco externo, quanto sob um foco interno, fazendo parte da história). Esse segundo narrador, tanto pode assumir um caráter onisciente, quanto observador. É a narrativa que alinha os elementos, proporcionando o movimento que compõe a introdução, o desenvolvimento e a conclusão de uma criação literária.

Esse mesmo processo perpassa a criação do conto que, por mais que não tenha espaço para desenvolver uma trama semelhante à um romance, também segue esse mesmo processo lógico. Contudo, não quer dizer que seguir esse padrão é regra à apresentação de uma ordem cronológica dos fatos, quando, a forma é possivelmente estrutura seguindo uma disforma, na qual: o fim pode vir no começo, o meio no fim e, o começo no meio. A partir da afirmação, na literatura, há uma liberdade criativa, permitindo que o autor faça, ao seu modo, uma trama na qual as personagens e elementos temporais e espaciais transitem diante de uma proposta comunicativa e esteticamente trabalhada.

O conto *Ar Frio*, presente na obra *O Chamado de Cthulhu* (2015), do escritor norte-americano H. P. Lovecraft, classificado como ficção científica e horror, foi publicado pela primeira vez em 1926. Traz uma história que é narrada por uma das personagens (estudante/editor), que se mudou para uma pensão, cuja despesa de hospedagem era acessível.

O estudante, logo na primeira noite percebe, que do apartamento acima escapava um forte cheiro de amônia. Em suas especulações, descobre que lá mora um médico já aposentado, carregado de excentricidade. Contudo, somente veio a conhecê-lo, pessoalmente, no dia que em que teve um ataque cardíaco e solicitou sua ajuda, episódio que o fez alimentar um sentimento de dívida para com o médico.

Assim, a personagem cria uma rotina de visitas e realização de pequenos favores. Com isso, se dá conta que há sempre uma forte frieza dentro daquele apartamento e que o cheiro da amônia

advém exatamente do equipamento que proporcionava o resfriamento do mesmo. A personagem nota que a saúde do médico está comprometida e, por isso, passa a desconfiar que, de alguma forma, o resfriamento deve fazer parte de algum tipo de tratamento ao qual se submetia.

Em um certo dia, o equipamento apresenta defeito e o médico, sozinho, não é capaz de consertar. Na aflição, solicita ao estudante – a personagem que narra – que providencie gelo, em grande quantidade. Assim, chega-se ao clímax da narrativa, revelando uma imagem crua da morte, que, ao longo do conto desdobra-se por meio de metáforas.

Apesar de nosso objetivo geral ser analisar a significação da morte enquanto metáfora, no conto *Ar Frio*, faz-se necessário que haja um recorte descritivo acerca da estrutura do mesmo, para assim, adentrarmos mais precisamente na proposta de análise metafórica. O conto, em sua construção narrativa, possui uma delimitação temporal e espacial, que se desenvolve possibilitando um clímax em que a morte pode ser compreendida como uma personagem, entretanto, se encontra oculta e sorrateiramente presente ao longo do ato narrativo.

A dissecação do texto terá como fundamento teórico “os operadores de leitura da narrativa” trabalhados por Franco Jr. Ademais, é possível dizer que o conto apresenta a fábula de um sujeito que luta para driblar a chegada da morte, que se desenvolve num enredo composto por dois personagens, o principal e o secundário: um rapaz, estudante, editor, que assume a narrativa, e um médico debilitado. Ainda, há outras personagens, tais como, a proprietária da pensão e seu filho, que mesmo apresentando sua relevância na tessitura da narrativa, não se mostram como fundamentais, sendo assim, secundárias.

O estudante pode ser visto como uma personagem plana, tendo em vista que não apresenta elevado “grau de densidade psicológica”, pois o que se sabe sobre ele gira em torno de sua repulsa ao ar frio e insatisfação profissional. Em continuidade,

surgem mais elementos construtores de uma identidade psicológica quando nutre admiração pelo médico.

O médico assume o papel de catapulta de devaneios e diálogos que se estabelecem na narrativa da personagem, criando unidade psicológica. É uma “personagem tipo”, haja vista sua caracterização estar muito mais sob um foco social. Inversamente, o médico apresenta fortes traços de uma “personagem redonda”, pois, antes de ela surgir na narrativa já são apresentados signos que aos poucos se aglomeram e se relacionam, formando uma imagem que transmite mistério. Palavras como: “horror”, “escuridão”, “silêncio”, “solidão”²¹, “frio”²² e “amônia”²³ antecipam sensações, ao mesmo tempo em que criam uma atmosfera na qual a narrativa irá se desenvolver, em sua densidade.

Ao mesmo tempo, tais signos predizem sobre a figura arquetípica na qual envolve o médico. Este, por sua vez, quando aparece, surge carregado de conflitos psicológicos, assim, induzindo o leitor a ficar atento. É por meio de recursos metafóricos que se cria uma atmosfera sombria e anuncia o surgimento da figura da morte. Mesmo havendo previsibilidade, a forma consegue promover impacto na hora da culminância do evento. Desse modo, seria uma possibilidade dizer que o narrador (editor) perde os elementos que o configurariam enquanto uma “personagem redonda”, assumindo uma postura de “personagem plana”, para que o médico viesse a gozar de seu caráter “redondo”.

O narrador transita em diferentes focos, ora se mostra como homodiegético, pois, domina a narrativa em sua voz, ora faz parte da história contada. Mas, em um dado momento, a narrativa

²¹ “É um erro achar que o **horror** está necessariamente associado à **escuridão**, ao **silêncio**, à **solidão**” (LOVECRAFT, 2015, p. 20, grifo nosso).

²² “No entanto, ao ver o dr. Munõz em meio à rajada de ar **frio**, senti uma repulsa que nada em sua aparência poderia justificar.” (LOVECRAFT, 2015, p. 21, grifo nosso).

²³ “Pelas oito horas da noite, escutei o barulho de algum líquido espalhando-se no chão e logo senti um cheiro **pungente de amônia**” (LOVECRAFT, 2015, p. 21, grifo nosso).

assume a forma extradiegética e isso ocorre quando dá espaço para que a proprietária da pensão fale. Ela apresenta seu discurso, evidentemente, sob a voz do narrador. O narrador é uma personagem objetiva, apresenta os eventos, ao passo que o médico se constrói a partir de elementos discursivos subjetivos, sendo aquele que não se revela por inteiro em detrimento dos conflitos psicológicos, que emergem processualmente na narrativa.

Para que aconteça a significação dos elementos psicológicos tais como “repulsa”²⁴, “medo”²⁵, “obscuridade”²⁶ e “morte”²⁷, o narrador fala por meio de metáforas. A forma como se anuncia a morte, no conto, se faz na elaboração de uma narrativa psicológica e circular. O estudante se anuncia em projeção sombria de medo e desamparo; apresenta-se respondendo a um “Senhor”; dá um testemunho sobre um evento vivido, este, coberto por um tom (atmosfera) melancólico. E, assim diz: “pareço sentir náuseas e repulsa quando o frio noturno sopra em meio ao calor dos dias amenos do outono” (LOVECRAFT, 2015, p. 20).

Quando desmembrarmos a frase ora citada, estamos lidando com palavras que, isoladamente, associam-se a uma densa carga de significados que remetem a dor e desprazer. É possível dizer que a narrativa atende a um ciclo de sentidos emocionais, tais como:

²⁴ “Há quem diga que respondo ao **frio** como outros reagem a um odor desagradável, e a comparação parece-me apropriada” (LOVECRAFT, 2015, p. 20, grifo nosso).

²⁵ “E quando vi que o recife era a negra coroa basáltica de um horripilante ícone cuja fronte monstruosa surgia em meio aos baços raios do luar e cujos temíveis cascos deviam tocar o lodo fétido a quilômetros de profundidade, gritei e gritei com **medo** de que aquele rosto emergisse das águas, e de que os olhos submersos avistassem-me depois que a maligna e **traíçoeira lua amarela** desaparecesse” (LOVECRAFT, 2015, p. 28, grifo nosso).

²⁶ “Sobre os quartos, grandes e espaçosos, e decorados com papéis de parede impossíveis e cornijas de estuque com ornamentos ridículos, pairava uma **umidade deprimente** e um resquício de cozinhas obscuras” (LOVECRAFT, 2015, p. 20, grifo nosso).

²⁷ “**Havia algo demoníaco no ar**, e os inquilinos rezavam as contas de seus rosários enquanto sentiam o cheiro fétido que saía por baixo da porta fechada do médico” (LOVECRAFT, 2015, p. 26, grifo nosso).

desamparo; acolhimento; ressignificação; e, novamente, o desamparo. Contudo, a densidade da atmosfera é sempre sombria.

É possível dizer que o “espaço”, no conto, trata-se de um “espaço psicológico”, o qual é formado por dois núcleos. O primeiro seria referente ao narrador e o outro, ao médico. O narrador vive um ciclo completo. É o médico que conduz o narrador a viver esse ciclo, trabalhando intensamente sob recursos metafóricos imbricados à ideia de morte. Fica evidente que os eventos contados já foram vividos. O conto trata de uma recordação, que justifica um de seus grandes temores, o qual é denominado como “ar frio”, mas, na verdade, refere-se à morte.

O ambiente físico do conto aponta para a presença de um odor desagradável. Esse é um elemento que remete a um presságio da morte. Morin, em seu livro *Meus demônios* (1995), à luz de Heráclito, apresenta um caminho comum na natureza, onde a vida vive de morte e a morte morre de vida. A articulação semântica do conto se desenvolve a partir de uma seleção de palavras que remetem a sentimentos de medo, para a construção da oposição de morte em relação à vida. É estando vivo, que sente o odor desagradável. Ao mesmo tempo, tem consciência de que “É um erro achar que o horror está necessariamente associado à escuridão, ao silêncio, à solidão” (LOVECRAFT, 2015, p. 20). Nesse ponto, a narrativa dá luz a esse horror por meio de adjetivações acerca de elementos físicos, assim, promovendo no leitor acesso à sensação física para que a transfigure naquilo que busca dar sentido à presença da morte.

A enunciação do espectro da morte se desenvolve a partir de descrições que sugerem degeneração das coisas pelo tempo, sendo o envelhecer o elo entre a vivacidade e a opacidade da prostração: “Com detalhes em madeira e mármore cujo esplendor manchado e encardido denunciava a decadência em relação a níveis de opulência outrora elevados” (LOVECRAFT, 2015, p. 20). Esse é mais um reforço na construção de uma esfera nebulosa, que, simultaneamente, denuncia o desgaste que as coisas sofrem com o passar do tempo (o mesmo vale para o humano).

Mesmo não satisfeito, o narrador se dá a oportunidade de ocupar um espaço físico minimamente adequado à sua condição financeira, que fosse “tolerável para hibernar até que eu pudesse voltar de fato à vida” (LOVECRAFT, 2015, p. 20). Não havia total satisfação por parte da personagem sobre onde estava e, ainda assim, revela seu desejo à vida quando fala em acordar. O homem, por pensar sobre a morte, percebe a vida e, assim, sente o que se encontra à sua volta. O que envolve a personagem, somente passa a existir quando a mesma atribui sentido. Fica explícito o desdobramento linguístico para associar as características físicas da pensão aos núcleos psicológicos das personagens. A exemplo, “escutei o barulho de algum líquido espalhando-se no chão e logo senti um cheiro pungente de amônia” (LOVECRAFT, 2015, p. 20). O verbo conecta a personagem ao espaço, interagindo e dando significados a partir da experiência vivida. A adjetivação enuncia uma percepção particular, que pode revelar atração ou repulsa.

Não se trata apenas de um líquido, tampouco somente de amônia. Ambos estão adjetivados, assim, ressaltando o prenúncio de um cenário de horror, havendo um esforço em direcionar o espectador à sensação de frio, um frio que não provoca somente um desconforto térmico, mas, também psíquico. O foco na morte, na narrativa, é revelado pelo uso de significantes como: “umbral”²⁸, “gélido”²⁹, “lividez”³⁰ e “morte”³¹, que compõem construções da sua enunciação, no decorrer do conto.

²⁸ “[...] ainda que o dia fosse um dos mais quentes no final de junho, estremei ao cruzar o **umbral** rumo ao interior de um apartamento cuja decoração rica e de bom gosto surpreendeu-me naquele antro de imundície e sordidez” (LOVECRAFT, 2015, p. 20-21, grifo nosso).

²⁹ “Então o vidro quebrou com os impactos persistentes e o vento **gélido** entrou no quarto, fazendo as velas bruxulearem e agitando as folhas de papel na mesa onde Zann havia começado a escrever seu terrível segredo” (LOVECRAFT, 2015, p. 35, grifo nosso).

³⁰ “O aspecto **lívido** em seu semblante intensificara-se, a voz tornara-se mais vazia e indistinta, [...] a mente e a determinação apresentavam-se menos constantes e menos ativas” (LOVECRAFT, 2015, p. 35, grifo nosso).

Antes mesmo que o narrador e o médico se conhecessem, ambos tiveram um primeiro contato com a temida morte. Não com ela em si, mas sim por representações criadas textualmente. Para muitas culturas, a morte carrega um aspecto nebuloso, gélido e pálido. Essas mesmas referências metafóricas são trabalhadas no conto, dando acesso a um caminho direto à ideia de morte. Assim, o narrador, diz: “Fui recebido por uma rajada de ar frio; e, ainda que o dia fosse um dos mais quentes no final de junho, estremei ao cruzar o umbral rumo ao interior de um apartamento” (LOVECRAFT, 2015, p. 21-22). Essa foi a primeira passagem a trazer um indício do que, adiante, revela-se.

A morte é, então, apresentada não sob uma ótica de horror, pois está presente, oculta, no corpo debilitado do médico, com características que denotam um certo *status* social: “O Dr. Muñoz era, sem dúvida, alguém de boa posição social, culto e de bom gosto” (LOVECRAFT, 2015, p. 22). De início, apesar da atmosfera gélida que fora criada, a aparição do médico desenvolve-se em um tom de exaltação. No primeiro contato, houve a repulsa e uma atração, uma certa aceitação junto a uma negação, fato que facilmente podemos entender sob a dicotomia presente no sujeito humano: vida/morte – morte/vida.

Se umas das características do estar vivo é a respiração, o narrador entra em contato com a morte quando sequer percebeu o respirar do médico: “[...] eu sequer percebia sua respiração enquanto as frases bem-articuladas saíam de sua boca” (LOVECRAFT, 2015, p. 23). Percebe ausência de vida, contudo, não conclui sobre a morte em virtude da presença de funções como fala e articulação motora. A morte, ao narrador, se anuncia processualmente, teando-se no tempo/espaco através da narrativa, onde seu espectro se revela como sensações que denotam “horror”.

³¹ “[...] ao mesmo tempo, assegurou-me, com uma voz modulada, ainda que oca e sem timbre, que era o mais ferrenho inimigo da **morte** e que havia gasto toda a fortuna e perdido todos os amigos ao longo de uma vida de experimentos devotados à sua derrota e aniquilação” (LOVECRAFT, 2015, p. 35, grifo nosso).

O narrador, relata sobre a fala do médico: “Em tom meio jocosos, disse que um dia poderia ensinar-me a viver — ou pelo menos a desfrutar de uma existência consciente — mesmo sem coração!” (LOVECRAFT, 2015, p. 23). Essa é uma pista sobre o seu mistério, da razão sobre o equipamento instalado em seu apartamento e itens químicos por ele utilizado, do porquê do cheiro de amônia e, de uma possibilidade de vida pós morte.

No decorrer da narrativa, o quarto do médico é descrito como a tumba de um Faraó, cheia de um mau cheiro que invade todos os andares do prédio. É nesse ritmo discursivo que se percebe que, quanto mais a narrativa segue, mais há elementos voltados a permitir a revelação direta da morte. Ela, a morte, sempre estivera presente na narrativa, aliás, mas a partir desse ponto, inicia, visivelmente, o ritual de aparecimento, quando a personagem diz: “[...] enquanto sentiam o cheiro fétido que saía por baixo da porta fechada do médico” (LOVECRAFT, 2015, p. 26). Portanto, a morte não mostra uma face, mas torna evidente a sua presença por meio de referências como: “cheiro fétido” e “Uma espécie de rastro escuro e viscoso se alastrava” (LOVECRAFT, 2015, p. 26).

A morte em si, como se pode ver nos trechos citados e na nossa discussão, coexistiu na vida, e só se percebe a vida por decorrência da morte. Ela sendo o “fim”, no conto, faz-se por meios alegóricos que remetem à ideia de horror, tendo em vista a força implacável de sua chegada, pois, mesmo diante de todo esforço do médico em tentar superá-la, ela existia nele, sem mostrar diretamente a sua face.

O clímax do conto, em que a morte, de fato, revela-se, acontece quando a personagem lê “O fim [...] é aqui. [...] pois fique sabendo que morri há dezoito anos atrás” (LOVECRAFT, 2015, p. 27), no escrito deixado pelo médico. Para o contexto apresentado, esse fim é um ponto final de um rito de passagem que havia se iniciado há dezoito anos. Ela, a morte, veio e deixou seu recado, não mostrou sua face, mas deixou inúmeras marcas de sua passagem.

Considerações finais

O conto apresenta aspectos do gênero narrativo “horror”, não somente pela história contada, mas também por todos os elementos textuais que são utilizados para criar sua atmosfera sombria e de presságio da morte. Fica evidente que não se trata de um anúncio de chegada, mas de partida, tendo em vista que a mesma morte já compunha o cenário (espaço) do conto, desde suas primeiras palavras.

Ficou evidente, portanto, que a morte, no conto, apresenta-se de duas formas: (i) aquela que se mostra pela falência da máquina humana, e (ii) outra que se faz por meio simbólico, que nasce para representar uma transmutação, no universo psicológico do ser. O médico traz consigo, tanto as marcas de uma morte física, quanto psíquica. Já o estudante, morre em suas emoções.

Para trabalhar essas duas formas metafóricas de morte, o autor se utilizou de um padrão de escrita voltado ao horror, característico de seu estilo. Desenvolve uma narrativa que em cada ponto do texto, a morte que já se foi, permanece no tempo presente do conto, por meio das marcas deixadas no piso, nas paredes, no ar, e na memória do narrador. Mesmo diante da falência do corpo do médico, o estudante, após descobrir que esteve compartilhando experiências de vida com um homem já morto, assombra-se com as memórias e rastros deixados por ela.

Enquanto a narrativa se desdobra, o leitor pode perceber algo além da compreensão das personagens que habitam a pensão. O elemento “frio” pode ser visto como o sopro gélido da morte, assim como ocorre em tantas narrativas sobre ela. No conto, a morte havia chegado à pensão, sobre o corpo do médico, há mais de dezoito anos, e junto a ele permanecera até o dia em que seu experimento colapsa, abrindo passagem para o ato final: a “deterioração” do corpo. Assim, a morte, ainda que implicitamente, pode ser caracterizada enquanto personagem, embora não seja descrita no conto.

Portanto, esse sopro esteve presente em todo o ambiente em que as personagens se desenvolveram, menos nos pulmões do médico, pois ele não apresentava fôlego de vida, mas somente um movimento de fuga em um corpo decadente, sem vitalidade. Dessa maneira, é o receptáculo da morte física; a pensão acolhe cada um dos sinais da presença da morte; e, o estudante é aquele que goza a vida, temendo o frio, a morte. Esse último evento nos leva à máxima que advém do conto: a morte é uma metáfora (existe sem existir) e está presente em toda parte, dela ninguém escapa.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. [Tradução de Ana Maria Valente]. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BURGESS, A. **A literatura inglesa**. [Tradução de Duda Machado]. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- CYRULNIK, B. **Falar de amor à beira do abismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CYRULNIK, B. **O nascimento do sentido**. [Tradução de Ana Maria Rabaça]. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.
- EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: uma introdução**. [Tradução de Waltensir Dutra]. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FRANCO JR., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. (Orgs.) **Teoria da Literatura, abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: UEM, 2003, p. 33-56.
- GUIRAUD, P. **A estilística**. [Tradução de Miguel Maillet]. Mestres Jou: São Paulo, 1970.
- LOVECRAFT, H.P. Ar Frio. In LOVECRAFT, H.P. **O chamado de Cthullu** [Tradução de Guilherme da Silva Braga]. São Paulo: Hedra, 2015.
- MARTINS, N. S. **Introdução à Estilística: a expressividade na língua portuguesa**. São Paulo: EDUSP, 1989.

MORIN, E. **Meus Demônios** [Tradução de Fernando Martinho].
Porto Alegre: Europa América, 1995.
PINHEIRO, H. **Pesquisa em Literatura**. Campina Grande:
Bagagem, 2003.

O espaço de não pertencimento em *Meus Queridos Estranhos*, de Livia Garcia-Roza

Severino Lopes dos Reis Filho (CAP/UERN)

Francisca Lailsa Ribeiro Pinto (CAP/UERN)

Introdução

Esta pesquisa é fruto das discussões do projeto institucional *Caleidoscópico Teórico do Pensamento Feminista na Literatura de Autoria Feminina*, vinculado ao grupo de pesquisa GELIN, na linha de Literatura, memória e cultura do Curso de Letras do CAP/UERN. Analisaremos o espaço e as questões de gênero emergidas a partir do livro *Meus queridos estranhos* (2005), de Livia Garcia-Roza, diante ao não pertencimento da protagonista não nomeada no espaço em que transita.

O romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina traz diversas narrativas que se comprometem com a representação da mulher, ao discutir conceitos em relação à concepção de deslocamento e a busca de novas possibilidades de papéis de gênero. Algumas destas obras dialogam entre si ao discorrerem assuntos concernentes ao corpo e a sexualidade, tal como a identidade da mulher no ceio familiar. Entre elas, destacamos *Meus Queridos Estranhos*, de Livia Garcia Roza, a ser analisada nesta pesquisa. Tendo como cenário o espaço doméstico de uma casa de classe média carioca, a família representada pela autora é dada como uma área de reprodução de discursos tradicionais, cujo objetivo é questionar os papéis de gênero estabelecidos em um espaço de medo e falta de comunicação, provocando um processo de adoecimento entre os personagens, sobretudo a protagonista (LEAL, 2010).

Embora as lutas feministas desde o século XIX objetivarem uma igualdade de condições entre homens e mulheres, no que diz

respeito a equivalência dos direitos e oportunidades ofertados a ambos, é possível perceber, ainda, uma assimetria de gênero no que tange o campo da autoria literária (DALCASTAGNÈ, 2007). Todavia, em um panorama mais atual, surgem escritoras na literatura brasileira que desafiam as marcas deixadas por uma sociedade estrutural e fundamentada nas diferenças de gênero, lidando com diversos posicionamentos perante tais estruturas.

Publicado inicialmente em 1997, *Meus Queridos Estranhos*, narrado em primeira pessoa, conta a história de uma mulher que não tem nome, mas que passa por medos e angústias comuns a muitas. Vivendo em uma família pós-moderna, a protagonista é uma senhora de meia idade, musicista e toca clarinete numa orquestra. No início da trama ela está casada com Manoel, com quem tem uma filha. Entretanto, repentinamente, ela é deixada por ele após anos de casamento. Assim, ela passa a enfrentar várias dúvidas acerca de como será sua vida após o divórcio, chegando, portanto, após a morte de seu ex-esposo, a casar-se novamente. Garcia-Roza levanta reflexões sobre a condição da mulher, cuja felicidade residia no casamento e no amor ao marido. Ademais, vinculada ao casamento, também como destino pré-determinado, temos a condição da maternidade. No romance, esta conjuntura materna é desencadeada diante a constantes conflitos com sua filha adolescente, que se intensificam após a morte do pai e a possibilidade de que a narradora viva um novo amor, mesmo que seu sentimento pelo ex-marido perdure por toda a narrativa.

Dessa forma, ela se sente estranha, desajustada e desequilibrada com todo o contexto que está vivenciando no seu espaço íntimo, bem como com os papéis de mãe, filha e esposa estabelecidos a ela. Nesse sentido, buscaremos analisar o espaço privado doméstico da protagonista no que diz respeito ao seu não-pertencimento ao lugar familiar proposto pelos discursos estruturais que circundam a vida social da mulher.

Assim, debruçamo-nos no viés teórico de Dalcastagnè (2007, 2012) no que tange os espaços que as mulheres aparecem na contemporaneidade literária; em Beauvoir (2019) acerca da

caracterização da vida social da mulher, movimentava principalmente pelo casamento e a maternidade; e em Okin (2008), acerca do espaço privado feminino e ao seu não pertencimento àquele lugar. A proposta desta pesquisa se caracteriza como sendo bibliográfica e parte da leitura crítico-analítica dos textos literários mencionados anteriormente. O interesse principal é discutir como o espaço da casa tem provocado violência contra essas mulheres e como a literatura contemporânea brasileira acompanha este movimento.

O espaço contemporâneo

A luta para a inserção da mulher na homogênea narrativa contemporânea do corpo editorial brasileiro tem sido constante e relativamente gradual. A prevalência das obras publicadas nas grandes editoras é masculina e as mulheres nessas obras, geralmente, são estereotipadas. A descoberta de um grande acervo do século XIX de obras escritas por mulheres, esquecidas em bibliotecas públicas, revelam a constituição da violência simbólica cometidas a essas mulheres outrora silenciadas e invisibilizadas (SCHMIDT, 2017).

As lutas feministas foram fator essencial para o início de tal inserção, mesmo que as narrativas escritas por elas ainda sejam minoria. No espaço literário atual, não é raro encontrarmos autoras que desafiam a ordem patriarcal convencionada e passam a usar sua escrita para denunciar as normas vigentes. Entre essas vozes, encontramos Lívia Garcia-Roza, conhecida por seus romances psicológicos e personagens femininas, sobretudo mães e filhas, que estão em constante busca para a (des)construção de suas identidades. Nascida no Rio de Janeiro, escreveu desde 1995 cerca de quinze livros e ganhou indicações para importantes prêmios literários, como o prêmio Jabuti. Dessa forma, entendemos como fundamental estudar suas obras, por se tratarem de produções literárias que expõem relações humanas corriqueiras, com protagonistas imersas em problemáticas contemporâneas,

objetivando delatar os preceitos impostos à mulher através de uma literatura de autoria propriamente feminina.

No cenário da narrativa brasileira contemporânea, temos poucos registros de como as mulheres enxergam o espaço urbano. Tanto as narrativas escritas por homens ou por escritoras femininas, as mulheres ficam restritas ao espaço da casa, lugar no qual a trama será desencadeada. Portanto, o espaço público mostra-se como “o lugar do estranhamento, por onde as mulheres circulam, mas carregando sua bagagem, sempre prontas a voltar para casa.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.124). Logo, o espaço da mulher é representado diante ao seu confinamento no âmbito doméstico. Destarte, a casa passa a reproduzir em seu interior a cidade enquanto espaço social conflituoso. No romance em análise, Lívia Garcia-Roza traz um espaço domiciliar envolto de desentendimentos entre mãe, esposo e filha em um consistente jogo de poder, deixando a narradora desequilibrada com sua vida cotidiana, o que pode ser percebido no trecho: “Ela percebeu que eu estava convulsionada. Vivo assim sem que precise acontecer nada.” (GARCIA-ROZA, 2005, p.97). Uma vez cansada desse lugar que a esgota, ela busca outros espaços para se tranquilizar: “Já que não dava para descansar, resolvi ir ao cemitério levar flores, ver se Manoel me dava um pouco de paz” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 39). Logo, depreendemos que o espaço da casa provoca um processo de adoecimento da protagonista que busca de diversas formas sair desse lugar que a adoce e a perturba.

É certo que a casa é o principal cenário na obra de Lívia Garcia-Roza. Assim, as relações entre suas personagens principais acontecem no espaço íntimo. Percebe-se que durante alguns momentos da narrativa, os espaços da mãe e de sua filha ficam privados a rotina doméstica. A narradora não chega a citar detalhadamente o que estas personagens fazem fora desse espaço familiar. Entretanto, Xavier, marido da protagonista, é o único que não tem uma rotina estritamente doméstica, evidenciando mais uma vez a opressão feminina, sempre ilustradas com imagens de reclusão, transparecendo o encarceramento feminino.

Em *Meus Queridos Estranhos*, podemos depreender das falas das personagens, sobretudo as da mãe e da filha, em primeiro momento prosaico e cotidiano, críticas às estruturas da família tradicional e os papéis de gêneros impostos, assim como elucida Leal (2010): “A família mostrada pela escritora é um local tanto de reprodução da tradição quanto de questionamento, movido pelo efeito de paródia e criação de estereótipos através de personagens por vezes caricaturais.” (LEAL, 2010, p.73). Dessa maneira, por meio da família, as personagens irão indagar seus costumes, principalmente o que tange a configuração da família tradicional de classe média carioca.

Mãe, esposa e dona de casa: destinos impostos, transcendência atingível?

Em *Meus Queridos Estranhos*, encontramos uma protagonista em papéis que a deixam frequentemente insegura e desequilibrada. Enquanto mãe, sente-se incapaz de lidar com os desentendimentos com sua filha adolescente e encontra-se em um constante monólito sobre a incerteza sobre sua aptidão materna. Como esposa, acha-se a questionar o motivo do casamento bem como não se reconhece neste espaço familiar através dele. Ao passo que, como dona de casa, seus sentimentos de inaptidão e não pertencimento àquela casa familiar são ampliados. Logo, os três destinos impostos à mulher – a ser mãe, esposa e dona de casa – a desestabiliza e a sufoca.

As diferenças entre os sexos vêm sendo percebidas ao longo da história da humanidade, não apenas como distinções físicas, mas como uma relação de superioridade em detrimento ao que Kant considera como sexo frágil. Simone de Beauvoir é uma das mais notáveis pensadoras no que diz respeito ao movimento feminista e ao existencialismo no século XX. Ela discute, inspirada também no existencialismo de Sartre, a construção cultural impressa no sexo. A mulher, um “produto entre o macho e o castrado” (BEAUVOIR, 2019, p.11), foi educada historicamente como inferior e secundária

em relação ao homem e deve ajustar-se ao que esse conceito supõe. Apesar de considerar diferenças biológicas entre os sexos, Beauvoir aponta a configuração do gênero enquanto uma construção social. A mulher, por meio de práticas discursivas durante toda sua existência, torna-se o conceito que a sociedade entende como “ser mulher”. Tais papéis sociais de gênero impulsionam a subalternidade feminina, pressionando-as a assumir os papéis de esposa, dona de casa e mãe, previamente estabelecidos através dos discursos tradicionalistas e discutidos por Livia Garcia-Roza no romance em análise.

Ao discutir os papéis de gênero dispostos à mulher, Beauvoir (2019) declara que o “destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. (BEAUVOIR, 2019, p.185). Dessa maneira, o ato de casar-se possibilita a transcendência feminina. É importante salientar que na obra a protagonista casa-se duas vezes. Na primeira vez, casa-se com Manuel e fica viúva. Na segunda, com Xavier. Assim, depreendemos a necessidade do casamento, trazido em discursão na obra, como uma crítica a falácia do destino único de realização feminina por meio do matrimônio.

Os movimentos feministas e o momento pós-revolução industrial trouxeram inúmeros benefícios ao gênero feminino, entre eles a possibilidade de trabalhar - papel antes destinado estritamente ao sexo masculino. Todavia, mesmo que a mulher exerça o ofício do trabalho e designe-se como independente, a liberdade não estará a sua disposição desde que não aceite seus papéis previamente convencionados. A protagonista de *Meus Queridos Estranhos* trabalha em uma orquestra, mas ao se casar pela segunda vez, abandona seu emprego para dedicar-se integralmente à sua família.

Garcia-Roza traz uma personagem sem nome e identidade, sem saber quem é e quais seus verdadeiros papéis, acentuando suas categorias sociais limitantes, que acompanha a vida e amadurecimento de sua filha adolescente. O romance sugere a história de uma mulher que conseguiu ultrapassar grandes barreiras sócio-políticas, mas que ainda se vê presa a valores existentes em

uma sociedade patriarcal. Em um espaço de medo de ser incompreendida e falta de comunicação pacífica, vê no homem e no casamento uma forma de felicidade e equilíbrio. A personagem chega a se questionar sobre o motivo de seu novo repentino casamento: “Tantos medos e ainda não falei do maior: família. [...] Não sei por que preciso me casar.” (GARCIA-ROZA, 2009, p.67). Ademais, ao ser pedida em casamento por Xavier, percebe-se uma reprodução dos discursos estruturais sob os papéis de gênero:

Quando fomos servidos, ele levantou a taça brindando a noite. Foi então que, me olhando sorrindo, disse:

- Quero me casar com você.

- ...

- Você quer pensar? – continuava sorrindo.

- Não, não é isso Xavier, você não me conhece... sou muito complicada, desequilibrada, nervosa...

Estendeu a mão em direção à minha, dizendo:

- E então? Ainda não respondeu...

- Quero. (GARCIA-ROZA, 2005, p. 62)

Mesmo indicando estar confusa e demonstrando que não gostaria de se casar no momento, ela é pressionada pelo pretendente em um conjunto de vozes que ecoam discursos sexistas e tradicionais. Esta atitude leva-nos a compreender a falsa ideia da necessidade da figura do homem para a ascensão social feminina. Beauvoir (2019) argumenta que o casamento é o único caminho para a ascensão feminina, sobretudo no estado civil na qual a personagem se encontra: “A mãe solteira é ainda desprezada; é somente no casamento que a mãe é glorificada, isto é, na medida em que permanece subordinada ao marido.” (BEAUVOIR, 2019, p.329). Logo, no viés tradicional, uma mulher solteira não poderia rejeitar um pedido de casamento, uma vez que o matrimônio é constitutivo de seu gênero e partir dele transcende a mulher.

Os papéis impostos à personagem principal surgem como moldes de comportamento. Por meio de discursos ecoantes nas falas de seus familiares, a personagem-narradora é esculpida aos

modos e maneiras estruturais que compõe o modelo de mulher ideal: mãe, esposa e dona de casa. Estas formas determinadas de ser e agir para ser bem aceita nas relações com os outros causa um processo de não pertencimento ao seu espaço familiar, assim como às particularidades dadas ao seu gênero.

O não pertencimento da protagonista ao espaço familiar e as especificidades de gênero

O espaço familiar é geralmente entendido como o local privado dos sujeitos, em que é alcançado por sua própria essência a privacidade e intimidade pessoal. Para as mulheres, a esfera doméstica não oferece a privacidade esperada. Espera-se muito delas em relação aos homens. Elas são mães, esposas, filhas, donas de casa e muitas vezes trabalham. Se o homem abandona sua família em prol de sua vida pública são desculpados, enquanto o mesmo não acontece com as mulheres. A partir disso, percebe-se a imensa distância simbólica entre o “ser mãe” e o “ser pai”, papéis distintos pela desproporcionalidade invocada. É, pois, a mulher o sujeito materno, reduzida a domesticidade e ao seu dever reprodutivo. Além disso, são consideradas inadequadas ao espaço público, sendo assim, dependentes do sexo masculino e subordinadas à família. *Meus Queridos Estranhos* discorre que, não obstante a mulher tenha de fato conquistado espaços que antes eram masculinos na esfera pública, ainda desempenha seu papel de mãe e esposa na esfera doméstica, não conseguindo conciliar os dois. Garcia-Roza traz uma personagem que se desdobra em mãe, esposa, filha e profissional de música, em uma relação mutuamente conflituosa. Okin (2008) ressalta a problemática de que muitas mulheres devem escolher uma das duas esferas, de modo que com as condições atuais estes papéis não conseguem funcionar juntos sem desavenças. Deste modo, não há liberdade, nem autonomia total para as mulheres, seja na esfera pública, seja na esfera privada.

Estudiosa da literatura contemporânea do país, Regina Dalcastagnè (UnB), comandou um grupo de pesquisa composto

por aproximadamente 30 estudantes de graduação e de pós-graduação, analisando a produção romanesca compreendida entre o período de 1990 a 2004. Com a pesquisa, foi constatado o desprestígio feminino nas obras analisadas. Nos romances escritos por homens, as personagens femininas são “quase sempre donas-de-casa” (DALCASTAGNÉ, 2007, p.131) e reservadas à maternidade: “um dos discursos mais recorrentes sobre as mulheres é aquele que lhes atribui o papel de mãe, já normatizado e fixado em torno da noção do instinto materno” (DALCASTAGNÉ, 2007, p.132). Além disso, os sentimentos circundados na relação mulher-casa em autores homens são geralmente de *responsabilidade e plenitude*, enquanto as mulheres perpassam *responsabilidade, cansaço, fracasso e culpa*. A protagonista de Lívia Garcia-Roza encontra-se sufocada pelas impertinências sociais, pelos corrosivos compromissos familiares e pelas máscaras impostas à mulher. Estes sentimentos, levam-nos a entender o não pertencimento desta à casa familiar.

Em diversos momentos podemos perceber este não pertencimento da personagem-narradora ao espaço familiar, seja como mãe, filha ou esposa. A autora retrata a queda de um sistema opressor, complexo e dissidente. Os conflitos entre os personagens mantêm-se durante toda a narrativa pela falta de diálogo entre ambos, evidenciando a família enquanto instituição que os adoce. (LEAL, 2010).

A protagonista encontra-se marcada por diversas impertinências que as sufocam e a abalam. No início do romance, ela se divorcia do primeiro marido, o qual encara de maneira desagradável: “Pela primeira vez senti a morte instantânea. Me vi despencando do alto da janela e caindo feito *puzzle* na calçada.” (GARCIA-ROZA, 2005, p.11). Ela enfrenta uma longa jornada para tentar superar o término do casamento e, subitamente, esse homem por qual ainda possuía apreço e um grande sentimento falece. Após um tempo, encontra Xavier na orquestra na qual ela tocava e casa-se com ele. Mesmo que exista uma ausência de desentendimentos entre ela e seu novo marido, percebe-se uma

não realização desta com seu casamento ao se queixar da falta de diálogo entre eles: “Dentro do carro, Xavier comentou sobre ter me visto falando com a fagotista. Me deu vontade de conversar. Em casa é acontecimento raro. Silenciou. Duvido que alguém consiga discutir com Xavier.” (GARCIA-ROZA, 2005, p.132). Outro ponto a ser destacado, refere-se a um comportamento excêntrico do atual marido. Xavier transforma um dos quartos da casa em um *banker*. Tomado pelo trabalho, fica boa parte do dia trancado nele e, quando chamado para intervir em algum conflito familiar, opta por ficar calado. A esposa chega a criticar seu comportamento, que a leva a mergulhar ainda mais na solidão a qual estava sujeita: “Casei para ficar em boa solidão.” (GARCIA-ROZA, 2005, p.135). Assim, a protagonista, que antes buscava no casamento uma realização, encontra-se agora não pertencente a este destino que lhe foi dado.

O relacionamento mais problemático é, sem dúvidas, com sua filha Mariana. A personagem-narradora pensa em abdicar dela: “Acho que vou desistir de Mariana. Talvez não fôssemos afins.” (GARCIA-ROZA, 2005, p.138). Revela-se, portanto, um sentimento de descabimento da protagonista perante a seu papel e que, em alguns momentos, almeja a libertação, a ser frisado ao que se lê: “Terrível ser mãe, não dá pra desistir.” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 93). Encontrando-se não pertencente a função materna, pensa em desistir.

Durante a narrativa, diversos conflitos são travados com a garota, desde indagações sobre suas posturas diante a fatos cotidianos ocorridos, até a assuntos como maternidade, casamento e aborto. Em suas descrições, a narradora expressa várias vezes que nunca esteve preparada para assumir seu papel materno pré-estabelecido, sente-se incapaz e assume sua falta de aptidão com a função maternal: “não tinha a menor competência para viver, muito menos para ser mãe.” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 46). Assim, aos poucos os conflituosos diálogos a corroem e, como resultado, o sentimento de inaptidão prevalece.

Percebemos que, de maneira análoga, a personagem também não se sente pertencente ao espaço da casa enquanto filha. Em alguns momentos, a narradora discute a relação complicada com sua mãe: “[...] me lembrei de uma surra que mamãe me deu.” (GARCIA-ROZA, 2005, p.115). Este amontoado de memórias e emoções gera sentimentos que a faz sentir-se incapaz de ser mãe. Além disso, a protagonista vê na mãe um exemplo a ser seguido. Sendo constantemente julgada e rebatida, acha-se cansada das máscaras impostas à ela, enquanto mulher. Destarte, o afeto conflituoso com sua genetriz, enquanto construção do papel materno, reflete na sua relação com a filha, também complicada. Em um momento da narrativa, a narradora detalha seu sentimento ao entrar em contato com a mãe, quanto esta a faz uma visita: “Sempre que a vejo, pioro instantaneamente.” (GARCIA-ROZA, 2005, p.123). Da mesma forma que com o vínculo afetivo com sua filha e com seu marido, a relação com sua mãe também provoca um processo de adoecimento na personagem.

O estranhamento, termo que está presente até mesmo no título do livro, é a chave do drama. A narradora sente-se estranha e bastante insegura dentro do seu espaço íntimo, que deveria ser seu local de descanso e cura. Ela, na maioria das vezes, não sabe como agir, tendo que pedir ajuda ao seu marido já falecido, através de diálogos subjetivos, para lidar com os encaixos. Ademais, diante aos atritos com seus familiares, ela é vítima da solidão. Sabe-se que a necessidade de comunicação é inerente ao homem. Assim, a narradora busca constantemente meios para se comunicar. No entanto, seus familiares não a entendem. Em um momento da narrativa, ela sente-se tão só e incompreendida que surge uma urgência em falar com o cachorro de estimação da família: “Me deu vontade de falar com o cachorro o que eu estava sentindo.” (GARCIA-ROZA, 2005, p.73). A ausência de diálogos com seus familiares a perturba.

A sociedade atual ainda é afetada pela falácia de que a vida social está dividida em duas esferas distintas, o espaço público e o espaço privado. Desde que as feministas afirmaram que o pessoal

é político, a separação entre estas duas esferas, tidas como ordinárias ao sistema patriarcal, está sendo amplamente debatida. Okin (2008) questiona o papel da mulher na sociedade contemporânea. Para ela, a distinção entre o público e o doméstico é de natureza ideológica “no sentido de que apresenta a sociedade a partir de uma perspectiva masculina tradicional baseada em pressupostos sobre diferentes papéis naturais de homens e mulheres.” (OKIN, 2008, p. 315). Portanto, diante a uma visão misógina dos padrões sociais, influenciada pela configuração na qual está sujeita a atual divisão do trabalho, a criação dos filhos e a domesticidade são entendidos como naturais à mulher. Inspirada no pensamento de Beauvoir, Okin (2008) reafirma a constituição social da caracterização do gênero feminino e questiona o destino maternal da mulher, ações “construídas sob a afirmação da superioridade e da dominação masculinas, e de que elas pressupõem a responsabilidade feminina pela esfera doméstica.” (OKIN, 2008, p.320).

Temos, pois, em *Meus Queridos Estranhos* uma narradora protagonista que se confessa envolta em um estranho entendimento de não pertencimento ao espaço que ela deve habitar e os papéis que deve seguir. Dessa maneira, a busca e (des)construção do “eu”, como já discutido, uma das marcas da autora, e os conflitos de suas relações familiares unem-se por meio de um emaranhado enredo psicológico para denunciar os papéis tradicionais femininos ditados pelas estruturas hegemônicas e patriarcais. A protagonista não nomeada não se encontra na dada obsoleta sexista configuração doméstica e maternal.

Considerações Finais

Neste estudo, buscamos refletir sobre o espaço de não pertencimento da personagem-narradora de *Meus Queridos Estranhos* aos seus papéis impostos. Acometida pelas exigências e normas sociais referente ao seu gênero, a protagonista da trama, por meio de seus diálogos e inquietações, leva-nos a pensar sobre

a sociedade atual, bem como indagar as representações da mulher contemporânea e suas relações afetivas na esfera familiar.

Analisar como a problemática concernente ao gênero nos espaços público e privado acontece na literatura de autoria feminina mostra-se imprescindível para a compreensão das configurações de opressão de gênero. A literatura, reflexo cultural da sociedade, torna-se uma das ferramentas para a manutenção ou subversão de tais práticas discursivas.

É curioso notarmos que os espaços historicamente construídos, confinantes das mulheres no espaço doméstico, deveriam ser lugar privativo de concórdia e harmonia. No entanto, os espaços da casa têm provocado sentimentos que acarretam um processo de adoecimento e de não pertencimento aos papéis destinados à mulher. Evidencia-se que, diante a ideia de Garcia-Roza a não dar nome a sua protagonista, as figuras femininas, grande parte das vezes, passam pelo cerceamento trabalhado na obra. *Meus Queridos Estranhos* é, de fato, uma obra influente, representativa, marcante e atemporal.

O modelo de família patriarcal ainda exerce muita influência dentro das sociedades contemporâneas. Conforme os ideários estruturais, as mulheres devem seguir os hábitos e comportamentos do roteiro pré-estabelecido a elas no que se refere a maternidade, matrimônio e domesticidade. Logo, enquanto o homem deve sair para o espaço público, a mulher fica contida no seu espaço privado. Em tal caso, é neste espaço íntimo que a violência simbólica contra elas se perpetua. Muitas não se sentem pertencer a este papel de subordinação feminina e, para conseguir superar as restrições de sua feminilidade, devem-se submeter aos papéis de gênero submetidos e sofrem cotidianamente situações que as adoecem. Na obra analisada, deparamo-nos com uma personagem que não se percebe condizente aos costumes e práticas destinadas ao seu gênero. Desta forma, diversas são as vezes que ela se julga não fazer parte daquele lugar e, mesmo sem nenhum relato de agressão física, sentimos em suas palavras e construções narrativas a hostilidade

emocional acometida a ela. É, portanto, o lar o lugar mais perigoso para as mulheres.

O estudo acerca da indagação dos espaços destinados à mulher em *Meus Queridos Estranhos* não acaba por aqui, mas abre caminhos para pensarmos em novas perspectivas sobre tais papéis. O romance propõe uma reflexão sobre os papéis de gênero acometido às mulheres ainda na atualidade, emergindo a discussão de aspectos outrora silenciados. A narrativa de Garcia-Roza busca desconstruir as representações hegemônicas, levando-nos a questionar os discursos sobre a mulher evidenciados pela literatura.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**: a experiência vivida. [Tradução de Sérgio Milliet]. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Horizonte, 2012.
- DALCASTAGNÈ, Regina. 2007. **Imagens da mulher na narrativa brasileira**. O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, n. 15, p. 127-135.
- GARCIA-ROZA, Livia. **Meus Queridos Estranhos**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.
- OKIN, Susan Moller. **Gênero, o público e o privado**. [Tradução de Flávia Biroli]. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000200002>. Acesso em: 18 jun. 2021.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. **Descenramentos/convergências**: ensaios de crítica feminista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

Justiça corrupta: a alegoria em *Incidente em Antares* pela perspectiva da personagem Cícero Branco

Wellerson Bruno Farias dos Reis (UFPA)

Sérgio Wellington Freire Chaves (UFPA)

Introdução

Este artigo visa um estudo analítico por meio da temática da alegoria, representada por uma das personagens, Cícero Branco, entendida como protagonista na obra *Incidente em Antares*, do autor sul-rio-grandense Erico Verissimo. Tanto esta teoria, quanto o romance como um todo, nos permite fazermos inúmeras inferências acerca desta temática ao considerarmos, primeiramente, o período em que se publica a obra – 1970 – o auge da Ditadura Militar no Brasil, um período marcado, dentre muitas outras coisas, pelo silenciamento e pela censura.

Neste viés, trataremos para essa discussão a personagem Cícero Branco, o advogado da mais alta estirpe da sociedade de Antares, dono de uma oratória prima e típica da profissão, conduta ilibada perante aos seus e, principalmente, aos que não o conheciam de fato, e sim apenas a sua fama de excelente defensor. Tal requisito o tornava exclusivo benfeitor dos poderosos da cidade e, de igual forma, o terror dos pobres da região.

A fama fora construída com base na justiça, contudo, não aquela que costumeiramente se vê em romances, filmes, novelas, mas a que está mais próxima da realidade, e que hodiernamente se constata em jornais, revistas e afins: a justiça corrupta. A partir disso, e levando em consideração a atualidade do tema, do romance e da teoria, justifica-se este texto, uma vez que tais assuntos/problematizações sempre estiveram – e estão – presentes em muitas das adversidades da vida, e muito deles advém de

complicações resultantes do mal uso da justiça ou, em alguns casos, da falta desta.

Nessa perspectiva, o objetivo primário deste trabalho consiste em investigarmos a personagem em questão por meio de sua trajetória e peripécias, para que assim, possivelmente, possamos constatar que de fato – no que consiste a esta pesquisa – Cícero Branco seja a alegoria da justiça corrupta, não só em Antares, mas também abrangendo um período específico da história do Brasil, demasiadamente longo e que curiosamente, volta a ser visualizado atualmente.

Tendo em vista o corpus da pesquisa e demais levantamentos, este artigo se caracteriza como um estudo bibliográfico e qualitativo que versa pelas teorias condizentes ao que se refere a alegoria, justiça e personagem. O desenvolvimento da metodologia permite reflexões a partir dos conceitos de Antonio Candido (2007), Beth Brait (1985), Walter Benjamin (1984), Flávio R. Kothe (1986) e Rudolf Von Ihering (2009), e oportuniza um diálogo cujo objetivo é entender como Erico Verissimo flerta com a ditadura ao usar de uma de suas personagens para denunciar e evidenciar a frágil, obscura e corrupta justiça brasileira específica de/em um tempo.

Ademais, o romance *Incidente em Antares* tem um cunho – além de literário – histórico, tendo em vista a sua criação e ambientação, respectivamente, acontecer em um período delicado da sociedade brasileira e ser representado por meio da cidade fictícia de Antares. Para corroborar com tal pensamento e por meio da alegoria – ao folhear a obra – Antares exemplifica a atmosfera em que se vivia no Brasil a partir de 1964, período este que, assim como atualmente, a justiça é posta à prova e elucidada por Cícero Branco, que neste estudo, representa a justiça corrupta.

A alegoria da justiça corrupta em Cícero Branco

Em *Incidente em Antares* Erico Verissimo tece um enredo completo e instigante, a começar pelo título e pela forma em que o

divide. Primeiramente, apresenta-nos a criação da cidade de Antares, suas personagens e conflitos, sendo que, propositalmente, muitos deles são responsáveis pela atmosfera a qual todos dividem durante a segunda parte da narrativa, nomeada de “O incidente”. Este acontecimento é muito aguardado pelo leitor, desde o título do livro.

Tal incidente se resume na ressurreição de sete insepultos – isso devido a uma greve generalizada em Antares – pertencentes às distintas esferas sociais, sendo eles a burguesa Quitéria Campolargo, o sapateiro Barcelona, o músico Menandro Olinda, o sindicalista João Paz, a prostituta Erotildes de Tal, o bêbado Pudim de Cachaça e o advogado Cícero Branco. Este último, passaremos a enxergá-lo, a partir de então, como a representação da justiça corrupta pela ótica da alegoria defendida por Walter Benjamin (1984) e Flávio R. Kothe (1986), que pontuam acerca desta temática, distinguindo-a de outras mais de sentidos próximos, porém dissemelhantes.

Nessa perspectiva, seria interessante fazermos a distinção de alegoria e carnavalização – uma vez que há uma certa confabulação entre os sentidos dessas duas teorias – de modo que essa abordagem contribua com o fim do equívoco entre ambas. Para isso trazemos a visão de Bakhtin (1981), que diz que a carnavalização condiz em confrontar o mundo que se tem ao possível exagero, ao colocá-lo de cabeça para baixo, em uma tentativa que muitas vezes é vista como protesto, mas que para o estudioso russo é encarada como a “transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos de Carnavalização da literatura.” (Bakhtin, 1981, p. 105).

Outra comparação, e também equívoco, acontece entre a metáfora e a alegoria. Ambas têm sentidos bem próximos, quase iguais, porém uma se destaca por ser mais completa, de sentido, do que a outra. Contudo, dizer que a metáfora é incompleta talvez seja um equívoco ainda maior, comparado ao cotejo feito entre elas, pois esta conclui a ideia e, sobretudo, cumpre seu papel de efeito. Já a alegoria vai além, funciona como uma continuação

dela. Como nos mostra Kothe (1986, p. 19), “A alegoria é um tropo de pensamento, uma ampliação da metáfora, consistindo na substituição, mediante uma relação de semelhanças, do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata, por outro, num nível mais profundo de conteúdo”.

Além dessas duas últimas, as fábulas são conhecidas por serem produções literárias, em sua grande maioria, curtas, escritas geralmente em versos ou em prosa e tendo nelas a introdução de personagens que, para a realidade, são impossíveis de ocuparem tal papel. Características humanas como fala, raciocínio, reflexões são bem comuns dos/nos animais protagonistas desses enredos, os quais são bem presentes na literatura infantil. Todavia, o que pouco se sabe, ou se analisa, é a possibilidade de a fábula ser uma alegoria.

Pelo decorrer dessas fabulações percebemos, ou melhor, o autor nos antecipa o que irá acontecer: um jogo entre bem e mal, certo ou errado que ao final do corpo do texto, nos leva sempre a uma reflexão acerca daquilo que as personagens envolvidas contribuíram e que acabam por serem cobrados, na chamada “moral da história”. Acostumados, talvez, por lermos esse gênero com suposto intuito, não percebemos que a fábula é uma espécie de alegoria propriamente dita, como afirma o trecho abaixo:

A fábula é uma forma de alegoria, é uma alegoria desenvolvida. Através de elementos concretos procura-se expressar uma idéia “abstrata”. Que só é abstrata no sentido de escamotear suas raízes sociais e históricas para alcançar maior eficácia apresentando-se como própria voz da transcendência. (KOTHE, 1986, p. 13).

O sentido de abstração para essas duas modalidades está, intimamente, atrelada a elas, chegando assim a resultar em algo ainda maior e fundamental para o entendimento daquilo que se espera com o texto verbal (fábula) e, também, não verbal (alegoria). É do signo – proposta do linguista francês Émile Benveniste (1974) – de que se fala, pois o efeito de compreensão só fará sentido se realmente ambas estiverem inseridas em contextos de inter-relação. Pois como bem diz Flávio R. Kothe:

Tanto a alegoria quanto a fábula expressam através de elementos concretos um significado abstrato. Em ambos os casos, tem-se uma dimensão corpórea, concreta, instrumento de transmissão de significação – um significante – e uma dimensão ideal, incorpórea, abstrata – o significado –, construindo-se assim um signo. (KOTHE, 1986, p. 12).

Nessa perspectiva, podemos salientar que, para este estudo, a personagem Cícero Branco, por meio de seu papel social (advogado), é um “elemento concreto” alegorizando um “significado abstrato”, sendo este a justiça corrupta. Haja vista a recorrência deste tema em toda a narrativa, desde a própria criação da cidade, que se deu em meio a disputas territoriais e políticas, muitas delas injustas e desumanas, até culminar na famosa Operação Borracha, o último ato de suborno lido acerca de Antares. Por se tratar de um aspecto enraizado na obra, é facilmente perceptível em algumas personagens de caráter duvidoso, sendo representações crassas da hipocrisia, tal como é o caso do prefeito Vivaldino Brasão, do delegado Inocêncio Pigarço, do coronel Tibério Vacariano e, principalmente, do nosso advogado, Cícero Branco.

Ao se tratar de uma cidade pequena e de fronteira, como bem diz a narrativa por diversas vezes, muitos dos cidadãos de Antares certamente sabiam das várias negociatas desonestas cometidas pela quadrilha de poderosos, cujos nomes foram citados há pouco. No entanto, por fazer o jogo sujo para todos eles, Cícero Branco costumava levar a fama, uma vez que ele era o responsável por todas as burocracias, tanto ao fazer os negócios, quanto ao ajudar a inocentar os culpados, tal como pode ser lido abaixo:

- E ele lhe entregou a letra? – indagou Vacariano, temendo já a resposta que ia ouvir.
- Tinha prometido entregar hoje de manhã...
- Mas entregou ou não?
- Não.
- Mas por quê?
- Porque teve de ir inesperadamente a São Borja tratar de negócios. Voltou ao anoitecer e disse que nos entregava o documento amanhã de manhã.

- Estamos *jodidos* e mal pagos – murmurou Tibério.
- E judicialmente a gente não pode fazer nada sem se comprometer.
- Isso eu sei, homem. Mas precisamos resolver logo esse problema. Eu vou ter um particular com a viúva, o quanto antes. Ela precisa saber que do dinheiro que o marido tem nos bancos no nome dele, mais de um terço nos pertence. (VERISSIMO, 2006, p. 218).

No referido diálogo, podemos perceber que a vida profissional e, conseqüentemente, financeira de Cícero é construída por interesses pessoais e políticos, haja vista que nem mesmo sua esposa tem consciência da vida a qual ele maquiava. Porém, o representante da justiça – pelo menos aparentemente, seria esse o seu verdadeiro ofício –, não conseguia mascarar seus feitos totalmente. Nessa perspectiva, essa particularidade do advogado é trazida à luz da narrativa pelas vozes de d. Quita e do próprio Cícero Branco:

- Bom, quero lhe agradecer por ter ido ao meu velório. Obrigada pelos gladiolos.
- Não me agradeça. Já que estamos mortos e não somos mais personagens da comédia humana, posso ser absolutamente franco e confessar-lhe que a homenagem que lhe prestei teve uma finalidade utilitária. Eu queria agradar a sua família, pois estava de olho no inventário de seus bens.
- Bom, já que estamos no jogo da verdade... nunca simpatizei com o senhor.
- Ora, por quê?
- Porque sempre o tive na conta dum advogado chicanista e desonesto.
- Ninguém jamais me acusou de incompetente.
- Não vejo nenhuma incompatibilidade entre competência e a honestidade.
- Dona Quitéria, com o devido respeito à sua pessoa, conheço tão bem a história da sua família, que poderia escrever sobre os Campolargos um livro de arrepiar os cabelos. Seu tio e sogro Benjamim não era nenhum santo. Aí nesse cemitério estão enterradas umas oito ou dez pessoas que ele mandou matar ou matou com as suas próprias mãos. Quanto a roubalheiras, peculatos e abigeatos, os Campolargos só perdem para os Vacarianos... (VERISSIMO 2006, p. 242).

Para tanto, como nada se pode fazer contra os mortos e de acordo com o diálogo entre os dois primeiros mortos-vivos a despertar, percebemos que as conveniências, as cordialidades, os

eufemismos tão presentes nas relações humanas já não são relevantes na/para “morte em sociedade”. É como bem diz o texto, já não mais frequentam o eterno, ou não tão eterno assim, baile de máscaras que é a “vida em sociedade”. Desse modo, as personagens não poupam palavras para assim expressarem aquilo, que em vida, os impediam de falar. Porém, – assim como seus cadáveres – agora poderiam exalar livremente toda a podridão guardada a sete chaves quando vivos.

A conversa dos dois burgueses, além de salientar a camada e os estratos sociais dos quais fazem parte e ostentam, trouxe ainda algo a mais para fomentar as discussões acerca do advogado e, também, da burguesia. Cícero Branco foi tachado por ser um advogado Chicanista e desonesto, para tanto, d. Quitéria Campolargo, uma vez acostumada a cortesias e respeito ao posto que ocupava quando viva, não esperava tamanha falta de delicadeza e desrespeito para com a dama de maior prestígio em Antares. Como pode ser visto – no breve diálogo – parte da história dos Campolargos fora exposta de maneira não agradável à sua matriarca.

Todavia, isso não significa que d. Quita não conhecia as “raízes podres” de sua árvore genealógica; muito pelo contrário, ela tinha consciência de muitas coisas acerca do passado, e também do presente, dos seus. No entanto, por ainda estar envolta ao baile de máscaras do qual por muitas vezes fora a anfitriã, não pôde despir-se da fantasia de mulher honesta, caridosa, justa e cristã, pois sua postura exigia tamanha performance. Porém, assim como por boa parte da burguesia e justiça em Antares estarem sujas de corrupção, nos vestidos de seda da dama dos Campolargos as manchas dessas arbitrariedades se misturavam com os ricos detalhes em rendas, pedras e o brilho de suas joias.

Mostrar toda a face desonesta de Antares é, de certo, instigante e requer um tanto de tempo, pois outras personagens teriam de participar dessa espécie de rodízio moral, tais como: o Cel. Tibério Vacariano, o Pref. Vivaldino Brasão, o delegado Inocêncio Pigarço e

até mesmo outros, da primeira fase da narrativa, inclusive. No entanto, aqui se pretende fazer uso da alegoria para evidenciar a personagem Cícero Branco como a representação da Justiça corrupta. Dessa forma, trazemos agora um trecho da obra em que é possível enxergarmos essa perspectiva:

Afastados do grupo, agora João Paz e Cícero Branco estão frente a frente.

- Você sabe exatamente o que me aconteceu. – diz o primeiro. – Por que não contou a verdade aos outros? Seu canalha, indecente, corrupto, covarde!?

- Joãozinho, contenha-se. Não me diga esses nomes feios. Você sabe que não posso nem sequer encabular, pois o sangue cessou de me correr nas veias.

- Você sempre foi um assalariado do velho Vacariano e do Vivaldino Brasão. O testa de ferro das negociatas desses dois crápulas. O factótum. Como é que pode ser assim tão insensível, tão amoral?

- Ora, menino, um ser humano não é uma moeda apenas, com verso e reverso. É um poliedro, com milhares de faces. E há milhares de maneira de ver uma pessoa, um ato, um fato. Você no fundo é tão maniqueísta e religioso quanto dona Quita, que acredita na moral absoluta. Em suma: estou diante de um socialista que ainda não se livrou da nomenclatura moralista burguesa. (VERISSIMO, 2006, p. 255).

A partir desse diálogo percebemos o quanto o advogado faz uso das artimanhas, das técnicas e das falas da profissão, porém de modo avesso, para justificar suas inúmeras causas injustas, desonestas e, principalmente, criminosas. O que corrobora essa ideia é justamente o fato dele saber o real motivo da morte de João Paz, e também, de certo modo, ter um envolvimento ativo neste caso. No entanto, e haja vista já termos dito que “nada se pode fazer depois de morto”, Cícero não pára por aí, uma vez mais rompe com a lei, precisamente a lei da vida, assumindo novamente seu faro e conduta corrupta, mesmo depois de morto, e dá início a mais um plano feito às escondidas que, ainda que seja em prol de uma causa coletiva, não é bem visto pela ótica da ética:

- Você conhece em mim um homem que em vida se chamou Cícero Soeiro Branco?

- Reconheço e dou fé.
 - Você tem ou não em seus livros um espécime de minha firma?
 - Tenho.
 - É o que me basta. – Cícero tira dos bolsos um envelope e de dentro do envelope duas folhas de papel de ofício, que coloca em cima da mesa do notório. – Quero que reconheça a minha assinatura nestes documentos. O notório olha do papel para o defunto, indeciso.
 - De que se trata?
 - Não é da sua conta. A assinatura é ou não é autêntica?
 - É!
 - Pois então aplique na parte debaixo do documento o seu carimbo e o seu jamegão. Ah! Mas ponha a data de 10 de dezembro.
 - Isso não posso fazer.
 - E por que não?
 - Porque sou um profissional honrado. Hoje é 13.
 - E quem é (me diga?), quem é que pode afirmar que eu não compareci ao seu cartório terça-feira 10, antevéspera de minha morte?
 - Deus.
 - Deus vai fazer vista grossa a esse pecadinho, já que o documento tem uma finalidade nobre.
 - Duvido.
 - É engraçado, Aristarco. Você se gaba tanto de sua honestidade, me nega um pequeno favor e no entanto (lembra-se) na história dos bens daquela viúva do Herval Seco em 1958 você reconheceu direitinho uma firma falsificada.
- Aristarco baixa a cabeça, tosse, nervoso, passa o lenço pela calva e murmura.
- Sim, mas sob pressão das ameaças do Coronel Tibério, do prefeito e... das suas!
 - Pois considere-se agora também ameaçado. Vamos! Reconheça essas firmas, não tenho tempo a perder.
- Aristarco, aniquilado, ergue a cadeira do chão, torna a sentar-se à mesa, olha por alguns instantes para o papel, depois, sempre sacudindo a cabeça dum lado para outro, faz o que Cícero lhe exige. (VERISSIMO, 2006, p. 280-281).

Este acontecimento antecede o plano o qual o advogado, que nesta atual conjuntura já não trabalha mais para os vivos e sim para a sua causa e de suas constituintes (os outros seis mortos-vivos), ainda que morto não se remedia perante a vida corrupta em que viveu, transpassando assim para além da vida seus hábitos imorais. Com isso, podemos salientar que, da mesma forma que a burguesia e seus

valores estão vinculados à dona Quitéria Campolargo, a corrupção faz parte intrinsecamente da conduta daquele que teria como obrigação prezar pela boa justiça. Porém, o que se tem em Cícero Branco é, infelizmente, a mais clara representação da Justiça corrupta, sistema ao qual, às vésperas de seu sepultamento, confessou fazer parte:

- Quando vivo, senhoras e senhores – diz ele em voz clara e alta – fui não só advogado e conselheiro desses dois “beneméritos” cidadãos cujo nome há pouco tive a honra de declinar, como também o seu testa de ferro e factótum. Juntos lesamos incontáveis viúvas, órfãos, ausentes e até presentes: negócios de inventários, desapropriação de terras e prédios. Protegíamos assassinos e contrabandistas quando isso nos convinha política ou economicamente. (VERISSIMO, 2006, p. 356).

Ao que se refere a esta personagem, podemos afirmar que perante as passagens do romance de Erico Verissimo, trazidas à luz do artigo, sugere-se que Cícero Branco seja de fato a alegoria da justiça corrupta, tema e argumento central deste estudo. Que nessa perspectiva, compactua com o que Claudon (1992), diz acerca do “tema” em detrimento ao “motivo”. Para ele o primeiro “seria um “material primário de base”, enquanto o motivo “teria de imediato uma função estruturante”: o Graal seria um tema, que tem como motivo a busca [...] o tema designa de preferência uma personagem, o motivo descreve uma situação. (p. 32).

Corroborando com tal pensamento e partindo do pressuposto de que o nosso elemento de estudo seja uma personagem, este artigo dialoga não como uma “função estruturante, mas com o que, para Claudon, é um “material primário e basilar”. Sendo este elemento essencial da narrativa e de inquestionável importância e passível de inúmeras inferências, uma vez que por meio delas podemos retratar e enxergar a própria sociedade e o que a envolve, como o romance nos instiga a fazer, e é defendido por Brait:

Tanto o conceito de personagem quanto a sua função no discurso estão diretamente vinculados não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico,

mas especialmente a reflexão a respeito dos modos de existência e do destino desse fazer. Pensar a questão da personagem significa, necessariamente, percorrer alguns caminhos trilhados pela crítica no sentido de definir seu objeto e buscar o instrumental adequado à análise e à fundamentação dos juízos acerca desse objeto. (BRAIT, p. 27)

Além desta definição ao que condiz a personagem do romance, podemos evidenciar a importância por meio do conceito definido por Antonio Candido acerca deste elemento tão necessário para uma narrativa, e que confabula com a função de Cícero Branco – o advogado corrupto – em *Incidente em Antares*. Candido (2007, p. 53-54), diz que “Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuits do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. [...] A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos”.

Esse tornar vivo, ainda que a personagem esteja em uma situação oposta neste romance, é evidenciada pela trajetória e peripécias do advogado tomadas pelo uso da justiça corrupta, evidenciados em parágrafos anteriores. A relação entre enredo e personagem é algo íntimo e intrínseco para o desempenho e fruição da narrativa, como o sentido da imagem acústica e seus elementos representativos da justiça, ilustrada por Rudolf Ihering.

O direito não é uma teoria, mas uma força viva. Por isso a justiça sustenta numa das mãos a balança em que pesa o direito e na outra a espada de que se serve para defender. A espada sem a balança é a força brutal: a balança sem a espada é impotência do direito (2009, p. 23).

Além disso, essa definição confabula também com a acepção de alegoria e seu funcionamento por meio do sentido abstrato, elucidado e problematizado por Kothe (1986, p. 7) quando diz que “Mas será que as ‘idéias’ são ou devem ser efetivamente ‘abstratas’? Aparece configurada por uma mulher de olhos vendados, com uma espada na mão, a sustentar uma balança”. Uma problematização que nos viabiliza decerto a enxergarmos Cícero Branco como a alegoria da justiça corrupta. O que fica claro na continuação de a Kothe ao descrever o símbolo da justiça:

Cada um desses elementos tem determinado significado: os olhos vendados, a igualdade de todos perante a lei; a espada, a força de poder impor as decisões; a balança, o sopesar dos atos postos em julgamento. E que essa figura seja uma mulher não se deve apenas ao fato de *Justiça* ser uma palavra feminina. (KOTHE, 1986, p. 7)

Ademais, e entre outras coisas, o que nessa figura se evidencia é que cada um dos elementos alegóricos quer dizer algo além dele próprio, e não aquilo que à primeira vista aparenta. Contudo, ao mesmo tempo, há uma relação entre o que aí aparece e o seu significado subjacente. Portanto, alegoria significa, literalmente, “dizer o outro” (KOTHE, 1986, p. 6 -7). E que neste sentido podemos salientar que Erico Verissimo, ao publicar *Incidente em Antares*, denuncia o sistema vigente da época por meio de suas personagens, aqui representadas por Cícero Branco – a justiça corrupta – criada por/para um sentido, porém com o objetivo de “dizer o outro”.

Considerações Finais

Os textos, teorias, temas e “forças” as quais foram necessárias para a tessitura deste estudo são, primeiramente, atuais e de fácil percepção em muito do que concerne a algumas adversidades da vida. A começar pela teoria basilar sobre a alegoria, que se mostra presente em distintas situações do próprio cotidiano, uma vez que esta seja instigante e acessível, como afirma Walter Benjamin, de que alegoria e o falar alegórico condiz em dizermos uma coisa para, intencionalmente, significar outra.

Erico Verissimo faz com as – e por meio das – sete personagens protagonistas em *Incidente em Antares*, que na perspectiva deste artigo são evidenciadas por tal teoria, sendo, especificamente, Cícero Branco a alegoria da justiça corrupta. Já na perspectiva de Rudolf Ihering (2009), embora esta não seja uma teoria, trata-se de uma força presente no cotidiano do sujeito, ainda que ele, por si só, tente viver sua cotidianidade isolada. Ainda assim, a justiça permeia sua vivência e conflitos íntimos.

Tais conflitos, perante ao uso da má vertente da justiça (corrupção, mentiras, trapaças), se tornam ainda mais intensos e preocupantes e, decerto, causadores do enfraquecimento, descompromisso e, principalmente, descrença com a justiça brasileira. Acerca disso, Joaquim Barbosa, ex-presidente do Supremo Tribunal Federal - STF, tece pontual crítica ao sistema legal brasileiro, enquadrando-o como monstruoso, confuso, decadente e, principalmente, descompromissado com a verdade, tendo em vista casos de fins duvidosos.

Com isso, percebe-se que as ações criminosas do advogado de Antares perpassam os limites da ficção e deságuam nos problemas, que nessa perspectiva, são frutos de condutas semelhantes às da personagem de Erico Verissimo. Para tanto, se a vida imita a arte – ou vice-versa – talvez seja um dos mais curiosos mistérios da existência. No entanto, o que se pode salientar é que ambas, até certo ponto, se complementam, possibilitando assim a confabulação de eventos tais como ocorre em *Incidente em Antares* e a vida real.

Dessa maneira, este artigo se propôs em analisar, por meio da teoria da alegoria, a personagem Cícero Branco (o advogado), criação do autor sul-rio-grandense Erico Verissimo, por haver nele evidentes possibilidades de se estudá-lo perante tal teoria. Nessa perspectiva, percebemos, por meio da trajetória do advogado, que este se configura como de fato uma representação do viés mais deplorável da justiça, e que, infelizmente, se vê corriqueiramente em nosso dia a dia, sendo então esta uma discussão válida e necessária em tempos tão duvidosos.

Referências

VERISSIMO, Erico. **Incidente em Antares**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

- BEINJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. [Tradução de Sérgio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIDO, Antonio [et al.]. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- IHERING, Rudolf Von. **A luta pelo direito**. [Tradução de João de Vasconcelos]. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- Barbosa critica Judiciário brasileiro à empresários**. Disponível em: www.conjur.com.br. Acesso em: jun. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. [Tradução de Paulo Bezerra]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- CLAUDON, Francis; HADDAD-WOTLING, Karen. **Elementos de Literatura Comparada: teorias e métodos da abordagem comparatista**. Lisboa: Inquérito, 1992.

Sobre as organizadoras



Francisca Laila Ribeiro Pinto é professora do Departamento de Letras Vernáculas (CAP/UERN), e doutoranda em Letras (PPGL/UFPB). Desenvolve pesquisa sobre os romances de escritoras nipo-brasileiras publicados no Brasil, propondo a inclusão dessas obras no cânone literário brasileiro.



Maria Graciele de Lima é doutora em Letras (PPGL/UFPB), professora do Departamento de Metodologia da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Desenvolve pesquisa sobre as produções literárias de autoras religiosas do Medievo, tais como Clara de Assis, Catarina de Sena e Teresa d'Ávila.