I CONGRESSO DE LITERATURA, SOCIEDADE, CULTURA E DIREITOS HUMANOS

Literatura, Arte e Política

E-book

Volume 02

Organização:
Yvonélio Nery Ferreira
Cristina Helou Gomide

***E-book* do I Congresso de Literatura, Sociedade, Cultura e Direitos Humanos**

Literatura, Arte e Política

Universidade Federal de Goiás – UFG

Volume 02

Organização:
Yvonélio Nery Ferreira
Cristina Helou Gomide

Realização:

GAIA
Grupo de Pesquisa em Literatura, Sociedade, Cultura e Direitos Humanos

Apoio:

Universidade Federal de Goiás – UFG
Faculdade de Educação – FE/UFG
Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística – PPGLL/FL/UFG

Goiânia – GO
2023

ISBN nº 978-65-999539-2-7

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Congresso de Literatura, Sociedade, Cultura e Direitos Humanos (1. : 5 e 8 dez. 2022 : On line)
I Congresso de Literatura, Sociedade, Cultura e Direitos Humanos: literatura, arte e política [livro eletrônico] : literatura, arte e política : volume 02 / organização Yvonélio Nery Ferreira, Cristina Helou Gomide. -- Goiânia, GO : Casa da Música, 2023.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-999539-2-7

1. Arte e cultura 2. Direitos humanos 3. Literatura brasileira 4. Política 5. Sociologia I. Ferreira, Yvonélio Nery. II. Gomide, Cristina Helou. III. Título.

23-179182 CDD-306.47

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte e cultura : Sociologia 306.47

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Conselho Editorial do Grupo de Pesquisa Gaia:

Dr. Carlos Oiti Berbert Júnior (UFG)
Dra. Cristina Helou Gomide (UFG)
Dra. Daiana Nascimento dos Santos (UPLA – Chile)
Dr. Denilson Lima Santos (UNILAB)
Dra. Fabiana de Souza Fredrigo (UFG)
Dra. Fabiane Lopes de Oliveira (UFG)
Dra. Fernanda Barros (UFG)
Dr. José Carlos Mariano do Carmo
Dr. José Humberto Rodrigues dos Anjos (UFG)
Dra. Liliam Ramos (UFRGS)
Dra. Miriam Bianca Amaral Ribeiro (UFG)
Dra. Renata Silva Fernandes (UFG)
Dr. Roberto Bueno (UFU)
Dr. Rogério Mendes (UFRN)
Dr. Yvonélio Nery Ferreira (UFG)

SUMÁRIO:

DOS FATOS: "MARIA", DE CONCEIÇÃO EVARISTO; DO DIREITO: HUMANOS 07
Margarida Pontes Timbó
Laura Ivna Angelim Silva

COBRA: QUANDO A LINGUAGEM MUDA DE PELE 20
Irma Caputo

"LÍNGUA BRASILEIRA": UM PASSEIO PELO INCONSCIENTE DO PORTUGUÊS BRASILEIRO ATRAVÉS DA LETRA/POEMA DE TOM ZÉ 28
Rodrigo Matos Ribeiro

SILENCIAMENTO FEMININO EM *TORTO ARADO*: A NECESSIDADE DE PENSAR AS EPISTEMOLOGIAS DO SUL 42
Nicole Garrido Saddi

PONCIANDO MEMÓRIAS E SILÊNCIOS: ESTUDO DA OBRA "PONCIÁ VICÊNCIO" DE CONCEIÇÃO EVARISTO 54
Nadja Karoliny L. J. Almeida

O BESTIÁRIO EM *QUATRO SOLDADOS*, DE SAMIR MACHADO DE MACHADO 66
Luiza Prates dos Santos

O ANJO PORNOGRÁFICO ORIGINAL: A DESUMANIZAÇÃO DE SYLVIA SERAFIM 79
Sergio Schargel

LUIS ROMANO E A DIMENSÃO POLÍTICA DA SECA 90
João Luiz Xavier Castaldi

LITERATURA E SOCIEDADE NAS DISTOPIAS: UMA ANÁLISE DE *1984*, DE GEORGE ORWELL 97
Leon Vieira Bentolila
Elis Regina Fernandes Alves

LITERATURA A CONTRAPELO: TENSÃO E LEGITIMIDADE EM UMA OBRA INFANTOJUVENIL DE ALCIENE RIBEIRO 111
Karina Torres Machado

C E N T E N Á R I O S 127
Jonatan de Souza Santos

AS REDES DE APOIO FEMININAS EM *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES,* DE CONCEIÇÃO EVARISTO 133 .....

Ana Beatriz Santos dos Anjos

ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA: *NOCTURNO DE CHILE* DE ROBERTO BOLAÑO 142
Cristiane Soeiro Cunha Gomes

A FEMINILIDADE E A CIDADANIA FEMININA NA LÍRICA DE AMANDA LOVELACE 148
Roberto Nunes Bittencourt

O DONO DA ESCOLA OU PAULO HONÓRIO NUNCA FOI CORONEL, MAS TINHA OBSESSÃO POR SEIS CONTOS DE RÉIS 161
Cleiry de Oliveira Carvalho

FICÇÃO HISTÓRICA DE AUTORIA FEMININA: BREVE PERCURSO 183
Dinameire Oliveira Carneiro Rios

ESPAÇO URBANO E MARGINALIZAÇÃO SOCIAL E HUMANA: FIÓDOR DOSTOIÉVSKI, LIMA BARRETO, ROBERTO ARLT E JOÃO ANTÔNIO 192
Clara Ávila Ornellas

ENTRE O DESATINO DA RAZÃO E A RASURA DA VIDA: *O MONGE NEGRO,* DE TCHEKHOV 205
Wellington Ribeiro da Silva
Keila Matida de Melo

CHINUA ACHEBE: ¿ES POSIBLE HABLAR DE UNA ESCRITURA ANTICOLONIAL? 214
Luiz Henrique Costa de Santana
Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes

DOS FATOS: "MARIA", DE CONCEIÇÃO EVARISTO; DO DIREITO: HUMANOS

Margarida Pontes Timbó[1]
Laura Ivna Angelim Silva[2]

Resumo: Este artigo discute a narrativa "Maria" da escritora mineira Conceição Evaristo (2016), publicada na coletânea de contos *Olhos d'água*. O conto em estudo mantém contato com os Direitos Humanos, porque todos os episódios que acontecem nela são humanos do ponto de vista do social e do Direito. Todavia, o trabalho traz como problema de pesquisa as seguintes perguntas: por quais motivos os acontecimentos acabam desencadeando a tragédia presente na narrativa? Quais os direitos verdadeiramente humanos que são desrespeitados na estória narrada? O preconceito implícito no conto é de cunho racial ou de classe? Então, inspirando-se nas seções do texto jurídico, na parte "Dos fatos" apresenta-se a história de Maria; na parte "Do Direito", os dados humanos contemplados e/ou velados pelo discurso literário que representam de maneira política um alerta à sociedade. A metodologia de pesquisa, de caráter teórico-bibliográfica, fundamentou-se no pensamento dos seguintes autores: 1) Cuti (2016), Santos (2020), e Souza (2020), que estudam a Literatura Negro-Brasileira, em especial a de Evaristo; 2) nomes consagrados dos estudos culturais, tais como: Fanon (2008), Spivak (2010); 3) Angela Davis (2018), Lynn Hunt (2009) e Flávia Piovesan (2011), (2012), (2013), vozes femininas que militam em prol de todos pelos Direitos Humanos. O debate evidencia como a narrativa literária apresenta temas transversais para o ensino de Literatura e do Direito, por isso auxilia de maneira intensa a reflexão sobre justiça, injustiça e poder quando o subalterno não consegue falar ou não é capaz de se defender. Em suma, almeja-se que este texto construa olhares mais significativos para o tecido literário como importante veículo para se pensar o social, o literário e o Direito.
Palavras-Chave: Maria; Narrativa literária; Direitos Humanos.

Introdução

Este artigo promove discussões em torno do conto "Maria" de autoria da mineira Conceição Evaristo (2016), publicado na coletânea de contos *Olhos d'água*. Grande parte das narrativas encontradas nesse livro mantêm pontos de contato com os Direitos Humanos, assim, não à toa, selecionamos a referida narrativa literária como *corpus* deste estudo porque todos os episódios que ocorrem nela abarcam o humano do ponto de vista social e da ciência do Direito.

Ao longo da leitura do texto literário em questão procuramos responder às seguintes perguntas: por quais motivos os acontecimentos acabam desencadeando a tragédia presente na narrativa? Quais os direitos verdadeiramente humanos que são desrespeitados na estória narrada? O preconceito implícito no conto é de cunho étnico-racial ou de classe? Nesse sentido, traçamos

[1] Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC); atualmente é professora do Curso de Direito da Faculdade Luciano Feijão (FLF) e professora temporária do Curso de Letras da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). E-mail: professoramargaridaflf@gmail.com
[2] Estudante do 10º semestre do curso de Direito da Faculdade Luciano Feijão – FLF; Integrante do *Lex Machina*, grupo de estudo, pesquisa e extensão em Direito Digital e Direitos Culturais, foi monitora da disciplina Português Jurídico da Faculdade Luciano Feijão – FLF. E-mail: laura_angelim0@hotmail.com

um trocadilho do discurso literário com as seções do texto jurídico, cuja fatura é sempre marcada por características, tais como: objetividade, clareza, correção formal, coerência e lógica no discurso priorizando a linguagem denotativa. Diante disso, uma parcela da narrativa se mantém análoga a parte "Dos fatos" quando narra o dia trágico que finda a vida de Maria, protagonista do conto de Evaristo. Igualmente a narrativa se mantém semelhante a parte "Do Direito" do texto jurídico, quando evoca os dados humanos contemplados e/ou velados pelo discurso literário que representa de maneira política um alerta à sociedade.

Este estudo adotou como metodologia a pesquisa teórico-bibliográfica, fundamentou-se no pensamento dos autores: 1) Cuti (2016), Santos (2020), e Souza (2020), que estudam a Literatura Negro-Brasileira, em especial a de Evaristo; 2) nomes consagrados dos estudos culturais, tais como: Fanon (2008), Spivak (2010); 3) Angela Davis (2018), Lynn Hunt (2009) e Flávia Piovesan (2011), (2012), (2013), vozes femininas que militam em prol de todos pelos Direitos Humanos.

A discussão evidencia como a narrativa literária em foco manifesta temas transversais para o ensino de Literatura e do Direito, por isso auxilia de maneira intensa a reflexão sobre justiça, injustiça e poder quando o subalterno não consegue falar ou não é capaz de se defender.

Portanto, esperamos que as ideias levantadas neste artigo construam olhares mais significativos para o tecido literário como importante veículo para pensar o social, o literário e o Direito.

Dos Fatos: "Maria", de Conceição Evaristo; Do Direito: Humanos

A escrita de Conceição Evaristo é considerada pela crítica da Literatura Brasileira contemporânea uma das melhores produções que encontramos em território brasileiro. Nascida no Estado de Guimarães Rosa, professora universitária, mulher negra, mãe, escritora reconhecida e respeitada, Evaristo possui obras que abarcam a poesia e a prosa com poemas, romances e contos. Sua importância para a nossa Literatura é tanta que em 2018 ela foi indicada para ocupar a cadeira número 7 da Academia Brasileira de Letras, que outrora pertencera ao cineasta Nelson Pereira dos Santos. Porém, quem ficou com a vaga foi o cineasta Cacá Diegues. A escritora optou por uma espécie de anticandidatura e casou incômodo ao dispensar a bajulação habitual para ganhar votos dos imortais. Vale destacar também que "Conceição Evaristo foi a primeira escritora homenageada pela Olimpíada da Língua Portuguesa, em 2019, programa do Itaú Social, cujo tema era 'O lugar onde vivo'". (NUNES, 2020, p.23).

Na obra de Evaristo, a mulher negra, pobre ou de classe média adentra no seu universo literário como protagonista da "escrevivência", seja por meio de sua condição marginal e, muitas vezes, subalterna, seja por meio do corpo, da memória e dos desejos mais íntimos. Essa mulher negra é representada de maneira lírica, feminina e partícipe de um mundo opressor que a faz sujeito subalterno, mas não vitimizada. Ela pode até ser considerada vítima, mas no seu âmago torna-se fênix revigorada. É uma personagem negra que ensina sobre a mulher, o feminino e o papel do protagonismo do negro na sociedade brasileira. Portanto, o cerne das narrativas de Evaristo conversa com o humano, o social e o Direito.

A representação da mulher negra em *Olhos d'água* nos lembra dos estudos de Spivak (2010), principalmente, do livro *Pode o subalterno falar?* bem como de Fanon (2008), em *Pele negra, máscaras brancas*; Geertz (2008), em *A invenção das culturas* entre outros autores expressivos nos âmbitos da Antropologia, Sociologia, Psicologia, das Ciências Sociais e do Direito. Além disso, os textos literários de Evaristo, sobretudo, os poéticos estabelecem diálogos intertextuais significativos,

principalmente quando recuperam temas que já foram objetos de apreciação de cânones de nossa Literatura, como, por exemplo, a pedra drummondiana; as veredas rosianas; a mulher que se olha no espelho e percebe as rugas tal qual o poema ceciliano; as mãos femininas que apresentam cicatrizes e rememoram Ulisses; a paciência da mulher do mesmo modo que Penépole, do poema homérico; o fingimento que não sente dor, altamente pessoano, até mesmo poemas que remetem à lírica-amorosa do Trovadorismo português; outros tecidos literários aludem ao texto clariceano associado à mitologia. A própria escritora reconhece as particularidades de Clarice em sua obra, porém manifesta as disjunções entre elas:

> De Clarice me seduz a afirmativa de que "a aprendizagem da escrita está no mundo". Concordo, mas substituo por "a aprendizagem da escrita está na vida". Pois, foi da e na dinâmica da vida que observei os primeiros traços escritos, a primeira grafia, cuja página foi o chão. Observar o mundo é de grande valia, mas o meu mundo primeiro era tão comedido, tão pouco o meu universo, que tive de aprender a olhar o mundo pela profundidade e não pela extensão. E profundidade me trazia e traz o concreto, a vida com as suas mortes, a realidade confrontando o sonho; "os sonhos moldados a ferro e a fogo". "Escrever é dominar o mundo", conclui Clarice. Não tenho a experiência de domínio algum. A escrita nasceu para mim como procura de entendimento da vida. Eu não tinha nenhum domínio sobre o mundo, muito menos sobre o mundo material. Por não ter nada, a escrita me surge como necessidade de ter alguma coisa, algum bem. E surge da minha experiência pessoal. Surge na investigação do entorno, sem ter resposta alguma. Da investigação de vidas muito próximas à minha. Escrevivência nunca foi uma mera ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas. (EVARISTO, 2020, p.34).

O leitor pode perceber que estamos dialogando acerca de uma escritora cujo texto enriquecedor passeia por várias áreas do saber com intensos diálogos literários.

A figura da mulher negra toma de conta dos textos da escritora de maneira crucial, da prosa à poesia. Em muitas entrevistas disponíveis na internet, Evaristo garante que possui um projeto de escrita, ou seja, colocar as mulheres negras como protagonistas para confrontar com o momento em que elas aparecem como musas na Literatura Brasileira, por exemplo, Rita Baiana, Tereza Batista, Chica Baiana assumem outro papel para a mulher negra, quase sempre sexualizada ou abnegada da sua vida para cuidar da família do patrão. A respeito disso, Heleine Fernandes de Souza (2020, p.76) assevera:

> Conceição Evaristo denuncia a hipersexualização da personagem negra, geralmente infecunda, por vezes perigosa, por vezes ingênua, como as personagens Jelu, de poema de Gregório de Matos ("Jelu, vós sois a rainha das mulatas/ E sobretudo sois a deusa das p..."), Bertoleza e Rita Baiana, de *O Cortiço* (1890) e a heroína de *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado.

Isso demonstra um ideal político no projeto estético de Evaristo. Gabriela, personagem de Jorge Amado, é uma mulher negra que não conseguia entender as bases sociais. Diante disso, também concordamos com Souza (2020, p.59) quando faz um alerta de que "a mulher negra surge mutilada, como parte erógena do corpo, cercada de ares primitivos, uma imagem em acordo com os estereótipos correntes, produzidos pelo imaginário branco europeu, que reduzem a sua humanidade". As mulheres negras, personagens de José Lins do Rego, vão iniciar sexualmente os filhos dos patrões. Evaristo retoma essas mulheres, mas mostrando o lugar de fala para essas

personagens, justamente aquilo que a cultura hegemônica não fez: "busquei outra forma também de compor o corpo negro". (EVARISTO, 2020, p.40). Curioso que a autora afirma o interesse acadêmico por esse assunto, pois no seu trabalho de conclusão do curso de Letras, Evaristo realizou importante investigação sobre a representação do personagem negro da Literatura Brasileira. Assim sendo, a noção de escrevivência foi sendo maturada na escrita da autora mineira, por exemplo, o "conceito-experiência [foi] criado pela autora, em sua dissertação de mestrado, em 1995". (NUNES, 2020, p.12).

No texto introdutório do livro de contos *Olhos d'água,* a poetisa Jurema Werneck (2016) expõe considerações pertinentes a respeito da mulher negra criada por Evaristo, informando que essa mulher tem muitas formas de estar no mundo. No entanto, cabe analisar como cultural e socialmente o lugar da mulher negra revela uma dupla falta, ou seja, da mulher e de sua negritude:

> [...] O lugar da mulher negra é, pelo menos duplamente marcado, o lugar de uma dupla falta; por ser mulher e também por ser negra, é antítese tanto da branquitude quanto da masculinidade, colocada no cruzamento de dois lugares de exclusão... isso sem considerar outros marcadores, como de classe, orientação sexual, idade etc. (SOUZA, 2020, p.60).

Nesse sentido, o contexto desfavorável, as discriminações, a pobreza, uma nova ideia do amor e do maternar, a baixa escolaridade, os subempregos e desemprego, a violação dos Direitos Humanos são fatores decisivos para a transposição dessas histórias de dor na obra de Evaristo. Entendemos que "os direitos humanos refletem um construído axiológico, a partir de um espaço simbólico de luta e ação social" (PIOVESAN, 2011, p.2). Assim, as narrativas literárias da escritora mineira evidenciam discursos que se aproximam e revelam tristemente histórias de mulheres negras, inferiorizadas, violentadas, sofrendo muito além da agressão física. São essas as histórias que servem de mote para a escrita, ou melhor, a "escrevivência" de Evaristo. Ao discutir esse conceito a própria autora sugere que:

> Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. (EVARISTO, 2020, p.30).

O professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Eduardo de Assis Duarte, estudioso renomado da Literatura Negra no Brasil, diz que Evaristo foi capaz de criar o conceito de escrevivência para sua obra. Desse modo, escrevivência fala da imagem de todo o processo que as mulheres africanas, conhecidas como as mães pretas, possuíam para contar histórias com o intuito de adormecer os das casas grandes. O texto de Evaristo, portanto, tenta borrar essas imagens, não é um texto para adormecer, nasce de uma tradição oral, inclusive a autora mesma intitula-se escritora das escrevivências de sua mãe. Ao parafrasearmos a escritora estadunidense Toni Morrison, concordamos que a escrita das mulheres negras extrapola a dimensão da ficção e é assim que entendemos a obra de Evaristo, isto é, para além da ficção, porque possui densidade psicológica, valores culturais, históricos, sociais e políticos relevantes.

> A Escrevivência de Conceição Evaristo é também referência em universidades nacionais e internacionais, escolas públicas e privadas, não só no campo da literatura, como da psicanálise, da história, do direito, dentre tantos outros (NUNES, 2020, p.19).

O quarto conto que compõe *Olhos d'água* intitula-se "Maria". Dos quinze contos desse livro a referida narrativa mostra atmosfera perturbadora, incômoda e, quiçá, cruel, embora a autora desconsidere a sua escrita ou a construção de suas personagens de tal modo:

> Dificilmente se encontra a construção de uma personagem negra que represente a potência do ser humano com toda a sua dignidade. Creio que a minha autoria não chega a ser tão cruel, pois, como já afirmei, não é essa personagem que me interessa criar, e quando crio essa representação, o branco surge e ocupa o lugar da crueldade; não salvo ninguém. (EVARISTO, 2020, p.28-29).

Maria constitui-se numa personagem absolutamente humana, assim como muitas figuras da ficção criadas por Evaristo. O sentimento de angústia perpassa do primeiro período até a última oração do conto em análise, conforme aponta o excerto a seguir:

> Maria estava parada há mais de meia hora no ponto de ônibus. Estava cansada de esperar. Se a distância fosse menor, teria ido a pé. Era preciso mesmo ir se acostumando com a caminhada. Os ônibus estavam aumentando tanto! Além do cansaço, a sacola estava pesada. No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso a patroa ia jogar fora. Estava feliz, apesar do cansaço. A gorjeta chegara numa hora boa. Os dois filhos menores estavam muito gripados. Precisava comprar xarope e aquele remedinho de desentupir o nariz. Daria para comprar também uma lata de Toddy. As frutas estavam ótimas e havia melão. As crianças nunca tinham comido melão. Será que os meninos gostavam de melão? (EVARISTO, 2016, p.39-40)

Maria, a empregada doméstica negra, encontra-se cansada na parada de ônibus a fim de voltar para casa depois de um dia extenuante de trabalho. O adjetivo "cansada" aparece duas vezes nos primeiros momentos em que o leitor toma conhecimento dos fatos; o substantivo "cansaço" surge uma vez para ratificar a força dessa mulher, que mesmo exausta não desiste de lutar pela sua sobrevivência e dos seus. Essa Maria leva consigo os restos do que sobrou da festa da patroa e uma nova fruta para adoçar a vida dos seus filhos. Maria se encontra revigorada por saber que poderá alimentar os três filhos. Todavia, há um reencontro que será fatal e determinante para o desfecho de sua história. Sentada na cadeira do ônibus depara-se com o pai do seu primeiro filho, a mulher e o homem, também negro, conversam amistosamente. Trata-se de um encontro absolutamente humano, como assim mesmo afirma a escritora em entrevista disponível no Youtube e em importante depoimento no livro produzido pelo Itaú Social:

> Creio que é a humanidade das personagens. Construo personagens humanas ali, onde outros discursos literários negam, julgam, culpabilizam ou penalizam. Busco a humanidade do sujeito que pode estar com a arma na mão. Construo personagens que são humanas, pois creio que a humanidade é de pertença de cada sujeito. A potência e a impotência habitam a vida de cada pessoa. Os dramas existenciais nos perseguem e caminham com as personagens que crio. E o que falar da solidão e do desejo do encontro? São personagens que experimentam tais condições, para além da pobreza, da cor da pele, da experiência de ser homem ou mulher ou viver outra condição de gênero fora do que a heteronormatividade espera. São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença. (EVARISTO, 2020, p.31).

No conto em estudo, após o amigo do homem anunciar o assalto, quase todos os passageiros são roubados, exceto Maria. Os passageiros se revoltam contra ela, pois reconhecem-na como "a companheira de um dos assaltantes", como destacamos nestes trechos: "*Negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois*", "*.... Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões*!" (EVARISTO, 2016, p.41-42. Grifo da autora). Desse modo, inicia-se uma cena brutal, cruel e animalesca fora daquilo que qualquer pessoa entenderia como atitude sensível e humana. A personagem Maria é xingada, torturada, pisoteada e espancada até a morte. Ela tenta argumentar que não era ladra:

> A mulher teve medo e raiva. Que merda! Não conhecia assaltante algum. Não devia satisfação a ninguém. *Olha só, a negra ainda é atrevida*, disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher. Alguém gritou: Lincha! Lincha! Lincha! ... (EVARISTO, 2016, p.42. Grifos da autora).

Maria enfrenta desconfiança, preconceito racial e social, recebe insultos agressivos que ferem sua dignidade, em virtude tanto do cansaço psicológico quanto do espancamento bárbaro ela morre em silêncio, ainda consciente ouve os pedidos de linchamento daqueles rostos conhecidos os quais encontra diariamente no transporte público. Diante desse fato o leitor percebe que houve uma quebra do princípio constitucional da presunção de inocência de Maria, logo seria essa ação coletiva também um descumprimento aos Direitos Humanos. Cabe lembrar o comentário da professora Flávia Piovesan (2013, p.150-151) sobre a afinidade desse princípio constitucional brasileiro com o Direito Internacional dos Direitos Humanos:

> Por sua vez, o princípio da inocência presumida, ineditamente previsto pela Constituição de 1988 em seu art. 5º, LVII, também é resultado de inspiração no Direito Internacional dos Direitos Humanos, nos termos do art. XI da Declaração Universal, do art. 14 (3) do Pacto Internacional dos Direitos Civis e Políticos e do art. 8º (2) da Convenção Americana.

Antes da morte, a personagem questiona-se por que estavam fazendo aquilo com ela se eles também eram humanos? Então, como o subalterno pode falar, ainda mais se ele é mulher, negra, pobre e conhecida de ladrões?

> Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da mulher parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras (SPIVAK, 2010, p.85).

A tomada de consciência da condição social, da etnia e do gênero ressoa fortemente na configuração da protagonista Maria, especialmente por que ela como mulher negra parece manifestar o conhecimento de sua subalternidade e de seus direitos violados, afinal ela só desejava chegar em casa depois de um dia exaustivo de trabalho, "em termos de consciência, a consciência negra se considera como densidade absoluta, plena de si própria, etapa anterior a toda fenda, a qualquer abolição de si pelo desejo" (FANON, 2008, p.122). Na narrativa literária torna-se bastante nítido o comportamento consciente de Maria, indicando o instante quando o subalterno não consegue falar ou não é capaz de se defender. Assim sendo, a escrita do conto proporciona "uma

conjunção de arte e vida que reivindica o direito de inventar a própria subjetividade através da escrita, o que marca um posicionamento político na literatura-vida" (SOUZA, 2020, p.114-115).

Sendo assim, os fatos da vida de Maria narrados pela escrevivência de Evaristo trazem à tona a universalidade de uma Maria brasileira, mulher preta que não possui igualdade de Direitos, trabalha em pleno domingo e ganha gorjeta, mas será que seus direitos trabalhistas foram mantidos ou cortados como a faca-laser que feriu uma de suas mãos? É preciso analisar com profundidade, pois "[...] faca-laser corta até a vida!" (EVARISTO, 2016, p.40) Será que Maria recebia hora extra, folga, possuía momentos de lazer com os filhos? Será que os projetos sociais atingem essa mulher subalterna? Onde estão esses direitos da personagem? Parece que eles foram todos cortados a faca-laser. Em seu livro *A liberdade é uma luta constante*, a professora e pesquisadora Angela Davis (2018) expõe como os direitos das mulheres negras não foram contemplados de maneira política e ideológica pela sociedade civil americana e o mesmo pode se aplicar ao Brasil:

> [...] a luta pelos direitos das mulheres foi ideologicamente definida como uma luta pelos direitos das mulheres brancas de classe média, expulsando mulheres pobres e da classe trabalhadora, expulsando mulheres negras, latinas e de outras minorias étnicas do campo do discurso coberto pela categoria "mulher" (DAVIS, 2018, p. 92).

Notamos como a protagonista Maria possui consciência política, ela se entende como mulher humilde, mantenedora do lar, por outro lado, o leitor pode muito bem se questionar: será que ela consegue como mulher dar uma vida digna para suas crianças? Quando reencontra o pai do seu primeiro filho, ela manifesta mais uma vez a consciência de alguém que enfrenta as dificuldades da vida: "Ela reconheceu o homem. Quanto tempo, que saudades! Como era difícil continuar a vida sem ele." (EVARISTO, 2016, p.40). Prosseguir a vida sem o companheiro, sem ajuda para prover a casa, educar os três filhos e fornecer melhor qualidade de sobrevivência são aspectos sugeridos pela memória de Maria. Notamos mais uma vez a humanidade das personagens em Evaristo até mesmo as marginalizadas, pois "o assaltante do ônibus no conto 'Maria', antes de assaltar os passageiros, manda um abraço e um beijo para as crianças". (EVARISTO, 2020, p.40). Seria essa atitude demonstração de afetividade ou um contrassenso?

Diante disso, o conto em questão conduz o leitor a inúmeros questionamentos no tocante à condição da mulher, aos Direitos Humanos, sociais e constitucionais, por isso é um texto político, "texto negro", porquanto "tecido vivo preto que afronta" com sua presença, conforme atesta Alan Rosa (2016) na apresentação do livro de contos *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rosa sustenta que os contos de Evaristo estão sempre mediados por marcas, respiros e pegadas do corpo negro, sobretudo o feminino. Sendo assim, não há folclorização porque Conceição adentra no que não é espetacular e não se pode marionetar, isto é, o corpo.

Sendo assim, o ato ou efeito de linchar alguém, isto é, executar sumariamente o corpo, sem julgamento preliminar e por decisão coletiva pode ser considerado ato violento e extremo. Dessa forma, quando o leitor se depara com o linchamento do corpo de uma mulher negra evidencia atitudes animalescas, repulsivas que ferem o direito à vida e à dignidade da pessoa humana.

> Dos princípios fundamentais da Constituição brasileira de 1988, destacam-se relevantes dispositivos pertinentes à questão dos direitos reprodutivos. Nesse sentido, o art. 1º consagra, dentre os fundamentos da República Federativa Brasileira, a cidadania e a dignidade da pessoa humana. Já o art. 3º enuncia como um de seus objetivos fundamentais promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação. Tais princípios relacionam-se com os

> direitos reprodutivos, visto que esses constituem verdadeiro exercício de cidadania e de dignidade da pessoa humana, opondo-se a quaisquer formas de preconceitos ou discriminações. (PIOVESAN, 2012, p. 38).

Evaristo constrói em Maria – diferentemente de Maria Madalena, personagem bíblica – a figura da mulher julgada e apedrejada por pessoas que a avaliaram previamente por apenas conversar com seu "ex-homem", meliante declarado.

Na narrativa bíblica, Jesus interveio por Maria Madalena; no texto de Evaristo, o motorista do ônibus tenta reverter o trágico fim premente daquela Maria, como sugere o fragmento transcrito: "- Calma, pessoal! Que loucura é esta? Eu conheço esta mulher de vista. Todos os dias, mais ou menos neste horário, ela toma o ônibus comigo. Está vindo do trabalho, da luta para sustentar os filhos..." (EVARISTO, 2016, p.42). A voz do motorista do transporte público figura como argumentação de uma testemunha invalidada, porquanto o desejo de vingança dos passeios revela-se maior do que qualquer reflexão sobre a vida dessa Maria. Assim, não se garante o benefício da dúvida acerca de sua participação no ato ilícito cometido pelos dois assaltantes.

O ex-homem teria amado Maria, mas a deixa com um filho. Durante o curto diálogo, ele pergunta pelo filho, alega ter saudade e ainda alimentar amor por ela: "Como vai o menino? Cochichou o homem. Sabe que sinto falta de vocês? Tenho um buraco no peito, tamanha saudade! Tou sozinho! Não arrumei, não quis mais ninguém." (EVARISTO, 2016, p.40). Entretanto, essas palavras não bastam para alimentar o filho que precisa a todo custo sobreviver. O homem sente muito o distanciamento entre eles, entretanto, o leitor entende que esse homem também foi um dos inúmeros fatores repressores dos direitos de Maria, sobretudo quando não a ajudou na criação e alimentação do filho; não ajudou a dar mais dignidade à criança, configurando, assim, o crime de abandono material, talvez sem saber das consequências, por não se comunicar com a ex-companheira, o homem não tenha visto que seu próprio filho já nascera tendo seus direitos sociais cerceados.

O leitor, ao observar os pequenos fios de pensamento da protagonista, que são quase sempre sobre os filhos, pode se perguntar: será que Maria notou que seu primeiro filho foi vítima desde o nascimento? Seu pai ausente, omisso, proporcionara uma sensação dolorosa de abandono afetivo ao menino, essa falta muitas vezes não é traduzida em palavras, mas em marcas que assolam até a alma da criança. O crime de abandono, seja material ou afetivo, ainda não possui lei específica capaz de regulamentá-lo, mas é possível encontrar sua fundamentação no artigo 227 da Constituição Federal e, também, no artigo 4º do Estatuto da Criança e do Adolescente. Contudo, ainda carece de maior especificidade.

Os fatos que despontam na narrativa sugerem que a personagem possui discernimento de suas condições, principalmente no momento de sua morte, pois a mulher só queria chegar em casa com os restos da festa da patroa para entregar as sobras aos seus filhos, junto com o beijo e abraço do pai do primogênito recebido durante a conversa no ônibus:

> Tudo foi tão rápido, tão breve. Maria tinha saudades do seu ex-homem. Por que estavam fazendo isto com ela? O homem havia segredado um abraço, um beijo, um carinho no filho. Ela precisava chegar em casa para transmitir o recado. (EVARISTO, 2016, p.42).

Assim, a mulher negra representada literariamente como subalterna no texto de Evaristo só deseja ser livre, viva e integrada numa sociedade. Werneck (2016) aproxima a personagem da mulher negra, criada por Evaristo, do escravo Caliban, de Shakespeare, em *A Tempestade*. De tal

modo, a mulher negra procura a sua liberdade quando enuncia sua reflexão crítica do mundo e de si mesma.

Essas personagens simbolizam mulheres negras subalternas que enfrentam crimes de vários aspectos, sofrem violência física, psicológica, patrimonial, mas não carregam um "discurso de inferioridade" como diz Fanon (2008) acerca do próprio negro. Maria evidencia o humano que se mostra na sua condição social, física e psíquica, sem culpas ou discurso vitimizado.

A condição social da protagonista reverbera em inúmeros outros assuntos da vida, direitos civis e sociais. Como direitos civis entendemos as necessidades individuais de cada pessoa, características inerentes àquela pessoa: raça, sexo, origem nacional, nacionalidade, orientação sexual, cor, etnia religião ou limitação, além de opiniões e liberdades. Direitos sociais seriam coletivos, tutelando necessidades da sociedade como um todo, educação, segurança, trabalho e salário dignos, saúde, todas as necessidades que seres humanos têm. A previsão legal para esses direitos – visivelmente atingidos durante a vida de Maria – está na Constituição Federal, muitos se referem a ela como humanista por legitimar direitos e liberdades fundamentais. Os artigos iniciais da Carta Magna se destacam ao demonstrar direitos que foram concedidos apenas em parte à Maria, como o transporte que ela temia ter que deixar de utilizar por estar ficando caro demais, a tutela desse direito fundamental está no artigo 6º da Constituição Federal, que reza:

> Art. 6º São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição (Redação dada pela Emenda Constitucional nº 90, de 2015) (BRASIL, 2023).

Nos tecidos literários de Evaristo, a mulher negra constitui-se protagonista de sua história. Quando ela argumenta, ou se questiona, é como forma de reflexão sobre essa humanidade sórdida capaz de segregar pela cor da pele, como, por exemplo, no trecho a seguir do conto em estudo:

> Alguém argumentou que ela não tinha descido só para disfarçar. Estava mesmo com os ladrões. Foi a única a não ser assaltada. Mentira, eu não fui e não sei porquê. *Maria olhou na direção de onde vinha a voz e viu um rapazinho negro e magro, com feições de menino e que relembrava vagamente o seu filho.* (EVARISTO, 2016, p.42. Grifo nosso).

Certamente, ao lembrar do rosto do seu filho nas feições do jovem passageiro, Maria teme pelo futuro, pelo futuro dos filhos e do rapaz anônimo passageiro do ônibus que a acusa sem saber dos fatos. Ao suspeitar dela, o moço parece não ter noção de que posteriormente ele mesmo poderá ser executado da mesma maneira injusta, cruel e desumana, sobretudo por ser pobre, preto e subalterno. Desse modo, estão consumados os estereótipos e crime de racismo, afinal sabemos que o racismo consiste num fenômeno bastante complexo, construído ao longo dos séculos, gerou estereótipos, desumanizou as pessoas negras, igualando-as a pessoas criminosas. Na narrativa literária "Maria" percebemos como os passageiros do coletivo reafirmam estereótipos e condutas racistas quando chamam a protagonista de "negra safada" e a associam a figura de criminosa por ser negra e dialogar no assento do ônibus com um dos assaltantes. A personagem morre torturada, ouvindo os pedidos de linchamento. Antes de sua morte, Maria questiona-se consciente de que sua dor poderá ser a de inúmeros outros humanos. A empregada doméstica apenas desejava chegar logo em casa com os restos da festa da patroa e "[...] dizer ao filho que o pai havia mandado um abraço, um beijo, um carinho" (EVARISTO, 2016, p.42).

O texto de Evaristo mostra-se extraordinariamente atual e impactante para pensarmos muitos assuntos da sociedade brasileira contemporânea, bem como a figura da personagem negra na Literatura Brasileira com seu sentido humano e comunicativo, o texto da autora mineira aproxima o leitor do mundo concreto do qual faz parte, por isso auxilia tanto para o ensino de Literatura e do Direito.

Nesse sentido, compreendemos os escritos de Evaristo como tessituras que vão do rumor à gritaria, apresentam inclusive um forte antídoto a estereótipos e aos preconceitos racial e social contra a mulher negra, afinal "a vida do preto brasileiro é toda tecida de humilhações" (CUTI, 2010, p.13). Todavia, Evaristo foge ao discurso vitimista, porque exibe personagens negras fortes e que não são silentes, não se calam diante das mazelas que enfrentam, têm escolhas e se mostram conscientes do que passam. Quando essas personagens silenciam vemos reflexões profundas que enunciam por meio de estratégias de linguagem, ou seja, mesmo caladas elas comunicam. Como autora negro-brasileira, Evaristo cumpre seu papel político porque está no seu lugar de fala. Para tanto, Cuti (2010, p.20. Grifo nosso), importante estudioso em torno da Literatura negro-brasileira, destaca que:

> Uma das formas que o autor negro-brasileiro e emprega em seus textos para romper com o preconceito existente na produção textual de autores brancos *é fazer do próprio preconceito e da discriminação racial temas de suas obras, apontando-lhes as contradições e as consequências*. Ao realizar tal tarefa, demarca o ponto diferenciado de emanação do discurso, o "lugar" de onde fala.

De tal modo, concordamos com Cuti, pois ao localizarmos os preconceitos e a discriminação racial no conto "Maria" observamos fatos que chamam muito a atenção do leitor para as consequências jurídicas de uma coletividade que tortura e lincha pessoas diariamente nas ruas das cidades brasileiras e nas mídias digitais. Dessa forma, compreendemos melhor quando Evaristo sustenta que "[...] conceber escrita e vivência, escrita e existência, é amalgamar vida e arte, Escrevivência". (EVARISTO, 2020, p.31). Por estar em seu lugar de fala como pessoa negra, Evaristo mostra com propriedade os resultados da violência, do preconceito étnico, de classe e da injustiça enfrentada pela personagem Maria. Isso incomoda, perturba e inquieta o leitor, fazendo do texto literário ato político de reflexão e de sensibilidade. A escrita de Evaristo, portanto, surge da sua experiência pessoal, nas palavras da própria autora: "Por não ter nada, a escrita me surge como necessidade de ter alguma coisa, algum bem. E surge da minha experiência pessoal" (EVARISTO, 2020, p.34).

Lynn Hunt (2009, p.32), significativa pesquisadora estadunidense, esclarece que

> [...] ler relatos de tortura ou romances epistolares teve efeitos físicos que se traduziram em mudanças cerebrais e tornaram a sair do cérebro como novos conceitos sobre a organização da vida social e política. Os novos tipos de leitura (e de visão e audição) criaram novas experiências individuais (empatia), que por sua vez tornaram possíveis novos conceitos sociais e políticos (os direitos humanos).

Assim, a informação sobre a tortura sofrida por Maria gera no leitor essa empatia mencionada por Hunt, bem como amplia a percepção sobre os Direitos Humanos. A agressão física praticada pelos passageiros do ônibus é utilizada como tentativa violenta de confissão, porém Maria silencia diante das suas dores físicas e psicológicas. Assim, se no Direito a linguagem do silêncio consiste numa prerrogativa, afinal o "acusado tem o direito de permanecer calado", essa

linguagem ainda pode sugerir – como acontece no senso comum – uma afirmação de culpa, por isso "quem cala consente". Nesse sentido, próximo ao desfecho do conto quando o leitor se defronta com a informação sobre o cadáver de Maria, a breve descrição do corpo torturado causa ânsia ao imaginar como "o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado" (EVARISTO, 2016, p.42). Onde estavam o Estado e as autoridades que não foram capazes de proteger Maria? Infelizmente essa é a realidade de muitos seres humanos na sociedade brasileira, especialmente as minorias. Então, na sua universalidade "Maria" representa todos os sujeitos que são torturados diariamente por outros "seres humanos". Desse modo, Evaristo consegue gerar empatia para um assunto tão caro à sociedade quando leva à reflexão dos "direitos: humanos". O leitor se coloca como observador de todos os fatos da narrativa e contempla inquieto a dor diante do outro.

> Uma mulher que se cumplicia com as outras se sensibiliza ao ler o conto "Maria" ou *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Assim como a escritora ou o escritor ao inventar a sua escrita, pode deixar um pouco ou muito de si, consciente ou inconscientemente, creio que a pessoa que lê, acolhe o texto, a partir de suas experiências pessoais, se assemelhando, simpatizando ou não com as personagens. (EVARISTO, 2020, p.32).

Desse modo, Evaristo não se desprende da realidade quando cria suas personagens e quando desperta a sensibilidade do leitor para com elas. A respeito disso, a pesquisadora Mirian Cristina dos Santos (2018), em *Intelectuais negras*: prosa negro-brasileira contemporânea, constrói notável estudo sobre a obra de Evaristo e destaca o poder político da mulher negra intelectual, porquanto ele não se dissocia da realidade, assim como sugere os estudos de bell hooks (1995).

Nessa direção, "é justamente a representação de mulheres negras fortes e atuantes que atravessa a obra da escritora mineira, incorporando uma perspectiva racial e de classe na forma como as mulheres negras experienciam gênero" (SANTOS, 2018, p.102). Para finalizar, consideramos que em "Maria" temos os fatos narrados sobre a vida de uma mulher que busca diariamente direitos para sobreviver, porém curiosamente são justamente os humanos que encurtam seu direito à vida.

Considerações Finais

À guisa de conclusão podemos dizer que nos textos de Evaristo ressoam a fortaleza e a significância da mulher negra, suas histórias, desejos, sonhos, frustrações, silêncios que comunicam dores, amores e questionamentos histórico-sociais por meio da literatura.

Tentamos neste artigo discutir como a narrativa literária apresenta temas necessários para o ensino de Literatura e do Direito, por isso auxilia de maneira intensa a reflexão sobre justiça, injustiça e poder quando o subalterno não consegue falar ou não é capaz de se defender. Com clareza e sagacidade a escritora mineira liberta-se das observações culturalistas que reforçam estereótipos e invenções acerca da história dos sujeitos de matriz africana, por isso valorizamos a relevância de seu texto para o contexto político, artístico, jurídico e social na atualidade.

A escrevivência de Evaristo adverte para um estado já enunciado por outra escritora negra, a nigeriana Chimamanda Adichie (2009), que alerta para "o perigo de uma única história" para as culturas de matrizes africanas, nesse caso, diremos o perigo de uma única história literária para a mulher negra na Literatura Brasileira.

Referências

ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. Oxford: Conference Annual – Tecnology, Entertainment and Design - Ted Global, 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&t=6s. Acesso em: 4 nov. 2022.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República. 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 15 mar. 2023.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. Tradução de Heci Regina Candiani São Paulo: Boitempo, 2018.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HUNT, Lynn. *A invenção dos direitos humanos*: uma história. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PIOVESAN, Flávia. Proteção dos direitos sociais: desafios do *ius commune* sul-americano. In: *Rev. TST*, Brasília, vol. 77, no 4, out/dez 2011. Disponível em: https://juslaboris.tst.jus.br/bitstream/handle/20.500.12178/28340/004_piovesan.pdf?sequence=5&isAllowed=y. Acesso em: 2 dez. 2022.

_____. *Temas de direitos humanos*. 5. ed. São Paulo: Saraiva, 2012.

_____. *Direitos humanos e o direito constitucional internacional*. 14. ed., rev. e atual. São Paulo: Saraiva, 2013.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

_____. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabela Rosado. *Escrevivência*: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Ilustrações de Goya Lopes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

NUNES, Isabela Rosado. Sobre o que nos move, sobre a vida. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabela Rosado. *Escrevivência*: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Ilustrações de Goya Lopes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

ROSA, Alan. Apresentação. In: EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

SANTOS, Miriam Cristina dos Santos. *Intelectuais negras*: prosa negro-brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

SOUZA, Helaine Fernandes de. *A poesia negra-feminina de Conceição Evaristo, Lívia Natália e Tatiana Nascimento*. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

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

WERNECK, Jurema. Introdução. In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

COBRA: QUANDO A LINGUAGEM MUDA DE PELE

Irma Caputo[3]

Resumo: O presente artigo pretende apresentar um percurso de análise da obra *Cobra* (1972) de Severo Sarduy sob o prisma da escrita performativa, isto é, uma prática de escrita literária que servindo-se de procedimentos estéticos diversos, organiza o material verbal de forma a englobar aspectos e características da performance, desatendendo parcialmente as expectativas de linearidade, legibilidade e inteligibilidade imediata, próprias de uma visão essencialista e funcional de linguagem. O texto resultante de tais práticas de escrita configura-se como anticanônico e híbrido pela forma textual mutante, a qual será abordada também como um exemplo de neobarroco latino-americano e de estética carnavalesca, por se apropriar de elementos dialógicos ambivalentes, irônicos e por vezes enigmáticos. A desconstrução dos gêneros literários, dos quais *Cobra* constitui um exemplo, será problematizada colocando em relação o gênero literário com a ideia de performatividade de gênero (Butler, 1993), já que a protagonista do livro, num embate com a sociedade que impõe a relação entre sexo biológico e gênero, estará constantemente, através de mudanças do seu prórpio corpo, tentando superar as barreiras impostas social e culturalmente. À luz dessas análises, será enfim discutido de que maneira a manipulação da linguagem em criações da assim chamada literatura pós-autônoma (Ludmer, 2017) coloca em xeque as epistemologias dominantes, abrindo fissuras para formas de engajamento receptivo, que por ser discursivas, são enquadradas como políticas. A apresentação é fruto de uma investigação publicada em forma de artigo[4] como recorte de pesquisa de pós-doutorado.
Palavras-Chave: Literatura latino-americana contemporânea; Severo Sarduy; Hibridismo e gêneros literários; Performance e literatura.

As formas da literatura contemporânea, nem sempre enquadradas no cânone por falta de estilemas distintivos prescritos pela tradição, geram não poucas aporias ao querer estudá-las, entendê-las e analisá-las como se tivessem as características das quais fogem. Alguns escritos encaixam-se, de fato, mais do que na categoria "romance" propriamente dita, ou "poesia", no sentido mais castiço do termo, em formas de escritas *sui generis*. Algumas dessas literaturas foram identificadas com o termo da estudiosa Josefina Ludmer (2010 [2007]) como literaturas pós-autônomas, por não responderem a um critério de literariedade, e terem ganho um universo de existência próprio, para além de *ser literatura*. Portanto, depois da alcançada autonomia da literatura, surgiram produções que a superaram enquanto conceito definido, epistemologicamente delimitado, ficando "dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior" (LUDMER, 2010, p.1). Esses escritos são literatura, sem, todavia, apresentar tudo o que se espera de um texto literário, aportando e agregando novos elementos e características à ideia de "literariedade". Na produção literária latino-americana, encontram-se inúmeros exemplos de prosas mistas que transitam pelos gêneros, podendo ser tudo e mais um pouco, propondo um grau interessante de inovação da escrita. Pensando especificamente no Brasil, Nuno Ramos, Luiz Ruffato e Aline Bei,

[3] Pós-doutoranda em Estudos da Linguagem pela Puc-Rio com fomento da bolsa Faperj Nota 10, desenvolve o projeto de pesquisa: "Da escrita para a *phoné*: estudo comparado da obra plástica e literária de Nuno Ramos" sob a supervisão do professor, tradutor e escritor Paulo Henriques Britto.

[4] A comunicação apresenta de forma sintética e reduzida alguns dos resultados de uma pesquisa sobre escrita performativas e escrita performativa acadêmica, desembocada nesta publicação: "COBRA: QUANDO A LINGUAGEM MUDA DE PELES OU CARNAVALIZA-SE BARROCAMENTE" (CAPUTO, 2022). <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/1136>. Acesso em: 15 fev. 2023.

entre outros, são exemplos recentes dessas prosas híbridas, enquanto Ana Cristina Cesar poderia ser um exemplo magistral de poesia prosaica, embora situada um pouco mais atrás no tempo.

A experimentação concretizada por gêneros porosos que se contaminam reciprocamente também é um resultado do cruzamento e apropriação de linguagens diversas como a cinematográfica, a teatral e a fotográfica, o que tem estimulado pesquisadores a cunhar a expressão "literatura nos campos expandidos", na esteira do artigo de Rosalind Krauss (1979) em que a autora, problematizando a escultura pós-moderna dos anos '70, afirma:

> Nos últimos 10 anos, coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável. (KRAUSS, 2008 [1979], p.129).

Ao aplicarmos esse raciocínio à literatura, entende-se que a forma, que se dá pelas técnicas de execução da escrita, a fim de enquadrar o produto num gênero literário, e a especificidade do meio expressivo (diga-se a materialidade envolvida) não são mais elementos fixos e precisos, mas sim híbridos e cruzados, posto que a categoria literatura tornou-se maleável, perdendo assim a sua autonomia, criada a partir de elementos considerados pela tradição como traços distintivos do que seria literatura. De fato, como acontece para a escultura pós-moderna, há produções que, embora catalogadas como literatura, nem sempre, numa primeira abordagem, parecem responder aos critérios clássicos do "ser literário"; assim como Rosalind Krauss se pergunta quais são as razões pelas quais um corredor com uma tela no final pode ser definido escultura, poderíamos nos perguntar onde se coloca (em termos de classificação) o livro *Adeus, cavalo* (2017) do artista plástico e escritor Nuno Ramos, que embora seja literatura, apresenta algo que nos remete para além dela, para o teatro e para a performance vocalizada. Por essa razão, entende-se a dificuldade de analisar alguns textos segundo categorias que suas peculiaridades estéticas transbordam constantemente. Os elementos de unidade e coesão do texto, tradicionalmente adotados, são sujeitos a alterações, nem sempre há verdadeiras personagens e um enredo cujos acontecimentos são ligados por relações de causa e efeito ou de ordem cronológica, além de não serem associáveis de maneira unívoca a um gênero específico. Hoje em dia, a literatura nos campos expandidos (ampliados) abre novas brechas de reflexão sobre a performatividade que caracterizaria algumas escritas. À luz dessa premissa, pretende-se transitar pela obra *Cobra* (1972 [2004]) do escritor cubano Severo Sarduy (1937-1993), propondo um percurso de análise que considere seu caráter performativo e anti-canônico, devido a mais de uma razão.

Severo Sarduy, nos seus *Ensaios sobre o barroco* (1987), esclarece com determinação: a linguagem do uso cotidiano pode ser apostrofada, para todos os efeitos, como burguesa. Isso porque, embora o estilo de vida da sociedade burguesa se baseie no excesso do consumo, não horizontalmente distribuído, seus códigos de comunicação verbal, ao contrário, apoiam-se em um princípio de desperdício mínimo, isto é, a linguagem verbal precisa manter um caráter informativo, supostamente claro, sustentado em preceitos de lógica e linearidade sintático-gramatical. Uma linguagem do excesso, da ambiguidade, que cria impasses perceptivos a partir de suas próprias regras, novamente recopiladas ou desatendidas, é uma forma de desafiar a sociedade burguesa e seus códigos. Os estudos foucaultianos sobre a relação entre linguagem e poder e a relação existente

entre as palavras e as coisas têm atravessado a possibilidade de entender as próprias linguagens como fruto de cortes epistemológicos de várias épocas e que, portanto, reproduzem e são criadas dentro de critérios de enunciabilidade pré-estabelecidos. A linguagem verbal não deixaria de ser parte desse fenômeno, assim como a construção dos gêneros literários e seus estilemas prescritivos. A organização da linguagem e seus enunciados obedeceriam a regras de funcionamento comuns a outros enunciados e à organização de outros campos do saber, estando, apesar das peculiaridades específicas, todas sujeitas à ordem do mesmo discurso disciplinador, organizador e estabelecedor de cercas epistemológicas.

Cobra, resultado de um trabalho consciente de manipulação da linguagem verbal, é um livro não vinculado de maneira unívoca a nenhum gênero literário. Através de técnicas de escrita, a longa novela, se assim eventualmente puder ser chamada, quebra com todos os paradigmas de linearidade esperados em termos de construção de enredo e personagens, mas também de organização do material verbal, isto é, como sintaticamente são estruturados os períodos e as escolhas semânticas efetuadas, especialmente na construção de sofisticadas enumerações gongóricas e surrealistas e na passagem repentina do estilo da prosa para o estilo da poesia.

A obra retrata a história de Cobra, uma transexual que trabalha no *Teatro Lírico de Muñecas*, um cabaré que também tem a função de lupanar. Cobra é a estrela do lugar e a Senhora, a anciã, diretora artística e cafetina, faz de tudo para que o único defeito da sua estrela, os pés, possa desaparecer. Os pés, demasiado grandes, denunciam a natureza masculina de Cobra, e apesar de unguentos, fumaças, mágicas, práticas de curetagem e abandono a determinismo ortopédico, não puderam ser reduzidos. A partir da performatividade de gênero e da recusa da imposição social da simetria forçada entre a biologia e o se sentir homem ou se sentir mulher, começam todas as peripécias da nossa anti-heroína.

Pendurada de cabeça para baixo, em um dos inúmeros experimentos na tentativa de alteração corporal, feito para checar se as carnes seriam capazes de se compactar, diminuindo finalmente o tamanho dos pés, Cobra expulsa de dentro de si uma anã, *seu duplo? o alter ego do qual precisa se desfazer para completar seu processo de mudança de peles?* não se sabe bem. Ganha-se outra personagem, ou quem sabe uma alegoria, e é nela, a anã Pup, que Cobra desconta todas as prepotências que vivencia em primeira pessoa. Depois de longas romarias, com *pathos* trágicos de comédia napolitana e zombaria de cunho farsesco, durante as quais Cobra e sua senhora passam por mosteiros, atravessam o Oriente até chegar na Espanha à procura do doutor Ktazob, *alias* o alterador, a nossa protagonista finalmente se submeterá a uma cirurgia de mudança definitiva. A condição imposta pelo médico, que pratica uma versão questionável da medicina, misturando as qualidades de um sádico às de um prestigiador de mágicas, é que Pup sinta todas as dores de Cobra no seu próprio corpo. Cobra, determinada a mudar de pele, modificar seu corpo, para alcançar o estado em que finalmente se assemelharia com a imagem que ela mesma tem de si, aceitará. Depois da longa e tão desejada cirurgia, o Instrutor de Cobra lhe dirá "Já és, Cobra, igual à imagem que tinhas de ti mesma" (SARDUY, 2004, p.108), mas logo ao sair da "clínica", a chuva derretendo a sua maquiagem fará com que lhe digam "É ele" (SARDUY, 2004, p.118). Cobra, derramando-se em lágrimas, entenderá que para que a mudança seja completa, precisa empreender um câmbio, principalmente interno, uma mudança das camadas mais íntimas de si. Assim se abre a segunda parte do livro em atmosfera *new age*, com novas romarias em companhia de grupos de hippies, contornada por profundas experiências trânsicas, até a morte da protagonista pelas mãos de policiais que lhe cobram o documento de identidade.

A mudança da qual precisa Cobra, o seu verdadeiro calvário, se dá por uma escrita que performa, ao mesmo tempo que Cobra performa sua identidade de gênero e em qualidade de atriz. Cobra atravessa situações disparadas num impulso irrefreável de mudar o sexo biológico para que todos a reconheçam no gênero em que ela se sente cômoda; concomitantemente, a escrita atravessa gêneros diferentes, quebrando o padrão unitário e deixando o leitor num enigma: *o que é que estou verdadeiramente lendo*? Reação parecida com a sociedade que rechaça as peles que Cobra quer vestir, as que Cobra sente suas: linguagem e discurso social mostram sua íntima relação. Quem olha o corpo de Cobra se pergunta: *quem é que estou realmente vendo?*

Ao mesmo tempo em que o narrador reflete sobre como funciona a performatividade de gênero de quem quer mudar as imposições sociais, veja-se o exemplo a seguir:

> [A senhora, cafetina] Regia, entrelaçando carrapitos, reduzindo com massagens de gelo um ventre aqui, um joelho acolá, alisando manápulas, afinando com inalações de cedro os vozeirões rebeldes, disfarçando os pés irredutíveis com uma plataforma dupla e um salto piramidal, distribuindo brincos e adjetivos (SARDUY, 2004, p.17).

Há outros trechos em que o mesmo narrador insere reflexões de ordem metatextual, sobre o processo de escrita, tais que: "A escrita é a arte de decompor uma ordem e de compor uma desordem" (SARDUY, 2004, p.23), ou ainda "A escrita é a arte da elipse: nem é preciso dizer que, de todas as agendas, era a de Cobra a mais frondosa." (SARDUY, 2004, p.18), igualmente: "A escrita é a arte da digressão. Falemos, pois, de um cheiro de haxixe e caril, de um basic english trôpego e de uma musiquinha de berlosques" (SARDUY, 2004, p.19). Expõe-se o processo de construção literária, assim como as infinitas possibilidades que essa última, nas suas formas mais criativas e experimentais, proporciona: desviar o trilho unívoco da linguagem informacional. Ou analisando de um outro ponto de vista, poder-se-ia dizer também que essas reflexões metatextuais lançam luz sobre a previsibilidade da literatura canônica, baseada na repetição de técnicas convencionalmente aceitas, assim como a construção discursiva que se dá pela linguagem.

Cria-se um elo de butleriana memória entre a construção discursiva do gênero e a sua performatividade. Em ambos os casos, o discurso socialmente aceito condiciona as maneiras de performar, ora do gênero textual, ora da identidade de gênero. Não é por acaso que a morte de Cobra acontecerá pelas mãos de um policial, representante dos discursos de poder e de domínio, ao lhe pedir um documento de reconhecimento, emblema máximo de uma linguagem burocrática funcional e informacional, pois um documento deveria conter dados objetivos, identificáveis de imediato. Ora, como seria o documento de Cobra, qual seria a relação entre o que Cobra aparenta e o que o documento gostaria de certificar? A pergunta é obviamente retórica: são notáveis as dificuldades que pessoas trans passam por causa de uma burocracia surda às verdades dos corpos que deveria representar e tutelar.

Cobra, enquanto transexual, se apresenta no seu hibridismo, assim como o texto escrito cria um emaranhado de referências estilísticas e de gênero. Na vida, ela é, ao mesmo tempo, rainha do *Teatro Lírico de Bonecas* e espantalho para a sociedade.[5] Como em uma imagem anamórfica, a

[5] A referência à possibilidade de o travestismo ocupar esses dois lugares é do próprio Sarduy. No texto "Escritura/Travestimos" (SARDUY, 1999, p.1147), ao analisar a personagem da longa novela *El lugar sin límites* (1966) do autor Chileno José Donoso, Severo Sarduy, depois de ter aproximado as formas anamórficas das damas de Goya à protagonista Manuela, escreve: "Rainha e espantalho, em Manuela o falso aflora, sinaliza a abominação do *postiche*: o retrato se converte em esfregaço, o desenho em borrão, tendo presente que se trata de um travesti, uma pessoa que levou a experiência da inversão até os limites" (SARDUY, 1999, p.1147, tradução nossa do original "Reina y espantapájaros, en Manuela lo falso aflora, senãla la abominación del postiche: el retrato se convierte en chafarrinada,

sociedade a percebe e vê de forma distorcida, só saberá colher e captar a sua essência quando a olhar assumindo outra perspectiva, a partir de outro ponto de vista. A operação da anamorfosis, barroca por excelência, é a preterida por Severo Sarduy, que a opõe ao geometrismo racional introduzido a partir do renascimento. A anamorfosis, em arte, é entendida como a compreensão-percepção visual distorcida de uma imagem representativa, porém, ao adotar um determinado ponto de vista, a mesma imagem pode se tornar completamente apreensível. Sarduy tenta aplicar esse mesmo princípio à literatura, tanto em termos de construção de personagens escolhidos e estruturação do enredo, quanto em termos de corpo da linguagem, diga-se organização do material verbal. O autor faz alusão a um gênero, para depois desatendê-lo, as personagens e os acontecimentos acabam sendo ambivalentes, parecendo falsos e verdadeiros ao mesmo tempo.

A anamorfosis, aliás, também se baseia na possibilidade de uma coexistência de percepções distintas da mesma coisa; Cobra traz no seu corpo, ao mesmo tempo, elementos do masculino e elementos do feminino, assim como é atriz e meretriz: ambivalências e plurivalências que caracterizam todas as personagens, até os homens frequentadores do teatro lírico, indecisos entre o Yin e o Yang, como escreve ironicamente Sarduy. Essa ambivalência, o duplo que afirma e desmente, em uma operação de anagrama desfeito, para usarmos uma metáfora de foucaultiana memória, são os mesmos (as mesmas ambivalências e duplos) do mundo carnavalesco — o mundo ao revés — onde os signos nunca são binários e sempre são polivalentes. O binarismo do signo e da linguagem verbal que corresponderia a uma pintura representativa em um espaço geometrizado, é o que Sarduy supera criando uma escrita que, metalinguisticamente, interpreta o enredo. Não há gênero identificável, os registros são híbridos, passa-se de léxicos rebuscados e extremamente específicos, encadeados em um excesso verborrágico, para falas retiradas do linguajar corrente de ambientes urbano-populares. O encadeamento das palavras, em extensas listas descritivas, onde cada termo enunciado parece conter visualmente — na construção de imagem — o sucessivo, como em um jogo de bonecas russas, reproduz o princípio circular das dobras excedentes barrocas ou do rococó, beirando o feio, na impossibilidade de contenção verbal que, em vez de ajudar na compreensão, atrapalha. Atordoado pela verborragia vertiginosa, o leitor perde o fio da meada, com frequência não consegue mais acompanhar o enredo, as amplas digressões abrem camadas e subcamadas supérfluas para a história em si. O excesso e a criação de vórtices verbais acontecem no nível do encadeamento das palavras, mas também dos acontecimentos que se entrelaçam e sucedem e das personagens que se inserem e revezam. A racionalização geométrica da perspectiva renascentista, que na linguagem se encaminha para o binarismo lógico da Gramática de Port-Royal (1660), é completamente suplantada pela imagem de um caracol, visualmente (em termos de imagem criada) e verbalmente (na estrutura de palavras encadeadas):

> Andava e desandava, pois a Buscona, como vos dizia há um parágrafo, pelos passadiços daquele caracol de cozinhas, câmaras de vapor e camarins, atravessando em bicos dos pés as células escuras onde dormiam durante todo o dia, presas a aparelhos e gazes, imobilizadas, por fios, lascivas besuntadas de cremes brancos, as mutantes. As redes do seu trajecto eram concêntricas, andava em espiral através do cenário barroco dos mosquiteiros. Vigiava a eclosão dos seus casulos, a ruptura da seda, o desfraldar das asas. O Museu Guggenheim, com as suas rampas centrífugas era menos estonteante que esse trajecto, turvo, reduzido a um só estrato e animado no seu diurno deambular pela Alcoviteira: castelo circular esmagado, "labirinto de orelha". Com um algodão embebido

el dibujo en borrón, puesto que se trata de un travesti, de alguién que ha llevado la experiencia del inversión hasta sus límites").

> em éter acalmava as sofredoras, dava um gin tonic às sedentas e, às mais impacientes pela espera, entre compressas de terebentina a arder e emplastros de folhas esmigalhadas, o seu conselho predilecto: sejam brechtianas (SARDUY, 2004, p.17).

Esse tipo de escrita coroa o sonho de disfuncionalidade da linguagem verbal de Sarduy. Confusão, excesso e circularidade se impõem no lugar de uma linearidade aplastadora, de uma linguagem que disciplina e tolhe. Pode-se notar na citação a seguir como o texto colocado entre parênteses acaba sendo, em proporção, preponderante na economia do parágrafo:

> TIGRE: Qual é o caminho mais rápido para alcançar a libertação?
> O GURU: Não pensar nisso.
> (Suspiros. Interjeições de assentimento.) (Da casa de banho dos homens sai Shirley Temple.) (Entra a brigada estupefacientes: arcabuzes em poliuretano, escudos em epoxy dilatado.) (Um preto desmonta o quadro de uma máquina: em cada lâmpada esconde uma bola de kif e, no canal por onde rolam as bolas de alumínio, uma seringa. Outro preto oculta um brilhante no autociclismo do WC, e depois engole uma lista de sentenças budistas e outra de membros do Soviet Supremo — que previamente copia a tinta branca, mas traduzida para o suaíli, nas rugas dos testículos — e outra, às cores, com os desenhos clandestinos da moda de Inverno.) (SARDUY, 2004, p.163).

O capítulo[6] do qual é retirado este trecho, em vários momentos, parece ser um guião de teatro pelas falas alternadas e pelos parênteses, simulando rubrica. Enquanto se alude à possibilidade de um texto de teatro, essa mesma logo se desmente, pois os trechos em parênteses afloram um atrás do outro sem trégua, acrescentando informações que já não aparentam mais as indicações de rubrica. Informações que, por sua vez, atordoam o leitor por meio de um vocabulário inusitado (ex. epoxy, arcabuzes, bola de kif) combinado em sequências, também bizarras, com detalhes em demasia. Quem imaginaria ver sentenças budistas junto com as dos membros do Soviet tatuadas em suaíli nos testículos rugosos de uma outra personagem ocupada em tarefas excêntricas? O corpo do texto, portanto, alude a uma escrita teatral, incorporando alguns dos seus elementos distintivos, para enveredar, logo em seguida, por outros caminhos, que, afinal, não permitem mais um enquadramento definitivo do tipo de texto.

A escrita está sempre colocando o outro ou algo em cena e em planos dobrados: ela performa através do hibridismo de gênero e estilístico (a sua própria performance), o leitmotiv do enredo, a luta da passagem de um corpo para outro que se assemelhe ao gênero que se quer. Estamos diante de uma cortina que se abre para vários palcos: o grande palco do mundo, representado nas suas dualidades e ambiguidades de cunho carnavalesco, isto é, o enredo da história de Cobra, e o segundo, o palco falso/verdadeiro que seria representado pelo *Teatro lírico de Muñecas*, onde as personagens estão sempre se preparando para a cena: elas performam o gênero na vida e performam como atrizes no palco. O disfarce se perde entre a vida real e o espetáculo. O leitor fica confuso: em que momento as personagens atuam e em que momento não o fazem, visto que a sua vida também se apresenta como uma constante *mis en scène*? Essas dobras se articulam em uma escrita (um terceiro palco na relação com o leitor) que, se de um lado mistifica o gênero, aludindo e não deixando entender a trama, privilegiando o desvelamento no lugar da representação e apresentação, do outro se vinga de si mesma, brincando com as suas aporias, introduzindo epifanias de linguagem perfeita, onde cada coisa representa exatamente o que quer dizer, servindo-se da

[6] Trata-se do capítulo II da seção *Eat Flowers*.

matemática e dos mantras, pois, quando o narrador quer explicar a relação existente entre Pup e Cobra, já que não é explicitada, escreve assim:

> Cobra= Pup^2
> Pup=$\sqrt{Cobra}$
> (SARDUY, 1987, p.467; SARDUY, 2004, p.51).[7]

Essa acaba sendo a única passagem textual igual em todas as versões traduzidas, pois a matemática vive e se regozija no sonho perdido do esperanto: universalidade e univocidade. A matemática é o que é, autossuficiente na sua perfeição representativa e não mente. Cobra é Pup ao quadrado (a contém), enquanto Pup é a raiz quadrada de Cobra (seu duplo menor). O mesmo sonho de uma linguagem natural em contraposição à linguagem verbal, de natureza convencional, é representado pelos mantras, os quais simplesmente são o que neles ressoa, e os mantras permearão a segunda parte do livro. Nessa construção polarizada entre linguagens a serem interpretadas e linguagens naturais, a lógica menipeia carnavalesca do disfarce, possibilitada pela porosidade da linguagem verbal, prevalece: a tal propósito lembra-se que o próprio Sarduy, citando Jean-Louis Baurdry, sustenta que em algumas escritas a máscara simula a dissimulação para dissimular que não é nada mais que simulação (SARDUY, 1987, p.1150).

Essas dobras (*vuelcos*) das quais fala o autor no seu texto teórico "Escritura / Travestismo" realçam que não existe um sentido unívoco: "Mito enraizado no saber aristotélico, logocêntrico, no saber da *origem*, de algo primitivo e *verdadeiro*, que o autor imprimiria no espaço branco da página" (SARDUY, 1987, p.1150, grifos do autor)[8], se deduz também que, do ponto de vista estético, não existe uma forma única. A lógica aristotélica da identidade, substância e causalidade é suplantada por relação, dialogismo e ambivalência menipeana, enfim o discurso carnavalesco, que, segundo Julia Kristeva (1980, p.85), irrompe através da linguagem normalmente censurada pela gramática e pela semântica, configurando-se ao mesmo tempo como uma forma de protesto político e social.

A exposição constante do processo de escrita, que mostra o que faz mas não diz e o desfazimento da imediatez das relações entre o dizível e o visível, a exemplo da remissão entre significantes e significados, nos levam para uma linguagem que, através da colocação em xeque de suas regras e estilemas, desafia e quebra os discursos vigentes, sustentados por códigos disciplinadores, propondo assim novos mundos possíveis a partir de uma ruptura epistemológica.

Referências

BUTLER, Judith. *Corpos que importam*. Os limites discursivos do 'sexo'. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: Crocodilo edições, 2019 [1993].

CAPUTO, I. *Cobra: Quando a linguagem muda de peles ou carnavaliza-se barrocamente.* Revista da FUNDARTE, *[S. l.]*, v. 51, n. 51, p.92–106, 2022. DOI: 10.19179/rdf.v51i51.1136. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/1136>. Acesso em: 15 fev. 2023.

[7] Quando a linguagem transgride, as traduções podem chegar a coincidir com o original. Foram colocadas as duas referências, a do original e a da tradução em português para refletir sobre operações de linguagem transversais às línguas e que sobrevivem à tradução.

[8] Tradução nossa do original: "Mito enraizado en el saber aristotélico, logocéntrico, en el saber del origen, de un algo primitivo y verdadero que el autor llevaría al blanco de la página." (SARDUY, 1987, p.1150).

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ª edição. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 [1969].

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 2021 [1973].

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. In: Arte & Ensaios. v. 17, Número 17, 2008 [1979 primeira edição em inglês, 1984 primeira edição em português] (p.128-137). Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402>. Acesso em: 15 fev. 2023.

KRISTEVA, Julia. *Desire in Language***.** A semiotic Approach to Literature and Ar. Edited by Leon. Roudiez, Translated by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudize. New York: Columbia University Press, 1980 [1969].

LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. SOPRO 20 desterro, janeiro de 2010. Panfleto político-cultural. Publicado na Ciberletras–Revista de crítica literária y de cultura, n. 17, 2007.

SARDUY, Severo. *Obra completa*. Orgs. Gustavo Ferrero-François Wahl. Madrid: Scipione Cultural, 1999.

SARDUY, Severo. *Cobra***.** Tradução de Margarida Amado e Pedro Santa María de Abreu. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004 [1972].

SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de cultura econômica México-Buenos Aires, 1987.

"LÍNGUA BRASILEIRA": UM PASSEIO PELO INCONSCIENTE DO PORTUGUÊS BRASILEIRO ATRAVÉS DA LETRA/POEMA DE TOM ZÉ

Rodrigo Matos Ribeiro[9]

Resumo: Este artigo propõe a análise da letra/poema *Língua Brasileira* de Tom Zé, confrontando o texto do compositor, com os textos que, ao longo da pesquisa, foram sendo identificados, enquanto base comparativa, para o processo de construção da letra/poema aqui analisada. Dentre eles podemos destacar o poema *Língua Portuguesa* de Olavo Bilac (1976) e *Nau Catrineta* (poema anônimo) extraído do romanceiro de Almeida Garret (2000). Buscamos demonstrar como o processo criativo do artista está interligado com as contribuições do *Manifesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade. Dentro desta perspectiva, encontramos aporte no conceito trazido por Tânia Franco Carvalhal em seu livro *Literatura Comparada* (2006) que trata da "voracidade antropofágica" e vê na reversão de direção entre a periferia e o antigo centro (Europa), onde o representante da cultura periférica e dependente possa passar de devorado a devorador, utilizando a transculturação para acentuar o processo de transformação cultural, caracterizado pela influência de elementos de outra cultura, e assim acarreta a perda ou a alteração dos elementos já existentes. Tom Zé, munido pela antropofagia oswaldiana, investe contra a cultura do colonizador, mutilando-a, espremendo-lhe o suco e extrai dela apenas o que lhe serve. Foi assim no Tropicalismo, e continuou assim ao longo de sua carreira.
Palavras-chave: Tom Zé; Língua Brasileira; Literatura Comparada; Manifesto Antropofágico.

Introdução

Língua Brasileira é uma das faixas do disco *Imprensa Cantada* de 2003, e será, a letra/poema, objeto de análise neste artigo, onde se pretende, por uma pesquisa bibliográfica, fundamentada, nos escritos de Anselmo Peres Alós (2012), Henry H. H. Remak (1994) e Tânia Franco Carvalhal (2006), sobre os preceitos da Literatura Comparada (enquanto método comparatista), apresentar um breve panorama da formação da língua portuguesa e brasileira presentes na letra. Abordaremos, também, como as contribuições do *Manifesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade, alcançaram, o Tropicalismo, a obra de Tom Zé e a Literatura Comparada de formas distintas.

No segundo tópico, traremos a partir do livro *Tropicália* de Carlos Calado (2010) e da biografia escrita por Pietro Scaramuzzo, *Tom Zé, o último tropicalista* (2020), todo o contexto sócio-histórico do artista e da Tropicália. Discutiremos também as noções de *habitus* e campo, propostas por Pierre Bourdieu (1983, 1989 e 2015) e como o artista rompe com elas, no sentido de "saber social incorporado", na produção cultural e social brasileira. No terceiro tópico analisaremos a letra/poema *Língua Brasileira* nos fundamentando principalmente pelas contribuições, sobre a história da língua portuguesa, de Rodrigo Tadeu Gonçalves (2010) e Renato Basso (2010).

E, por fim, nas considerações finais, apontaremos como os resultados destes contextos presentes na letra/poema de Tom Zé, e na sociedade brasileira, se apresentam no olhar crítico do compositor.

[9] Graduado em Licenciatura em Letras Português e Espanhol, pela UFRPE, Campus Recife/Dois Irmãos. E-mail: rodrigomatosrib@gmail.com.

O tom de Tom Zé: tropicália, antropofagia e literatura comparada, não necessariamente nesta mesma desordem

Se pudéssemos resumir em uma palavra o cantor e compositor Antônio José Santana Martins, certamente essa palavra seria trovador. Tom Zé, em sua essência, apresenta todos os possíveis arquétipos capazes de fundamentar nossa fala. Nascido em 11 de outubro de 1936 na cidade de Irará, sertão da Bahia, que naquele tempo somava pouco menos de três mil habitantes e não possuía energia elétrica, o compositor foi fruto do segundo casamento do sortudo senhor Éverton (ganhador do primeiro prêmio da loteria federal em 1925) e de dona Helena, jovem de família tradicional iraraense. Toinzé (apelido de infância) que "sempre se considerou um homem da idade média" (SCARAMUZZO, 2020, p. 91), além de ter tido acesso à cultura dos livros, teve acesso também a outro tipo de cultura, a cultura sertaneja repassada de forma oral através de gerações e trazidas pelos jesuítas fundadores de Irará.

Após terminar os estudos primários em Irará, nos anos 1949, O jovem Toinzé vai dar continuidade aos seus estudos na babilônica Salvador, que comemorava seus 400 anos de colonização. Para o compositor, a cidade "era um lugar futurista bem distante da Idade Média cultural em que tinha crescido" (SCARAMUZZO, 2020, p.42). Reprovado em educação física (por falta) volta para Irará em 1953. Em 1956, o cantor voltou a estudar na capital baiana, onde arrumou um emprego no Banco Nacional de Minas Gerais. Em 1958, com a ajuda de um amigo, começou a trabalhar no Jornal da Bahia. No final de 1959, volta para Irará, após sua primeira desilusão artística. Explico: o compositor teve uma de suas músicas selecionada pelo partido comunista para representar o Brasil no Festival da Juventude na Tchecoslováquia. Entretanto, só o Trio Contreiras viajou ao país comunista para apresentar a canção.

Já em Irará, publica o jornal independente *Irará Jornal* e abre uma loja de eletrodomésticos com o cunhado. Em seu tempo livre, atrás do balcão de sua loja começa a desenvolver uma técnica composicional a qual denominou de "acordo tácito", por saber que não possuía os dotes de um cantor convencional, ele desenvolve uma estratégia capaz de dar características únicas a suas composições, para isso resolve "mudar o tempo verbo, do pretérito passado para o presente do indicativo", redefinir "o lugar no espaço" que "geralmente era distante e remoto" e recorrer a "um assunto espelho", onde "o próprio ouvinte e sua circunstância fossem os personagens da cantiga" e por fim "limpar o campo" assim como lhe sugeriu uma uma revista de fotografia, ou seja, focalizar em apenas um objeto. (ZÉ, 2003, p. 21-24).

Firmado o acordo tácito, compõe seu primeiro sucesso local *Os doidos de Irará*, contando a história de Maria Bago Mole e outras figuras iraraenses. Mas, foi somente nos meses finais de 1960 que se apresentou pela primeira vez na televisão, e para um público significativo, graças ao seu primo Roberto Santana, que o inscreveu no programa *Escada para o sucesso* da TV Itapoan, apresentado por Nilton Paes. Recebeu a ligação do primo, numa quarta-feira, que o informou da sua participação, ao vivo, já no domingo. Para a apresentação, o artista preparou uma paródia denominada *Rampa para o Fracasso* fazendo uma brincadeira com o nome do programa e ironizando a rampa de acesso ao Palácio do Planalto. (ZÉ, 2003).

Os anos 1960 foi para Salvador, um período de efervescência cultural, "parte da elite cultural europeia transferiu-se para o Brasil sobretudo em virtude das consequências da Segunda Guerra Mundial e de questões sociopolíticas." (SCARAMUZZO, 2020, P.63). Na mesma época nasciam os CPC's (Centros Populares de Cultura) ligados a UNE que tinham como foco uma nova forma de arte popular revolucionária. Foi nesse período também que se mudaram para a capital

baiana os dois jovens irmãos de Santo Amaro, Caetano Veloso e Maria Bethânia, e outra figura que começava a se destacar como sanfoneiro de um grupo conhecido como *Os desafinados*: Gilberto Gil, que logo trocaria a sanfona pelo violão, e por fim, completando essa amálgama que viria a se tornar o núcleo baiano da Tropicália, Maria das Graças Costa, ou simplesmente Gal Costa, que trabalhava como balconista em uma loja de discos da cidade. (CALADO, 2010).

Em 1961, Tom Zé muda-se para Salvador definitivamente e começa a trabalhar no CPC da Bahia dirigindo o setor musical. Em meados de 1962, colegas do CPC sugeriram que ele se inscrevesse na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, e assim o fez, sendo aprovado para os seminários, iria estudar violoncelo. (CALADO, 2010). Em 1963, pelas mãos de Orlando Senna, foi apresentado a Caetano e Gil. Veio uma sucessiva de encontros, entre os três, no CPC de Salvador. Em 1964, o autoproclamado Comando Supremo da Revolução proclama o Ato Institucional n.º 1. O Brasil entra em um dos piores momentos de sua história, a Ditadura Militar. O AI-1, suspende por 10 anos direitos políticos dos contrários ao golpe, os CPC's são fechados e com isso Tom Zé fica desempregado e não tinha outra escolha senão voltar novamente para Irará. Acaba sendo salvo do exílio iraraense por Ernst Widmer, que lhe oferece uma bolsa para continuar seus estudos. Ainda em 1964 substitui Fernando Lona no espetáculo *Nós por exemplo… nº 2*, dirigido por Caetano e Gil, nele canta *Maria do Colégio da Bahia*. O evento foi um sucesso, tanto que o Teatro Vila Velha propõe um novo espetáculo intitulado *Nova Bossa Velha e Velha Bossa Nova,* a cantora Nara Leão, que estava na cidade para alguns shows fica sabendo do espetáculo, e decide conhecer os jovens artistas. Nara ficou encantada com a voz de Maria Bethânia, e, em dezembro do mesmo ano, indicou a baiana para lhe substituir no espetáculo *Opinião* de Augusto Boal. (CALADO, 2010).

No ano seguinte, 1965, Boal convida Bethânia para um novo trabalho: *Arena Canta Bahia*, que rendeu a primeira gravação fonográfica da carreira de Tom Zé, que lançou um compacto pela *RCA Victor* com duas músicas: *São Benedito* no lado A e *Maria do Colégio da Bahia* no lado B. Após o fim das apresentações, Tom Zé recebe um telefonema informando estar para perder a bolsa de estudos na universidade, e assim decide voltar para a Bahia e dar continuidade aos seus estudos. Por volta de 1967, Tom Zé encontra com Caetano no escritório do Jornal da Bahia, que o interpela com veemência: "Tom Zé, meu amigo, caramba! Por que raios você teima em ficar aqui?" (SCARAMUZZO, 2020, p.91). E assim Caetano leva Tom Zé definitivamente para São Paulo. Na metrópole, ele apresenta ao iraraense, o mais novo disco dos Beatles. Caetano relata que o artista ficara em silêncio, mas sabia que o amigo pensava igual a ele sobre o que acabara de ouvir "a linguagem dos Beatles podia e devia servir de modelo para uma nova música brasileira." (SCARAMUZZO, 2020, p.93). Contudo, era preciso nomear este movimento, e é da obra de Hélio Oiticica denominada *Tropicália,* que o nome surge. Nesta obra o artista reproduziu uma espécie de ambiente artificial dividido em dois espaços nos quais, ao entrar, era sugerido como se o espectador estivesse sendo devorado pela obra, como já havia apontado Oswald de Andrade no seu Manifesto Antropofágico. O movimento migratório dos artistas baianos, daquela geração, que buscaram no sudeste espaço para suas aspirações, assim como fizeram milhares de nordestinos, agora tinha nome próprio: TROPICALISMO. A antropofagia oswaldiana é um dos pilares do movimento tropicalista, e por dialogar com a literatura comparada é utilizada aqui para fundamentar nossa pesquisa. A Tropicália apesar de estar relacionada à música manteve proximidade com os mais variados tipos de arte, cênicas, plásticas, visuais e também a literatura. E foi muito dessas proximidades que podemos encontrar no álbum *Tropicália ou Panis et Circences*. É do elo entre o erudito e o popular, tão bem praticado por Tom Zé, que o movimento dialoga com a literatura,

principalmente com a Poesia Concreta e com o já referendado Manifesto Antropofágico publicado em 1928 na primeira edição da *Revista de Antropofagia* por Oswald de Andrade, manifesto que

> é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald, contrariamente ao que alguns afirmam, é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da Antropofagia. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95).

Trocando em miúdos, podemos afirmar que Oswald era "contra os importadores de consciência enlatada" e por só se interessar pelo "que não é meu" resolve subverter a ordem colonizador/colonizado, ou opressor/oprimido, como expressou Freire (1987). A ideia era minar a hegemonia econômica e cultural, devorando-a e transformando em uma nova arte capaz de ser revendida aos opressores enquanto produto de exportação. E foi exatamente o que fizeram em 1968, com a Tropicália, Caetano, Gil, Gal, Os Mutantes, Nara Leão, Duprat, Capinam, Torquato Neto e Tom Zé, através da observação da contracultura norte-americana e europeia que afirmaram suas estratégias de protesto. Devoraram *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967)* e regurgitaram *Tropicália ou Panis et Circencis (1968).* O método apropriativo/devorador/reformulador indicado por Oswald de Andrade e utilizado pelos tropicalistas se perpetuou na obra de Tom Zé e, como afirmou Rollefson (2007, p. 5) "forma uma marcante continuidade histórica da oposição brasileira à hegemonia do primeiro mundo". Por este motivo, Silviano Santiago (2008) defende que no terceiro milênio é inaceitável que o artista das margens possa deixar passar em branco as ideias revolucionárias de Oswald de Andrade, pois para ele a antropofagia leva o escritor a ampliar o sabor pela labuta morosa que é trabalhar com a arte.

Para Oliveira (2014) Tom Zé rompe com o *habitus*, no sentido descrito por Norbert Elias, em seu livro *Os alemães*: de "saber social incorporado", na produção cultural e social brasileira; para Elias (1997, p. 9) "os destinos de uma nação ao longo dos séculos vêm a ficar sedimentados no *habitus* de seus membros individuais". O conceito de *habitus* perpetuou–se nas Ciências Humanas e foi inicialmente utilizado por Aristóteles (2000) para identificar determinadas características assimiladas em processos de aprendizagem. Posteriormente Durkheim (1995), em seu livro *A evolução pedagógica,* designa o termo enquanto um elemento que norteia as ações dos indivíduos, de forma durável, na sociedade (Apud SETTON, 2002). Ou seja, o conceito de *habitus* se apresenta como uma espécie de senso pragmático de como agir em determinadas situações sociais, pois se baseia no passado para referenciar o futuro. Concordamos com Bourdieu (1983) que o *habitus* é um sistema que funciona como uma matriz, uma espécie de arquétipo de experiências passadas que torna possível a realização de diferenciadas tarefas futuras.

Paralelamente à noção de *habitus*, Bourdieu (1983, p. 89), propõe a noção de campo, e o define enquanto "espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas)". O campo, seria na verdade um espaço social simbólico, de estrutura própria e relativamente independente de outro, ou de outros campos, onde as relações de poder se manifestam. Como sintetiza Setton (2002, p. 20) "a maior parte das ações dos agentes sociais é produto de um encontro entre um *habitus* e um campo (conjuntura)." E é justamente no campo (espaço social simbólico) que o *habitus* é disseminado pelas elites visando moldar mentes, seja coletiva ou individualmente. É a violência que busca domesticar:

> [...] os instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço de sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a 'domesticação dos dominados'. (BOURDIEU, 1989, p. 11).

As lutas e as relações de poder ocorridas no campo estão diretamente ligadas a outro conceito cunhado por Bourdieu, o de "capital cultural". Quando analisa o comportamento da cultura dominante sobre a dominada, o autor relaciona o conceito de capital cultural com a herança cultural familiar, pois é na família que damos nossos primeiros passos sociais. (FAGUNDES, 2017). Essa ignota herança, na verdade é mais uma estratégia de manutenção de poder, e facilita o trabalho da cultura dominante mantendo as estruturas da desigualdade social, pois, como sustenta Fagundes (2017, p. 117), "mesmo aumentando o nível de educação das classes menos privilegiadas, o capital cultural dessas classes não aumentaria na mesma proporção se comparado com o das classes dominantes."

Buscando "escapar ao declínio coletivo de sua classe" (BOURDIEU, 2015, p. 105), Tom Zé adota uma estratégia de rebeldia dentro do *habitus,* pois de acordo com o:

> ponto de vista do artista vinculado ao movimento tropicalista, surgia a vontade de intervir no contexto geral, uma tendência a modificar o ambiente da produção cultural brasileira. Por outro lado, do ponto de vista do artista dissidente, tratava-se de ampliar a radicalização da singularidade inventiva através de uma via de mão dupla: a percepção e denúncia do "complexo de épico" - crítica ao ethos estético político da cultura brasileira. (OLIVEIRA, 2014, p. 14-15).

Oliveira (2014) afirma que o "complexo de épico" atrofiou o desenvolvimento cultural do compositor brasileiro e que o épico, enquanto gênero poético, ainda reina enquanto base para as composições tupiniquins. Esses compositores acabam presos a uma estrutura de poder (gravadoras, rádios, TV e atualmente os streamings).

Dentro desta perspectiva, podemos perceber na obra de Tom Zé o conceito abordado por Carvalhal, (2006, p. 79) que trata da "voracidade antropofágica" e vê na reversão de direção entre a periferia e o antigo centro (Europa), através da perspectiva proposta por Oswald, de passar de devorado a devorador, utilizando a "transculturação" para acentuar o processo de transformação cultural, caracterizado pela influência de elementos de outra cultura, e assim acarreta a perda ou a alteração dos elementos já existentes. Tom Zé, enquanto representante da cultura dependente, investe contra a cultura do colonizador, mutilando-a, espremendo-lhe o suco para extrair dela apenas o que lhe serve. Foi assim no tropicalismo, e continuou assim ao longo de sua carreira.

Os estudos pós-coloniais contribuíram para a reformulação e a expansão do campo de abrangência dos métodos investigativos. Em um passado não muito distante, o artefato literário era compreendido como um acontecimento natural, entretanto a fortuna crítica da contemporaneidade vem demonstrando que o discurso literário está relacionado às experiências e às práticas. Ou seja, o artefato literário é resultado de hábitos sociais intersubjetivos, sua particularidade é apenas uma convenção estabelecida em um determinado momento sócio-histórico, arraigado por um poder ideológico, e por este motivo volátil no tempo. Portanto, "A tradição literária passa a ser considerada não como o mero acúmulo da produção de textos ao longo da história, mas como um processo constante de reescritura do passado a partir de problemas do presente." (ALÓS, 2012, p. 12).

O discurso de Tom Zé desestrutura as tradições e os valores instituídos pelos fulcros do poder. E a literatura comparada tem sua importância quando se trata desse assunto. Avaliar a produção cultural para descolonizar o imaginário. Por este motivo recorremos ao comparatismo, por se tratar de um campo disciplinar e de um saber/poder sobre a diferença cultural. Desmistificar as ideologias impostas às comunidades humanas é o ponto de partida para a construção de novos tipos de relacionamento no âmbito social. É por isso que a aptidão

> metadisciplinar da literatura comparada a caracteriza como um importante espaço intelectual para avançar nestas questões, posto que, desde seu nascimento, este campo de estudos manteve um permanente questionamento tanto de sua definição, do seu objeto e do seu método, quanto da própria necessidade de flexibilização da categoria "disciplina", posto o seu constante diálogo com a história, a teoria e a crítica literárias, bem como com outras áreas do saber. (ALÓS, 2012, p.13).

A literatura é uma força produtiva que contribui culturalmente para a sociedade. Nosso compromisso é problematizar o discurso tomzeniano em contraponto com as ideologias impostas pelo discurso das classes dominantes, compostas de um sistema conceitual, em que se esconde uma lógica desumana que dissimula as diferenças sociais. Para Remak (1994) a literatura comparada é um estudo literário que transcende fronteiras, além de relacionar a literatura com diferentes áreas do conhecimento. Ou seja, diferentes formas de expressão humanas podem ser comparadas com a literatura. A literatura comparada se apresenta como um viés aberto às experiências contemporâneas e sua alteridade. A experiência de leitores e escritores não está aprisionada aos limites de suas respectivas nações. Pois, como define Barthes (1988, p. 65): "a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito".

Munidos de todo este arcabouço teórico (Manifesto Antropofágico, Movimento Tropicalista e Literatura Comparada), agora, podemos adentrar na análise da letra/poema *Língua Brasileira*, a partir do tópico seguinte, comparando-a com a história da Língua Portuguesa na tentativa de esmiuçar a mensagem proposta pelo compositor.

"Língua Brasileira": um passeio pelo inconsciente do português brasileiro através da letra/poema de Tom Zé

Como foi destacado na introdução: *Língua Brasileira* é uma das faixas do disco "Imprensa Cantada". Scaramuzzo (2020), ao se referir ao álbum, defende que a música tomzeniana jamais será um fim em si mesma, pois se trata de um combinado entre Filosofia, Antropologia e, principalmente, Poesias, capaz de criar uma própria linguagem. Isso significa que a chegada de um novo disco com novas canções não significa jamais o final de um ciclo para as canções dos discos anteriores, já que o artista vive em um processo criativo e suas músicas se moldam, se flexionam e se adaptam para voltarem cada vez mais fortes e consistentes. Como no caso de *Língua Brasileira*, que talvez tenha passado despercebida no "Imprensa Cantada", inclusive o italiano, Pietro Scaramuzzo, não cita a canção na biografia, porém, em 2022, ganha *status* ao ser escolhida como nome do novo álbum do artista: *Língua Brasileira*. Vamos à análise da letra/poema[10].

[10] Quando me sorris/Visigoda e celta/Dama culta e bela/ Língua de Aviz/Fado de punhais/Inês e desventuras/Lá onde costuras/Multidão de ais/Mel e amargura/Fatias de medo/Vinho muito azedo/Tudo com fartura/Cravos da paixão/Com dores me serves/Com riso me pedes/Vida e coração/Vida e coração/Babel das línguas em pleno

Para compreender a história de uma língua, é necessário considerar todo o arcabouço sociopolítico e histórico-cultural que circunda o lugar de fala dessa referida língua. Enquanto a história interna trata das mudanças estruturais, a história externa trata de todos os eventos de ordem não linguística (política, economia, guerras, catástrofes, etc.) Sabemos que o português é filho do latim, que por sua vez descende do protoindo-europeu, língua falada provavelmente antes de 2500 a.C. Para se ter uma ideia o protoindo-europeu declinava seus substantivos assim como no português, em número e gênero. (GONÇALVES & BASSO, 2010). Falado na região de Lácio, região central da Itália, no primeiro milênio antes de Cristo, com a ascensão do Império Romano, o latim se estendeu por quase toda a Europa, dando origem às línguas românicas, portanto, o latim, que ainda estudamos atualmente nas escolas de Letras, corresponde a um período peculiar da história ocidental, os séculos I a.C. e I d.C. Foi nesse período que escritores, tais como Virgílio com sua *Eneida*, moldaram os alicerces filosóficos, culturais, políticos, sociais e religiosos da Europa e posteriormente do Ocidente colonizado. Este latim ao qual nos referimos é denominado de latim clássico, sendo definido assim por se tratar de um estilo literário culto, cujos registros chegaram até os dias de hoje. Contudo, ao contrário do que se pensa, as línguas românicas não descendem do latim clássico, mas sim, do latim vulgar (língua do povo romano em geral). E foi deste último "que se desenvolveram o romance e seus dialetos, que mais tarde se transformaram nas línguas românicas como as conhecemos hoje." (GONÇALVES & BASSO, 2010, p. 38). O português é um desses dialetos derivados do latim vulgar, ou seja, é a "Última das filhas" (verso 34) do Lácio, uma "Dama culta e bela" (verso 03). Tom Zé vai buscar estes dois versos na primeira estrofe no soneto *Língua Portuguesa*[11]. Sobre o soneto de Bilac, podemos destacar que:

> Quanto ao conteúdo é necessário evidenciar que a língua portuguesa referida nesse soneto pelo poeta brasileiro é a língua de Portugal, ou ainda, a língua do poeta Luso Camões (v. 13), alusão é esta que remete ao Classicismo (estilo literário retomado pelos poetas parnasianos). No primeiro quarteto o "eu"-lírico do soneto refere-se à língua como a "última flor do Lácio", isto é, a última língua oriunda do Latim vulgar da região do Lácio, na antiga Roma. (SILVA, 2013, p. 104).

Ao se referir à língua portuguesa como "Última flor do Lácio, inculta e bela" além de fazer alusão à região do Lácio, como já explicitamos algumas linhas atrás, Bilac chama a língua portuguesa de "inculta e bela" por sua descendência direta do Latim vulgar, por isso inculta. Tom Zé dá novo significado quando reestrutura o verso de Bilac, dando à língua portuguesa o *status* merecido de "Dama culta e bela" (verso 03).

De acordo com (SILVA NETO, 1986), os primeiros habitantes da Península Ibérica eram povos de cultura capsense, ou seja, povos do período paleolítico vindos do norte da África e da Europa, do qual surgem os Iberos, os Cônios, os Vetões, etc. E também, povos da região cantábrico-pirenaica, vindos do oeste e sul da França, de onde descendem os povos históricos vasco e astur. Séculos se passam, até que "surge, na Península, outro povo de origem indo-europeia.

---

cio/Seduz a África, cede ao gentio/Substantivos, verbos, alfaias de ouro/Os seus olhares conquistam do mouro/Mares-algarismos/Onde um seu piloto/Rouba do ignoto/Almas e abismos/Verbo das correntes/Com seu candeeiro/Todo marinheiro/Caça continentes/E o gajeiro real/Ao cantar matinas/Acha três meninas/Sob um laranjal/Última das filhas/Ventre onde os mapas/Bordam suas cartas/Linhas Tordesilhas/Linhas Tordesilhas/Em nossas terras continentais//A cartomante abre o baralho/Abismada vê, entre o sim e o não/Nosso destino ou um samba-canção. (ZÉ, 2003, p. 141-142).

[11] Última flor do Lácio, inculta e bela/És, a um tempo, esplendor e sepultura/Ouro nativo, que na ganga impura/A bruta mina entre os cascalhos vela. (BILAC, OLAVO, 1976, p. 86.).

Trata-se dos Celtas, que vieram através dos Pirineus e que, dois séculos mais tarde, voltariam em levas mais expressivas e significantes." (SILVA NETO, 1986, p. 58). Eles se estabeleceram principalmente na Ibéria, por volta do século VI a.C., originando o povo conhecido como celtibero.

Portanto, muito antes da chegada dos romanos, essas populações que habitavam a Península Ibérica já "haviam sido fortemente *celtizadas*, a ponto de adotarem a maioria dos traços culturais dos Celtas, inclusive a língua.**"** (SILVA NETO, 1986, p. 61). Após derrotarem os cartagineses na Espanha, em 209 a.C, os romanos iniciam a ocupação da Península e dividem o território em Hispânia Citerior (a mais próxima) e Hispânia Ulterior (a mais distante), esta última é dividida em Lusitânia, ao norte e Baetica, ao sul, todavia a pacificação completa da Península só ocorre em 27 d.C (GONÇALVES & BASSO, 2010). A partir do século V d.C os visigodos dominaram grande parte da Península Ibérica, o movimento denominado de Invasões bárbaras, foi um período de grande instabilidade política que sobrepujou o Império Romano. Voltando para a canção, na primeira estrofe temos: "Quando me sorris" (verso 01) e "Visigoda e Celta" (verso 02), nestes dois pequenos versos, Tom Zé resume a presença dos extratos: visigodo e celta na formação da língua portuguesa.

O comando visigodo se sustenta por um curto período, e, em 711 d.C os árabes invadem a Península, derrotam os visigodos, e dão início a um momento primordial para a língua portuguesa. Este momento durou sete séculos e só teve fim com o movimento chamado Reconquista, que só se consolidou em 1492. Com a chegada dos árabes:

> No território chamado de Andaluz, a ocupação basicamente era de muçulmanos e mouros (berberes conquistados pelos árabes e parcialmente islamizados), falantes de árabe, e um grupo de hispano-godo-romanos subjugados pelos muçulmanos, falantes do dialeto chamado moçárabe (derivado do árabe, "submetido ao árabe"), além dos judeus, que, na época, eram vistos pelos árabes como merecedores de direitos iguais, pois eram considerados um "povo do livro" (a Bíblia). (GONÇALVES & BASSO, 2010, p. 69).

Do dialeto moçárabe restaram apenas alguns escritos poéticos denominados de *hardjas* ou *jarchas*. Já o árabe teve uma influência significativa na formação do português contemporâneo, sendo justamente o que conta os versos "Os seus olhares conquistam do mouro" (verso 21) e "Mares-algarismos" (verso 22). Duas heranças significativas para Portugal e o ocidente como um todo, a primeira são os algarismos indo-arábicos que até hoje são utilizados, foram criados pelos indianos no século V d.C, mas foram difundidos para todo o mundo pelos árabes. E a segunda faz de Portugal o pioneiro nas grandes navegações, que foi todo o conhecimento sobre o tema assimilado, dos árabes, pelos portugueses. Perceba-se que são os "olhares" portugueses que "conquistam do mouro" "Mares-algarismos", palavras apresentadas como se fossem uma só palavra, típico da poesia concretista, e por tamanha significação e influência na vida dos portugueses e consequentemente no desenvolvimento da língua portuguesa.

Dentro desta perspectiva histórica, e seguindo os passos de Ilari e Basso (2006) podemos dividir a história da língua portuguesa em três momentos: "português arcaico" (do século XII às grandes navegações, por volta de 1415), "português clássico" (de 1415, até a publicação de *Os Lusíadas*, de Camões em 1572), e "português moderno" (de 1572 até os dias atuais). Do português arcaico é possível destacar alguns textos escritos em galego-português, como a *Notícia do Torto*, datado entre 1210 e 1216, e a *Demanda do Santo Graal* (traduzido dos romances de cavalaria franceses, na primeira metade do século XIII). (GONÇALVES & BASSO, 2010).

Já do português clássico, que desenvolve-se com as grandes navegações, por volta de 1415 com a conquista de Ceuta no norte da África, podemos ressaltar o advento da dinastia de Avis, ou seja, a geração dos herdeiros de D. João I (D. Duarte, D. Pedro e D. Henrique) que foram responsáveis por uma grande produção erudita inspirada em autores clássicos e escreveram obras consideráveis, tais como o *Leal Conselheiro, de D. Diniz*. Vale destacar ainda as crônicas de Fernão Lopes (de 1418 a 1459), e o surgimento das primeiras gramáticas portuguesas de autores como Fernão de Oliveira (1536) e João de Barros (1540). (GONÇALVES & BASSO, 2010).

Por fim, com relação ao português moderno, temos como marco a publicação de *Os Lusíadas*, em 1572. Com relação a esta obra de Camões destacamos o canto III, estrofes 118 a 135, que trata do episódio de Inês de Castro (1325 - 1355), por sua citação na música em análise. Inês foi uma nobre galega, única rainha póstuma de Portugal, que fora amante e posteriormente esposa de D. Pedro I. Inês de Castro foi executada por ordem do pai de Pedro I, o rei D. Afonso IV, que era contrário à relação dos dois. Como podemos perceber:

> A história de amor que marcou Portugal, de fato, foi o romance de Inês de Castro e D. Pedro. O casal de jovens amantes teve sua historiografia recontada por diferentes escritores e cronistas, no entanto, só ganhou papel de destaque na literatura portuguesa com a publicação de Os Lusíadas, no ano de 1572, escrito por Luís Vaz de Camões. (LACERDA, 2018, p. 30).

Outro fato importante que merece destaque foi a morte de Dom Sebastião I, outro rei português, na batalha de *Alcácer-Quebir*, deixando Portugal sem rei e sem herdeiros, o que levou o rei Felipe II da Espanha a reivindicar a coroa, tornando Portugal, entre 1580 e 1640, província da Espanha. Estes 60 anos de dominação foram influenciadores tanto para a estrutura como para a literatura de língua portuguesa. (GONÇALVES & BASSO, 2010). Munidos do aparato histórico, podemos voltar à análise da canção e destacar aqui os versos "Língua de Aviz" (verso 04), ou Avis como já destacado e "Inês e desventuras" (verso 06). Uma estrofe que merece uma atenção especial é a dos versos 30 ao 33: "E o gajeiro real" (verso 30), "Ao cantar matinas" (verso 31), "Acha três meninas" (verso 32), "Sob um laranjal" (verso 33). Publicado em 1843, no Romanceiro e Cancioneiro Geral, de Almeida Garrett, a lenda da *Nau Catrineta*[12], permeia o imaginário popular, até os dias de hoje. Luis da Camara Cascudo (1984) indica que se trata de uma xácara portuguesa sobre assuntos marítimos que provavelmente relata a viagem da nau Santo Antônio que transportou o filho de Duarte Coelho em 1565, de Pernambuco para Lisboa. Este poema romanceado é anônimo e acabou sendo transmitido de forma oral, e sofrendo adaptações não apenas em Portugal, mas também no Nordeste brasileiro. De acordo com Alves (2020, p. 2), foi "incorporado às danças dramáticas populares – Cheganças de Marujo – e é considerado como a mais antiga expressão popular portuguesa." Seja por ter sido transmitido de forma oral, até chegar aos sertões de Irará, ou quem sabe Tom Zé tenha tido acesso ao texto por intermédio do romanceiro de Garrett, os versos 30 ao 33 da canção *Língua Brasileira* corroboram com o que defendemos no tópico anterior deste artigo com relação à "voracidade antropofágica" trazida por Carvalhal. Perceba-se como Tom Zé se apropria dos versos grifados no texto do colonizador, seja oralmente e/ou teoricamente, através da perspectiva proposta por Oswald de Andrade, já trazida

[12] Acima, acima, gajeiro/Acima ao tope real/Olha se enxergas Espanha/Areias de Portugal/Alvíssaras, capitão/Meu capitão general/Já vejo terras de Espanha/Areias de Portugal/Mais enxergo três meninas/Debaixo dum laranjal/Uma sentada a coser/Outra na roca a fiar/A mais formosa de todas/Está no meio a chorar. (GARRETT, Almeida, 2000, p. 138-139.).

à baila neste artigo, e passa de devorado a devorador, utilizando a "transculturação" para acentuar o processo de transformação cultural, caracterizado pela influência de elementos de outra cultura, acarretando a perda ou a alteração dos elementos já existentes. Como podemos observar:

> Mais importante do que a constatação da inferioridade do colono em relação à empresa colonizadora européia e a conseqüente rejeição das injustiças estabelecidas pelo poder tirânico das metrópoles, a Antropofagia se apresenta como estratégia artística e reflexiva que visa a apreender o valor universal para os que estão desapossados dele originariamente. Na busca desse valor, a Antropofagia rechaça a dívida contraída pelo não-europeu com o universal, para então indiciá-la duplamente como signo de reconhecimento e, paradoxalmente, de auto-reconhecimento. A teoria antropofágica é o primado duma negociação, cujo resultado – isto é, a redução ou o abatimento no preço legal e oficial do universalismo – é a iluminação do mundo e seus habitantes pela amplidão absoluta do conhecimento pleno das diferenças. A iluminação se dá no exercício de ultrapassagem histórico das condições funestas do cotidiano e da atualidade. (SANTIAGO, 2008, p. 24).

Como bem sintetiza Santiago (2008), o sujeito/autor/artista pode estar, simultaneamente, em qualquer lugar, onde as fronteiras e os limites históricos estarão desprotegidos com relação à sensação de propriedade, seja por um ou mais grupos hegemônicos.

Antes de dar continuidade a análise, precisamos destacar que ao desembarcar das caravelas portuguesas em 22 de abril de 1500, a língua portuguesa passou por um processo de miscigenação linguístico-cultural, e ao soar por terras brasileiras pela primeira vez, não sabia que este processo teria continuidade e características únicas ao se entrecruzar com a grande diversidade de línguas indígenas e posteriormente de matrizes africanas. Sabendo que o português estava em transição do clássico para o moderno, podemos ter como referência que:

> A língua de Camões é ainda mais próxima para nós que a de Caminha, pelo menos em sua forma escrita. Isso mostra, entre outras coisas, como a mídia impressa força a padronização do texto, e essa pressão à padronização segue seu curso até hoje. De uma forma ou de outra, foi essa variedade de português que aportou ao Brasil em 1500 por meio dos colonos que chegaram mais intensamente a partir de 1532. (GONÇALVES & BASSO, 2010, p. 123).

De acordo com Rodrigues (1993), estima-se que havia cerca de 1000 línguas indígenas no Brasil. Para lidar com tamanha pluralidade, os colonizadores utilizaram a estratégia das "línguas gerais" uma para o sul, denominada de "Língua Geral Paulista" que tinha como base o Tupinambá. E outra para o norte, o "Nheengatu" que foi a língua usada para catequese pelos jesuítas e tem por base línguas do tronco Tupi. Vale salientar que este encontro entre a língua portuguesa e as diversas línguas indígenas deu-se por um processo de violências e que a igreja teve um papel fundamental neste processo; com a catequese, movimento desenvolvido para "educar" os povos originários desta terra, e que, na verdade, foi uma imposição de valores sociais, religiosos e morais, caracterizando assim um dos maiores etnocídios ocorridos na história.

Em conjunto com as línguas indígenas, outro elemento essencial para a formação da Língua Brasileira deu-se por outro grande crime cometido na história da humanidade, o tráfico negreiro. Iniciado em 1559, no Brasil, o massacre sofrido por africanos principalmente da Nigéria, Angola e Moçambique, trouxe à colônia portuguesa, falantes "de ewe, iorubá (tronco kwa), quicongo, quimbundo, umbundo (tronco bantu), mandinga, hauça (tronco mande) e provavelmente outras,

sem contar o árabe que era falado por escravos muçulmanos". (GONÇALVES & BASSO, 2010, p. 130).

Diante dos fatos expostos, podemos perceber que desde os primórdios da colonização nosso país caracterizou-se como um território multilíngue, este multilinguismo moldou as principais características da Língua Brasileira fazendo ela se distinguir da sua matriz portuguesa. Na letra, sobre as influências indígena e africana na Língua Brasileira, podemos destacar as estrofes 13 a 17, obviamente, sabemos que esta é uma das possibilidades de interpretação, contudo, nestas estrofes, defendemos que o compositor trata do processo de imposição religiosa sofrido pelo colonizado onde a igreja católica com seus "Cravos da paixão" (verso 13), "Com dores me serves" (verso 14) (o colonizador serve com dor) e "Com riso me pedes" (verso 15), aqui destaca-se que a ironia serve com dor, mas pede com riso, a típica relação opressor/oprimido, e o que pede? "Vida e coração" (verso 16) e "Vida e coração" (verso 17) em nosso entendimento essa repetição não é apenas por uma questão estética, mas para demonstrar que o colonizador além de querer a vida, quer o sentimento do colonizado, quer o amor, quer os desejos, as vontades, e ele não quer só uma vez, quer duas vezes, três vezes, e quantos descendentes o colonizado tiver, ele quererá suas vidas e corações. Dando continuidade, vamos observar os versos 18 ao 20: quem seria a "Babel das línguas em pleno cio" (verso 18)? A resposta é óbvia: o Brasil colônia com suas aproximadamente 1000 línguas indígenas somadas a cerca de uma dúzia de línguas africanas que foi seduzida (verso 19) e de onde foram subtraídos "Substantivos, verbos, alfaias de ouro" (verso 20). Agora vamos aos versos 23 ao 25. "Onde um seu piloto" (verso 23), Pedro Álvares Cabral. "Rouba do ignoto" (verso 24), ou seja, rouba do desconhecido, que no caso seria a colônia "descoberta por acaso". "Almas e abismos" (verso 25), Almas refere-se ao trabalho de catequese de conquistar almas para a igreja, junto aos índios. E, abismos, as terras que eram infinitas e acabam sendo usurpadas pelo colonizador. Nos versos 05, 07 e 08 e do 09 ao 12, o compositor esmiúça o que a Língua Portuguesa (ou o colonizador) traz para a colônia. "Fado de Punhais" (verso 05) fala do fado, que é um ritmo muito tradicional de Portugal, conhecido por traduzir as emoções do povo pobre em seu cotidiano, e também a saudade, é um ritmo repleto de melancolia. Que é justamente o que define os versos "Lá onde costuras" (verso 07) ou onde se escreve "Multidão de ais" (verso 08), ou seja, onde se escreve a melancolia, ou o sentimentalismo e suas amarguras. Agora, vamos aos versos 09 ao 12. Percebamos que o colonizador não traz para a colônia muitas benesses. Na verdade, ele traz mel, mas também traz amargura, traz o medo, e um vinho muito azedo, tudo isso com muita fartura. Com relação aos versos 26 ao 29: Tom Zé chama a Língua Portuguesa de "Verbo das correntes" (verso 26), ou seja, da língua que aprisiona, onde "Todo Marinheiro" (verso 28) "Caça continentes" (verso 29) com o intuito de subjugá-los. Já os versos 35 ao 38: "Ventre onde os mapas" (verso 35), onde "Bordam suas cartas" (verso 36), o autor denuncia que é o colonizador agora quem decidirá o futuro da terra colonizada, tanto sua história quanto seus mapas e limites territoriais ou seja, suas "Linhas Tordesilhas" (versos 37 e 38). Por fim, os versos 39 ao 42, os quais consideramos a grande sacada, ou o *grand finale* da canção *Língua Brasileira*, e que é a vingança do colonizado contra o colonizador, pois "Em nossas terras continentais" (verso 39), "A cartomante abre o baralho" (verso 40) e "Abismada vê, entre o sim e o não" (verso 41), "Nosso destino ou um samba-canção" (verso 42), ou seja, a partir de agora não é mais o colonizador quem dita as normas e define nosso destino ou mapa, a partir de agora temos nossa Língua Brasileira com suas peculiaridades capazes de produzir uma cultura que revela seu grau de originalidade e autenticidade, pelo viés da antropofagia, e deglute o resultado desse processo de mestiçagem em criações como o samba.

Considerações Finais

Tom Zé, com sua linguagem característica e sua licença poética, conduzida por uma rica ironia, soube vingar-se de seus algozes com sua letra/poema, onde ele deglute a Língua Portuguesa que "sorri" "visigoda e celta" trazendo toda sua carga cultural e ideológica ao chegar "em nossas terras continentais" e regurgita a Língua Brasileira em forma de canção. Canção que além de ser um breve resumo da formação de nossa língua é também uma denúncia ao covarde processo de colonização sofrido pelo povo brasileiro. Contudo, apesar de a cultura ser um dos alicerces necessários para a formação de um cidadão crítico, há outros elementos necessários para tal desenvolvimento, tais como a educação. Mesmo após ter constituído renome internacional, Tom Zé não consegue atingir, com suas músicas, um grande público em seu país. No Brasil, seu fã clube é constituído de alguns intelectuais e universitários, e mesmo dentro da universidade é consumido por uma pequena parcela dos campos culturais, sociais e simbólicos. O que nos remete ao antológico questionamento do padre Antônio Vieira em seu *Sermão de Santo Antônio aos Peixes* (pregado no Maranhão em 13 de junho de 1654): "Ou é porque o sal não salga, ou porque a terra se não deixa salgar", seria Tom Zé o sal que não salga? Ou o povo brasileiro que não se deixa salgar?

Acreditamos não haver pessoa melhor para responder tal analogia que o pedagogo Paulo Freire (2003, p. 145), quando afirma que: "A prática precisa da teoria, a teoria precisa da prática, assim como o peixe precisa da água despoluída." O discurso de Tom Zé é teoria e produção de pensamento crítico; o povo brasileiro está acostumado às ideologias impostas.

Como afirma Romanelli (1978), pouca coisa mudou na forma de encarar a educação no Brasil desde os nossos primeiros 'professores', os jesuítas. A herança cultural e o poder político sustentam o caráter ideológico do ensino que acabou transformando as escolas numa verdadeira luta de classes. Bosi (1995) vai além, ao afirmar que o princípio que norteia a atividade teórica é a objetividade e que a ideologia tem por foco não o conhecimento, mas a vontade de persuadir. Para compreender, a teoria é preciso ver mais e melhor, pois ela visa o universal, já a ideologia parte do geral como objetivo de julgar o particular. É praticamente impossível não fazermos um paralelo sobre esta discussão entre teoria e ideologia com o atual momento sócio-histórico que o Brasil atravessa, há toda uma tentativa de naturalização de ideologias fascistas em nosso país, além do negacionismo à ciência e às suas contribuições para o bem-estar da humanidade. Dentro desta perspectiva, percebemos como o artista utiliza sua poética para denunciar como as classes dominantes utilizam-se das ideologias para manterem uma significativa camada da população do nosso país distante de uma educação transformadora e libertadora. Paulo Freire, em seu livro *Pedagogia da Autonomia* (1996, p. 13), nos lembra que "Ensinar não é transferir conhecimentos, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção". Como o artista deixa claro no verso da canção *Tô* do disco *Estudando o Samba* (1976), "Explicar pra confundir, confundir para esclarecer", é dessa educação transformadora e decolonizante de que trata Tom Zé em suas canções. No dia em que a classe trabalhadora tiver o direito à palavra, à história contida, e não contada; à interpretação de texto e ao pensamento crítico, aí sim poderá estudar Tom Zé para compreender Tom Zé, e assim se deleitar com sua música.

Referências

ALVES, Murilo Cavalcante. Confluências intertextuais no conto "Nau Catrineta", de Rubem Fonseca. **Recorte – revista eletrônica**. Departamento de Letras / UninCor V. 17 - N.º 2, 2020.

ALÓS, Anselmo Peres. **Literatura Comparada ontem e hoje:** campo epistemológico de ansiedades e incertezas, 2012, Universidade Federal de Santa Maria.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas:** ao pau-brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. v. VI.

ARISTÓTELES. **Categorias.** Trad. Maria J. Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BILAC, Olavo. **Poesia**. Rio de Janeiro, Agir, 1976.

BOSI, A. Formações ideológicas na cultura brasileira . **Estudos Avançados**, *[S. l.]*, v. 9, n. 25, p. 275-293, 1995. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8902>. Acesso em: 27 jun. 2022.

BOURDIEU, P. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato. (Org.). **Pierre Bourdieu:** Sociologia. São Paulo: Ática, 1983, p.46-81.

_____. **Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

_____. **A Distinção:** crítica social do julgamento. 2. ed. rev. 2. Reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2015.

CALADO, Carlos. **Tropicália:** a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

ELIAS, Norbert. **Os Alemães**. A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

FAGUNDES, Geraldo de Andrade. Algumas reflexões em torno dos conceitos de habitus, campo e capital cultural. **Revista Café Com Sociologia,** Volume 6, número 2, mai/jul., 2017.

FREIRE, Paulo. **Cartas a Cristina:** reflexões sobre minha vida e minha práxis. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. **Pedagogia do oprimido**, 17ª. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

GARRETT, Almeida. Romanceiro. Portugal: **Projecto Vercial**, 2000. Disponível em: <https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1829280/mod_resource/content/1/Romanceiro_Garrett.pdf>. Acesso em: 18 de out. 2022.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu; BASSO, Renato Miguel. **História da língua** – Florianópolis : LLV/CCE/UFSC, 2010.

ILARI, R; BASSO, R. **O português da gente:** a língua que estudamos, a língua que falamos. São Paulo: Contexto, 2006.

OLIVEIRA, Bernardo. **Estudando o Samba**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Literatura comparada, intertexto e antropofagia**. Flores da escrivaninha. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. Textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.175-190.

RODRIGUES, A. **Línguas indígenas:** 500 anos de descobertas e perdas. D.E.L.T.A., n. 9, p. 83-103, 1993.

ROLLEFSON, J. Griffith. **Com Defeito de Fabricação e a "Estética do Plágio"de Tom Zé:** um "Manifesto Antropofágico" pós-moderno/pós-colonialista. Música Popular e Sociedade, 30:3, 305 - 327, 2007.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. **História da educação no Brasil (1930/1973)**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

SANTIAGO, Silviano. **O começo do fim**. Gragoatá, v. 13, n. 24, 30 jun. 2008.

SCARAMUZZO, Pietro. **Tom Zé:** O Último Tropicalista, Edições Sesc São Paulo, 2020.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. **A teoria do habitus em Pierre Bourdieu:** uma leitura contemporânea. Revista Brasileira de Educação, n. 20, p. 60-70, 2002.

SILVA NETO, Serafim da. - **História da Língua Portuguesa**. 4. ed. - Rio de Janeiro: Presença; [Brasília]: INL, 1986.

SILVA, Raquel Bevilaqua. Última Flor do Lácio - Breve reflexão acerca do idioma português. **Revista Ideias**. UFSM - Universidade Federal de Santa Maria. 2013.

VIEIRA, Antonio. **Sermão de Santo António aos peixes**; fixação de texto Ana de Castro Salgado. - 1ª ed. - Lisboa : Guerra & Paz, 2020.

ZÉ, Tom. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

SILENCIAMENTO FEMININO EM *TORTO ARADO*: A NECESSIDADE DE PENSAR AS EPISTEMOLOGIAS DO SUL

Nicole Garrido Saddi[13]

Resumo: Com base na formulação teórica de epistemologias do Sul, do autor Boaventura de Sousa Santos, será discutido o silenciamento de mulheres, no romance contemporâneo ficcional brasileiro *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior. Isso se fará, numa perspectiva decolonial. Produto direto dos efeitos opressores do capitalismo, colonialismo e patriarcado, o silenciamento feminino é primordialmente, manifesto na obra, da seguinte forma: através das relações de poder de exploração, efetuadas pelos donos da terra sobre os que a habitam; pela tentativa de imposição religiosa; e, também, pela violência com mulheres, exercida por homens, em relações afetivas desarmônicas. A violação da dignidade humana, expressa, outrossim, pela tentativa de silenciamento das lutas de mulheres, no contexto particular agrário da chapada diamantina – questão de que trata a narrativa –, remete a uma ampla construção histórica de base hegemônica, nortecêntrica, que violenta as perspectivas confrontadoras de sua origem monocultural. Pretende-se, aqui, pensar a urgente necessidade da validação das vozes de lutas e saberes das mulheres que sofrem e resistem às injustiças produzidas por essa hegemonia. É relevante tomar isso como meio de produção de conhecimento emancipatório das ideias de dignidade humana.
Palavras-chave: Epistemologias do Sul; decolonialismo; patriarcado; capitalismo.

Na introdução do livro *O pluriverso dos Direitos Humanos: a diversidade das lutas pela dignidade* (2019), seus organizadores, Boaventura de Sousa Santos e Bruno Sena Martins, discorrem sobre as implicações da estreiteza e seletividade de propósitos da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Tal documento, expedido pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em Paris, no dia 10 de dezembro de 1948, teve, como objetivo, a garantia da proteção universal dos direitos humanos.

Portador do que Santos e Martins consideram como uma "universalidade abstrata", o documento, de concepção hegemônica e nortecêntrica, promulga a igualdade de direitos para todos. Ao fazê-lo, incorre, no entanto, num grave equívoco: o de desconsiderar que as particularidades dos indivíduos são importantíssimos influenciadores das condições de suas respectivas existências. A lei que impõe a ordenança de igualdade desprivilegia os socioeconomicamente desfavorecidos, ao requerer, destes, a mesma rigidez comportamental exigida dos privilegiados.

A hegemonia dos direitos humanos seria produto de uma origem monocultural ocidental, porém, que ambiciona a universalidade, devido a "terem estado ao serviço dos duplos critérios e das justificações imperialistas na arena geopolítica, e por se constituírem hoje como denominadores mínimos de direito congruentes com a ordem global individualista, neoliberal, colonial e nortecêntrica." (SANTOS; MARTINS, 2019, p. 13).

A evidente contradição entre engendramento e propósito é um dos relevantes aspectos capazes de explicar as razões pelas quais a universalidade abstrata, proposta pelo documento sob enfoque, produz a hostilização de concepções que contrariem essa hegemonia.

---

[13] Mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, na área de Estudos Literários.

O filósofo lituano Emmanuel Levinas destaca-se, entre os pensadores modernos, pela proposição de uma ética da alteridade, fundamentada na crítica à homogeneização ontológica dos seres. Proveniente da filosofia ocidental, a referida homogeneização ontológica orienta o pensamento europeu.

Para Levinas, a desconsideração da singularidade irredutível do ser tem, sempre, a violência como resultado. E o caráter impessoal, com que se apresenta a universalidade, é desumano, pois pressupõe a supressão da alteridade dos seres.

> A ontologia como filosofia primeira é uma filosofia do poder. Desemboca no Estado e na não-violência da totalidade, sem se presumir contra a violência de que vive essa não-violência e que se manifesta na tirania do Estado. A verdade, que deveria reconciliar as pessoas, existe aqui anonimamente. A universalidade apresenta-se como impessoal e há nisso uma outra inumanidade. (LEVINAS, 2020, p. 33)

A tirania do Estado que, nesse contexto, pode ser aplicada à *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, é, portanto, manifestação da violência da totalidade que, de modo mais amplo, seria a redução das singularidades dos seres humanos a um conceito geral. No caso, o conceito de "humano".

Referente a essa universalidade, o filósofo, no prefácio da obra *Totalidade e Infinito,* propõe a questão: "Os seres particulares abandonarão a sua verdade em um todo em que se desvanece a sua exterioridade?" (LEVINAS, 2020, p. 12). Nesse sentido, Santos e Martins afirmam que "Os direitos humanos convencionais, enquanto parte da modernidade ocidental, tem como limite ontológico a impossibilidade de reconhecer a plena humanidade dos sujeitos que se encontram abissalmente excluídos." (2019, p. 22).

Em *Vida Precária: os poderes do luto e da violência* (2022), Judith Butler utiliza-se da concepção levinasiana de ética não violenta, como pano de fundo para reflexão quanto à precariedade da vida humana e sua grande passibilidade de anulação. A filósofa confronta a existência de uma hierarquia de valoração das vidas humanas, conforme demonstrado no trecho a seguir:

> Certas vidas serão altamente protegidas, e a anulação de suas reivindicações à inviolabilidade será suficiente para mobilizar as forças de guerra. Outras vidas não encontrarão um suporte tão rápido e feroz e nem sequer se qualificarão como "passíveis de ser enlutadas". (BUTLER, 2022, p. 52. Sic).

Quanto a essa hierarquia, Butler fala sobre a disparidade de luto, sofrida pela perda de vidas, já que, apenas, a perda de algumas ocasiona luto, ao passo que a de outras não gera comoção. Há, portanto, uma distribuição desigual de luto que determina os perfis de sujeitos que devem ou não ser enlutados, que "opera para produzir e manter certas concepções excludentes de quem é normativamente humano". (BUTLER, 2022, p. 13).

Saber que há uma predeterminação invisível de quem é ou não considerado humano, ou seja, que há uma "concepção restritiva do humano que se baseia em sua exclusão" (BUTLER, 2022, p. 53-54) acentua a urgência da proposição levantada por Santos e Martins, no sentido de validar e desocultar as vozes daqueles que têm sido excluídos do conceito normativo de humano, os não passíveis de luto, os irreais, os monstros.

No artigo *Se não humano, monstro,* Marco Tulio Corraide, em estreita concordância com o viés de Butler, discorre sobre o emprego da palavra "monstro", como metáfora social para criaturas destoantes do que é considerado normativo.

No contexto observado, monstros seriam os que, pela insurgência ou exclusão, ao sofrerem injustiças, são desconsiderados do espectro do humano, concebido pela declaração de 1948. Pronunciando-se a respeito disso, segue-se o conceito de Corraide: "Monstro é tudo aquilo que está fora do que é considerado "normal". Não ser branco é monstruoso, não ser hétero é monstruoso, não ser cisgênero é monstruoso, não estar em um patamar de capital ou rejeitar a própria ideia de capital é monstruoso." (CORRAIDE, 2022, p. 3). O parâmetro de normalidade tem a mesma proveniência nortecêntrica da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* que, indiretamente, promulgou sua validação.

Butler alerta para as nefastas implicações da desumanização conceitual, esclarecendo que ela relega os seres a uma posição em que a violência praticada contra eles não é considerada violação ou negação. Essa violência renova-se e se instiga pela seguinte contradição: seres que, por uma concepção implícita, não deveriam estar vivos, continuam vivendo. Veja-se o trecho a seguir:

> Se a violência é cometida contra aqueles que são irreais, então, da perspectiva da violência, não há violação ou negação dessas vidas, uma vez que elas já foram negadas. Mas elas têm uma maneira estranha de permanecer animadas e assim devem ser negadas novamente (e novamente). Elas não podem ser passíveis de luto porque sempre estiveram perdidas ou, melhor, nunca "foram", e elas devem ser assassinadas, já que aparentemente continuam a viver, teimosamente, nesse estado de morte. A violência renova-se em face da aparente inesgotabilidade do seu objeto. (BUTLER, 2022, p. 54)

Santos e Martins também levantam a questão hierárquica de valoração à vida, que consideram resultado da concepção hegemônica e nortecêntrica que rege os direitos humanos. Quer se veja a dita questão como resultado de perspectivas "insurgentes, revolucionárias ou simplesmente não-eurocêntricas" (2019, p. 13), o fato é que são hostilizadas as concepções contrárias.

Esse problema é evidenciado pela incapacidade normativa de confrontar e combater "as sistemáticas injustiças e opressões causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado." (2019, p. 13). Isso porque o documento assenta-se sobre a ideia de que as violações de direitos humanos estão restritas ao que está definido como tal, restringindo a profusa gama de transgressões possíveis ao que está normatizado por declarações, instituições e organizações.

Os autores propõem a necessidade de se pensar se os direitos humanos, como linguagem de dignidade humana instituída, podem ser ressignificados, de modo contra-hegemônico. Ou seja, de um modo que possam promover dignidade, não somente aos que se enquadram na concepção instituída de humano. E, assim, possam validar as lutas e saberes dos que, atualmente, fogem a esse conceito, o que os torna hostilizados.

Para tanto, filiam-se ao conceito de epistemologias do Sul, que são definidas como "um conjunto de procedimentos investidos na produção e validação de conhecimentos nascidos das lutas daqueles que tem resistido às sistemáticas opressões do capitalismo e do patriarcado" (SANTOS, 2014).

A referência ao Sul ocorre, em razão do silenciamento imposto a esse hemisfério, desde o processo histórico de colonização. Considerado este importante aspecto, tem-se, como amplo desafio, a escuta daqueles que têm resistido e ressurgido dessa zona de desumanização a que foram relegados. A necessidade para "pensar criticamente sobre as ausências, as emergências e as possíveis traduções interculturais que poderemos empreender além dos direitos humanos convencionais". (SANTOS; MARTINS, 2019, p. 15).

O premiado romance *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior (2019), retrata, em seu enredo, personagens que se enquadram no que Judith Butler considera como "humanos não considerados humanos", "não passíveis de ser enlutados", "irreais"; que Corraide denomina "monstros" e que Santos e Martins consideram como" sub-humanidade." (2019, p. 20).

Narrado por vozes de personagens femininas, o romance retrata a vida dos moradores de Água Negra, uma fazenda no interior da Chapada Diamantina. As variadas questões que perpassam a narrativa têm, de modo geral, sua centralidade na temática das disputas pelo direito à terra.

À medida que a narrativa configura o quadro humano, enredado nas relações de poder, produtos do colonialismo, revela-se a total desconsideração de vidas humanas. Vidas submetidas a condições de trabalho análogas à escravidão. Vidas submetidas ao silenciamento de suas justas reivindicações.

Em *Marxismo e Crítica Literária*, Terry Eagleton pontua a importância de se compreender a função desempenhada pela ideologia, na sociedade como um todo, o que considera essencial para a explicação aprofundada de qualquer obra literária:

> Mas também não entenderemos a ideologia se não compreendermos o papel que ela desempenha na sociedade como um todo-- se não compreendermos que ela consiste numa estrutura definida de percepção, historicamente relativa, que sustenta o poder de uma classe social determinada. Isto não é tarefa fácil, já que uma ideologia não é nunca simples reflexo das ideias de uma classe dominante, pelo contrário, é sempre um fenômeno complexo, que pode incorporar visões do mundo divergentes ou até contraditórias. Para compreender uma ideologia, temos que analisar as relações exactas entre diferentes classes de uma sociedade, e fazer isso implica compreender qual a posição dessas classes em relação ao modo de produção. (EAGLETON, 1978, p. 19)

No romance de Itamar Vieira Junior, a narração de Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira comunica vozes que transmitem perspectivas revolucionárias. Vozes não eurocêntricas, insurgentes contra a percepção colonialista. Percepção essa, que sustenta o poder da classe dos grandes latifundiários brasileiros.

A obra, através dessas personagens, legitima e difunde a ideologia contra-hegemônica da classe social desprivilegiada dos que habitam a terra e são nela explorados. É, por isso, produzida uma "sociologia de ausências" (SANTOS, 2006, 2014), em que os "humanos que não são considerados humanos", por não serem brancos e não disporem de capital, são desocultados da zona da irrealidade e invisibilidade.

Uma vez desocultados e tornados reais, as violações de direitos contra estes, agora humanos, não podem mais ser desconsideradas, mas precisam ser reconhecidas. Eles são passíveis de luto e não alvos de uma caçada infinita pelo extermínio de uma existência contraditória.

Além do fato de haver existências não normatizadas pelo nortecentrismo, opera-se uma hierarquia histórica que desprivilegia as mulheres. A autora Elisabeth Grosz, no artigo *Corpos Reconfigurados* (2000, pp. 45-86), diz que a filosofia ocidental fundamenta-se numa "profunda somatofobia" que influencia a concepção atual de corpos. Nesse sentido, estabeleceu-se uma dicotomia entre corpo e razão, na qual as mulheres são representadas pelo primeiro, e os homens, pela segunda.

A filosofia estabeleceu-se como forma de racionalidade, através da elevação da mente como "um termo incorpóreo". Para tanto, negou o corpo masculino. O homem passa a ser, então, a mente, ao passo que o corpo passa a representar o feminino. O que se dá por oposição e pelo fato

de as mulheres serem culturalmente designadas por características, como a sexualidade e o poder reprodutivo.

Tal separação estabelece uma hierarquia, em que à mulher-corpo é associada a desrazão. Funda-se a noção, implícita na visão eurocêntrica, de que os homens são racionais, "os cabeças", ao passo que as mulheres são o corpo reprodutor, submisso e desinteligente. O feminino é relegado a uma posição secundária, e essa vinculação ao corpo, frequentemente correlacionado com a fragilidade, retroalimenta o pensamento misógino, como dito no trecho a seguir.

> O pensamento misógino frequentemente encontrou uma auto-justificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior de corpos que são representados, até construídos como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente. (GROSZ, 2000, p.67).

Se foi consolidado, pelo menos cultural e socialmente, que as mulheres são *desrazão* e devem submeter-se a uma hierarquia em que o homem representa a elevação da mente, torna-se evidente a compreensão de que o silenciamento feminino é implicitamente legitimado.

Michelle Perrot é professora emérita de História Contemporânea, na Universidade de Paris VII – Denis Diderot, autora de relevantes obras sobre a história das mulheres. Dentre as referidas obras, figura *As mulheres ou os Silêncios da História* (2005), publicação em que levanta o processo histórico do silenciamento feminino e denuncia o esquecimento ou apagamento a que as mulheres foram condenadas, em consequência disso.

> Evidentemente, a irrupção de uma presença e de uma fala femininas em locais que lhes eram até então proibidos, ou pouco familiares, é uma inovação do século 19 que muda o horizonte sonoro. Subsistem, no entanto, muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, "esqueceu" as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento. (PERROT, 2005, p. 9)

Se as mulheres, por muito tempo, foram desconsideradas e não escreveram sua história, mas a tiveram toda "escrita pelos homens", como diz Simone de Beuvoir, em *O Segundo Sexo* (1949), a luta contra-hegemônica feminina, combatendo o silenciamento histórico, pode ser filiada às Epistemologias do Sul.

Na compilação *A Escrita da História novas perspectivas,* organizada por Peter Burke, Jim Sharpe, em "A história vista de Baixo", trata "do potencial e problemas inerentes à escrita da história vista de baixo" (1992, p. 42).

Esse conceito de história pode ser entendido como a exploração de novas perspectivas do passado, do ponto de vista de pessoas não pertencentes à elite, sobretudo política, cujas opiniões nortearam e ainda norteiam, majoritariamente, a história tradicional. Essa perspectiva expandiu as possibilidades de exploração de experiências históricas de "homens e mulheres, cuja existência é tão frequentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história." (1992, p. 41).

Sobre a literatura, Eagleton afirma que "Escrever bem não é só uma questão de «estilo»; significa também ter à disposição uma perspectiva ideológica capaz de penetrar até à realidade da experiência humana numa situação determinada." (1978, p. 21).

Considerando esse ponto de vista, é pertinente observar que, mesmo sendo uma obra ficcional, *Torto Arado* comunica uma perspectiva ideológica que representa a história, do ponto de vista dos negros descendentes de escravos. São afrodescendentes que, ao receberem a famigerada liberdade, vagaram sem rumo, sujeitando-se a novas formas de escravidão, tentando sobreviver. As personagens do romance penetram a realidade da experiência humana, de modo a transmitir uma perspectiva ressignificadora da história real, escrita pela elite.

Torto Arado é de autoria masculina; porém, no universo diegético, são conferidas vozes a personagens femininas. Itamar Vieira Junior atua, na perspectiva de produzir e validar "conhecimentos nascidos das lutas daqueles que tem resistido às sistemáticas opressões do capitalismo e do patriarcado."

Tem-se, aí, o mesmo objetivo pretendido por Santos, com as Epistemologias do Sul. A escolha de que esses conhecimentos e lutas seja apresentada, através de olhares femininos, é, portanto, bastante pertinente e sensível. Isso porque, dentre os "humanos que não são considerados humanos", as mulheres ainda sofrem uma segunda esfera de hostilização e silenciamento, decorrente do patriarcalismo.

A questão do silenciamento é evidenciada, desde o início da narrativa, quando as irmãs Belonísia e Bibiana, ao saciarem a curiosidade de olhar os pertences escondidos da avó Donana, encontram uma faca que lhes parece muito atrativa. Revezam a introdução desse objeto na boca. Temerosa de ser flagrada no ato proibido, Belonísia decepa, acidentalmente, um pedaço da própria língua, o que acaba por ser-lhe um impeditivo permanente da fala.

Na primeira parte da narrativa, "Fio de Corte", não fica claro, para o leitor, qual das irmãs perdeu a fala. O enfoque coloca-se no mútuo apoio que estabelecem, para que uma viabilize a comunicação da outra. Esse relato inicial é conduzido pela filha mais velha, Bibiana, "a primeira de quatro filhos vivos e de outros tantos que nasceram mortos." (JUNIOR, 2019, p. 21).

No citado relato, ocorre, principalmente, a contextualização do quadro humano dos moradores de Água Negra. Quadro em que se mostram as diversas opressões, injustiças e explorações a que eram submetidos, em um modo de vida análogo à escravidão. Fazem-se conhecer, também, sua cultura, sua religião. A propósito, destacam-se as pacíficas relações de poder, voltadas para o aconselhamento e cura. Relações estabelecidas entre os moradores da fazenda e seu curador Zeca Chapéu Grande, o pai de Bibiana e Belonísia. E, ainda, tem-se a consolidação do romance entre Bibiana e Severo, seu primo.

Na segunda parte, *Torto Arado,* é Belonísia quem assume a narração, contando sobre sua união com Tobias, num relacionamento desarmônico, conflituoso e agressivo. Esse homem impõe o silenciamento a Belonísia, por meio da violência psicológica. Para isso, ele a inferioriza, desmerecendo tudo o que ela faz. Opera-se, ainda, um outro nível de silenciamento, devido à pressão social, como mostra o trecho a seguir.

> Com o passar do tempo, Tobias parecia não sentir satisfação pelo que eu fazia. Se queixava de algum objeto que procurava e não encontrava. Dizia que eu não podia mexer em tudo, que às vezes algo poderia parecer estar fora do lugar, mas estava no lugar certo, porque ele havia escolhido assim. Concordava. Assentia com a cabeça, mas evitava olhar seus olhos. Nessas horas, crescia a vontade de deixar tudo para trás, de voltar para minha casa, mas o que os vizinhos não iam dizer? Continuávamos a frequentar a casa de meu pai nas noites de jarê, todos agora sabiam que eu não era mais "Belonísia de Zeca Chapéu Grande", e que agora vivia com Tobias, logo, eu era "Belonísia de Tobias". (JUNIOR, 2019, p.116.)

O protagonismo dessa mulher valente é evidenciado pela altivez e coragem com que age diante da brutalidade do marido, que acaba tendo sua vida precocemente interrompida. Sofreu um acidente, que a narração nos induz a crer ter sido causado por Santa Rita Pescadeira, encantada de quem ele zombava no Jarê, prática religiosa de matriz africana, típica da região da Chapada Diamantina.

Em um dos recorrentes e progressivos episódios de violência, Tobias, completamente embriagado, lança, na direção de Belonísia, o prato de comida preparada por ela. Ao invés de limpar a comida, a mulher salta o prato, sai de casa, começa a trabalhar na terra e se prepara, caso ele venha atrás dela. O trecho que narra a cena transmite, com muita clareza, que ela não aceitaria violência física. Já estava preparada para lutar; até mesmo, para matar qualquer um que resolvesse lhe bater.

> Esperava que viesse atrás de mim, valente, que quisesse levantar a mão para me bater. Ouvi gritar de casa que eu era burra. Que não falava. Que era aleijada da língua. Engoli cada insulto que ouvia de sua boca. Dava um golpe mais forte fazendo desprender da terra grandes torrões. Que se atrevesse a vir me agredir que faria o mesmo com sua carne: a faria se soltar da face com um golpe apenas. Antes que qualquer homem resolvesse me bater, lhe arrancaria as mãos ou cabeça, que não duvidassem de minha zanga. (JUNIOR, 2019, p. 121).

Belonísia mostra, também, sua força e coragem, ao enfrentar Aparecido, o esposo da vizinha Maria Cabocla, impedindo que esta fosse, mais uma vez, surrada por esse homem. No caso de Maria, o silenciamento é imposto através da violência física e do desamparo social. Ela tem vários filhos, dependentes dela. Desprovida do básico, como a moradia na fazenda e a terra para cultivar, não poderia sobreviver. Por isso, submete-se a uma rotina de espancamento.

Amparada pela força de Belonísia que, munida da mesma faca que decepou parte de sua língua, no início da narrativa, confronta e ameaça Aparecido, Maria Cabocla expulsa-o de casa, gritando que nunca mais apanharia. Infelizmente, porém, Belonísia conta que, semanas depois, Aparecido retorna para casa e apresenta reflexões que tentam justificar o ocorrido.

Em toda essa argumentação justificadora, é possível vislumbrar, de um viés patriarcal, o poder do silenciamento imposto sobre a mulher-mãe, em situação de dependência financeira e sob pressão sociocultural.

> Semanas depois, soube que Aparecido havia retornado. Senti tristeza, mas pensei: "Se é pai dos meninos dela tem de haver algum perdão". Quem sabe o homem não muda? Ou, quem sabe, o gostar de Maria seja maior que as diferenças que existem entre eles. No fundo, será que ela percebeu que poderia ser pior estar sozinha na terra com aquele tanto de filhos, sem condições de roçar e dar de comer a todo mundo? Talvez tenha sido por isso, pela vergonha de ter me chamado naquele dia em que o enfrentei com a valentia que corria em meu sangue, que Maria se afastou de mim. (JUNIOR, 2019, p. 151-152).

No artigo *A Permanência de Mulheres em Situações de Violência: considerações de Psicólogas,* Madge Porto e Júlia Bucher-Maluschke buscam "identificar o que pensam psicólogas que atendem ou atenderam mulheres em situação de violência doméstica/conjugal, e as motivações para a permanência de algumas delas nessas situações." (2014, p. 267).

Utilizando a metodologia da *Análise de Conteúdo,* proposta por Maria Laura Franco (2008), para verificação de entrevistas, feitas com 12 psicólogas que "atendem ou atenderam na rede de enfrentamento à violência contra as mulheres e psicólogas que não tinham essa experiência de

forma que pudesse haver uma comparação entre as respostas dos dois grupos" (Sic), Porto e Bucher-Maluschke estabeleceram três categorias em que, de modo geral, enquadram-se as motivações para que as mulheres continuem em situações de violência, nos relacionamentos conjugais.

Dentre essas três categorias, a primeira, "Força do patriarcado e a busca de um salvador: "um homem pra chamar de seu?", engloba as motivações que parecem justificar o retorno do violento Aparecido para casa, mesmo depois do enfrentamento com as duas mulheres.

No âmbito da "Força do patriarcado", encaixar-se-ia um ponto que Tânia Rocha Andrade Cunha (2007) denuncia, no livro *O preço do silêncio: mulheres ricas também sofrem violência.* Trata-se do que a autora considera como uma pressão exercida, através de uma ideologia patriarcal, o fato de se atribuir, às mulheres, a responsabilidade para manter o casamento, principalmente, em prol filhos. Nessa categoria, entra, também, a dependência financeira, que algumas psicólogas dizem misturar-se com a emocional.

Ainda considerando essa categoria, não se pode saber, ao certo, se, caso a morte precoce de Aparecido não tivesse ocorrido, Belonísia não se teria mantido no relacionamento, por conta da pressão patriarcal. No caso dela, não pelos filhos, mas pela ideia de uma expectativa social, evidenciada no trecho já citado acima, em que diz:

> Continuávamos a frequentar a casa de meu pai nas noites de jarê, todos agora sabiam que eu não era mais "Belonísia de Zeca Chapéu Grande", e que agora vivia com Tobias, logo, eu era "Belonísia de Tobias". Deixava aquela mágoa morrer no peito, mormente quando ele erguia a roupa antes de dormir para entrar em mim. (JUNIOR, 2019, p. 116).

No excerto, esse "todos" nomeia o grupo invisível, mas bem definido, de quem Belonísia sente a expectativa quanto ao sucesso de seu relacionamento. Essa é a razão pela qual ela "deixava aquela mágoa morrer no peito", ciente de que, para a esfera sócio- patriarcal, ela agora não pertencia mais a si mesma, mas a Tobias.

Mais adiante, a personagem narradora diz "Me preocupava também que Sutério, vendo correr sua fama, o convidasse a se retirar da fazenda. Já havia decidido que, caso isso ocorresse, não iria embora do lugar em que nasci." (JUNIOR, 2019, p. 136).

Dessa fala, é possível apreender que ela não seguiria com Tobias, caso ele fosse expulso da fazenda, devido à fama que tinha. Nota-se, de tal pronunciamento, que a possível expulsão ocorreria em consequência da fama de péssimo comportamento do marido. Isso constituiria uma validação social para o fim do matrimônio.

Nesse caso, a culpa de largar o casamento não seria de Belonísia. Ela não o teria feito, por causa de não aguentar os maus tratos, violência psicológica, solidão, desacatos. A culpa do desenlace seria atribuída a Tobias. Seu mau comportamento desqualificava-o para continuar a vida naquele local, conforme apurado por um homem em posição social de poder, Sutério, o capataz da fazenda.

A força do patriarcado, expressa no imaginário formalizado na figura de "todos", poderia perdoá-la, pois Sutério teria constatado e exposto a todos a impossibilidade de convivência com aquele homem e, por isso, ela poderia não seguir com ele.

Voltando para a temática geral da segunda parte do livro, ainda pela narração de Belonísia, o leitor é informado sobre o retorno de Bibiana e Severo. Haviam fugido, da fazenda para a cidade, com o objetivo de trazer justiça contra as explorações sofridas por suas famílias, em Água Negra. Ali, muitos nasceram, e não tinham direto a ter, sequer, casas de alvenaria. Eram obrigados a

construir casas de barro, que se desfizessem com o tempo, para não deixarem marcas permanentes de sua passagem pela terra.

Severo, seguido por Bibiana, é expressão de uma rebelião ativa e transformadora. Sua atuação é de enfrentamento aos novos donos e chefe dos trabalhadores da fazenda que, em dado momento, foi vendida. Sua luta de conscientização, principalmente através de discursos, vai, aos poucos, moldando Água Negra. Juntamente com Bibiana, busca conseguir registrar a "associação de trabalhadores e pescadores de Água Negra", com o objetivo de conseguir direitos para aqueles que, há tanto tempo, cultivam e vivem na terra. Porém, sua luta termina, quando é covardemente silenciado através do assassinato.

Nessa parte do enredo, fica demonstrado, com clareza, que os moradores de Água Negra, conforme diz Judith Butler, não são passíveis de luto. Primeiramente, porque haviam sido proibidos de enterrar seus mortos, no cemitério da Viração. O dito local era altamente simbólico, para essa comunidade, pois, lá estavam enterrados todos os parentes e amigos que morreram, ao longo dos mais de 200 anos em que habitaram esta terra.

O desrespeito a toda a tradição e simbolismo do cemitério da Viração constitui, para essas pessoas, a desconsideração com o luto por suas vidas. Doravante, deveriam utilizar o cemitério da cidade, visto que "na cidade tinha cemitério e que a prefeitura garantia o transporte do morto para lá".

Quando Severo sofre o assassinato, o portão da Viração está trancado, com corrente e cadeado. Conforme solicitação de Bibiana, desejosa de que o marido fosse sepultado juntamente com seu pai, Zeca Chapéu Grande, o portão é tombado.

Isso é descrito de uma forma extremamente poética, traçando-se um paralelo entre a situação vivida e a luta dos negros contra a escravidão. "Foram muitas mãos agitadas sacudindo o portão velho, como muitos antepassados haviam agitado o corpo para fugir dos castigos e grilhões do cativeiro. O portão tombou no chão como uma corrente se desfazendo no ar." (JUNIOR, 2019, p. 209)

Demonstra-se, ainda, a impassibilidade de luto dessas vidas, através da covarde e mentirosa justificativa da apuração do assassinato de Severo, divulgada pela polícia. Homem íntegro, trabalhador e revolucionário, dedicado à família e à luta pela conquista dos direitos dos moradores de Água Negra, Severo entrara em desentendimentos com o dono da fazenda.

A parcialidade da investigação policial é explicitada no trecho: "Quando os moradores responderam sobre os desentendimentos com o dono da fazenda, os policiais se deram por satisfeitos, não prosseguiram." (JUNIOR, 2019, p. 2016). A seguir, é apresentada a conclusão do inquérito, que retrata, com muita clareza, a disparidade de relevância dispensada à morte de "um homem simples", em relação à de "um fazendeiro ou qualquer homem poderoso da cidade":

> Pareceu, durante um breve período, que as coisas haviam mudado, talvez houvesse justiça para o que tinha ocorrido. Iriam investigar a morte de um homem simples como investigariam a morte de um fazendeiro ou de qualquer homem poderoso da cidade. Mas, algumas semanas depois, surgiu a notícia de que o inquérito havia sido concluído. Que haviam descoberto um plantio de maconha numa área próxima aos marimbus. Que Severo havia sido morto numa disputa do tráfico de drogas na região. (JUNIOR, 2019, p. 216)

Na terceira e última parte, narrada pela encantada Santa Rita Pescadeira, Bibiana assume a voz do marido morto e reúne o povo de Água Negra, para expor seu ponto de vista. Mesmo contra

a evidente tentativa de intimidação e silenciamento, por parte de Salomão, o novo dono da fazenda, Bibiana discursa, aos moradores, sobre a luta pela liberdade e direitos. Eles a aplaudem. O desconforto, ante a presença do mais provável mandante do assassinato de seu marido, é tamanho, a ponto de fazer seu corpo tremer.

> Antes que pudesse começar a falar diante dos vizinhos e parentes, Bibiana sentiu seu corpo tremer de desconforto, ao ver que Salomão a observava de longe, de cima de um cavalo, acompanhado do atual gerente. Logo depois ele apearia, postando-se à sombra de um jatobá. Queria intimidá-la. Sua presença *tinha a clara intenção de silenciar aquela reunião, ou, no mínimo, fazer com que se medissem bem as palavras antes de lançá-las para fora da boca*. Argumentaria que era sua terra, e que não iria mais tolerar aquela desordem de gente se reunindo para propagar ideias como as que Severo espalhava, ideias que tinham a intenção de prejudicá-lo. "Nunca houve quilombola nestas terras", podia ouvi-lo repetir, antes mesmo de se pronunciar. Mas não havia volta: Bibiana estava tomada pela revolta. (JUNIOR, 2019, p. 218 – 219, grifo nosso)

Ocorre outra tentativa de dominação, nas relações de poder entre os donos da terra sobre os que habitam a terra. É a seguinte: Estela, esposa de Salomão, planeja um culto, na fazenda. Juntamente com um conhecido pastor, de quem se dizia que seria candidato a vereador, sai, batendo de porta em porta, para convidar o povo para o culto. Ao serem recebidos por Salustiana, viúva de Zeca Chapéu Grande, e sua filha Bibiana, operam uma clara tentativa de silenciamento, usando a imposição religiosa.

> O homem falava enquanto Estela sorria sem graça, prevendo o fracasso de sua intervenção. Até que ela tomou a palavra. Falou que ali se praticou jarê por muito tempo. Que dona Salu tocava tambor, mas que agora todos precisavam *ouvir* a palavra de Deus. (JUNIOR, 2019, p. 228 – 229, grifo nosso)

Quando é dito que "agora todos precisavam ouvir a palavra de Deus" o ouvir pressupõe calar. Não há uma abordagem respeitosa de convite a ouvir e conhecer essa palavra, mas uma imposição de silenciamento, para introdução de um conteúdo.

Diante dessa intervenção de pessoas que não expressam a visão genuína do respeito e amor, ensinados no evangelho de Jesus Cristo, sim, diante desses agentes do oportunismo religioso, como instrumento de dominação, ocorre algo surpreendente. Dona Salu reage e confronta Estela, não aceitando ser calada, mas impondo sua voz.

Em um belo e poderoso discurso, proferido antes de virar as costas e fechar a porta, Salu fala sobre a profunda ligação que ela e os demais moradores de Água Negra têm com aquela terra: "Vocês podem até me arrancar dela como uma erva ruim, mas nunca irão arrancar a terra de mim." (JUNIOR, 2019, p. 230).

Após a frustração da tentativa de imposição religiosa, começa a construção do processo de desfecho da narrativa, em que atuam as três narradoras e protagonistas. Guiadas por Santa Rita Pescadeira, Bibiana e Belonísia atuam, assim: a primeira, na construção da armadilha; e a segunda, na concretização do assassinato de Salomão, o que, objetivamente, viabiliza a efetivação da luta pela conquista dos direitos à terra.

> Meses depois, a notícia dos assassinatos trouxe funcionários de órgãos públicos, que ouviram moradores num processo de reintegração de posse. Aquela chegada foi celebrada com alívio. Tudo permanecia incerto, não havia prazos para a solução do problema, mas aquela movimentação indicava que a existência de Água Negra já era um

> fato. *Não eram mais invisíveis, nem mesmo poderiam ser ignorados.* (JUNIOR, 2019, p. 257, grifo nosso).

A conclusão do trecho, reproduzido acima, demonstra que, no universo diegético de Água Negra, a narrativa contra-hegemônica de "lutas e saberes que nas mais diversas regiões do mundo, resistem contra as desigualdades do presente e injustiças do passado" (SANTOS; MARTINS, 2019, p.14) tem, como produto, uma relevante concepção de dignidade humana. Concepção essa, capaz de desocultar, das zonas de invisibilidade, os até então "irreais" ou "não passíveis de luto".

Ganhar visibilidade, nessa acepção, é ter reconhecida sua humanidade não normatizada e, por isso, sair da perspectiva de que não há violação, quando sofrem violência, conforme coloca Butler.

Santos e Martins afirmam que, se forem destituídos da arrogante pretensão de universalidade com que foram criados, os direitos humanos podem ser parte de uma "ecologia dos saberes", na luta contra a opressão, validando narrativas diversas de dignidade humana. (2019, p. 24).

> Essa ecologia dos saberes deve articular-se, primeiro, como uma "sociologia das ausências" (SANTOS, 2014), através da qual serão viabilizadas e amplificadas as violações de dignidade humana que não são conhecidas e reconhecidas como tal à luz dos quadros epistemológicos, ontológicos, empáticos, históricos e mediáticos que resultam da consciência global de matriz ocidental. Em segundo lugar, a ecologia dos saberes nutre-se de uma "sociologia das emergências" (SANTOS, 2014) a partir da qual se desenha um futuro de possibilidades concretas. Trata-se de reconhecer as lutas que dão vida e significado aos direitos humanos e que os vernacularizam nas práticas.

Além dos estritos limites da Chapada Diamantina, a obra *Torto Arado* atua, no sentido de articular a "ecologia dos saberes" com uma "sociologia das ausências", em que as violações da dignidade de todos os humanos que se encontram em condições de vida e trabalho, análogas à escravidão, sejam conhecidas, reconhecidas, visibilizadas e amplificadas.

Ocorre, também, o que os autores denominam "sociologia das emergências", em que são reconhecidas as lutas dessas pessoas, em prol de seus direitos à moradia, propriedade, salários, descanso, entre outros fatores mínimos, compatíveis com a dignidade humana.

São evidentes, ao longo da história, as diversas tentativas de silenciamento, principalmente feminino. Isso acontece, tanto na esfera patriarcal de relações conjugais desarmônicas entre homens e mulheres, quanto no plano social, através de relações de poder entre os donos da terra *versus* os que a habitam.

Destaca-se o marcante protagonismo de personagens, como: Belonísia, Bibiana, Salu, Donana e Santa Rita Pescadeira que, mesmo em situações de intimidação, mediante violência física ou psicológica, não se calam. As vozes dessas mulheres expressam confronto com as "sistemáticas injustiças e opressões causadas pelo capitalismo, colonialismo e patriarcado" e operam efetiva mudança na realidade opressora que vivenciam.

Referências

BASTOS, Athena de Oliveira Nogueira. "*Boca Calada!": o silenciamento das mulheres como forma de violência na anulação do sujeito de direitos feminino*. In: BAGGENSTOSS, Grazielly Alessandra. *Não há lugar seguro: estudos e*

práticas sobre violências contra as mulheres com ênfase no gênero. Florianópolis: Editora Centro de Estudos Jurídicos (CEJUR), 2019. p. 158 – 169.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Paris: Gallimard, 1949.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas.* São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

CORRAIDE, M. T. *Se não humano, monstro: por uma percepção contemporânea de direitos humanos*. InSURgência: revista de direitos e movimentos sociais, Brasília, p. 1–19, 2022. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/insurgencia/article/view/41631. Acesso em: 30 mar. 2023.

CUNHA, Tânia Rocha Andrade. *O preço do silêncio: mulheres ricas também sofrem violência.* Vitória da Conquista: UESB, 2007.

DECLARAÇÃO Universal dos Direitos Humanos. Paris, 10 dez. 1948. Disponível em: https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos. Acesso em: 30/03/2023.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Crítica e Sociedade 8. Porto: Afrontamento, 1978.
FRANCO, Maria Laura. *Análise de conteúdo*. 6. ed. Brasília: Líber Livro, 2008. (Série Pesquisa, v. 6).

GROSZ, E. *Corpos reconfigurados*. Cadernos Pagu, [S. l.], n. 14, p. 45–86, 2015. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340. Acesso em: 25 ago. 2022.

JUNIOR, Itamar Vieira. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2020

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. 4. ed. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PORTO, Madge; BUCHER-MALUSCHKE, Júlia. *A permanência de mulheres em situações de violência: considerações de psicólogas*. Psicologia: Teoria e Prática, v. 16, n. 2, p. 118-128, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*. Boulder, CO: Paradigm Publishers, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa.; MARTINS, Bruno Sena. *O pluriverso dos direitos humanos: a diversidade das lutas pela dignidade*. São Paulo: Autêntica, 2019.

SHARPE, Jim. *A história vista de baixo*. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

PONCIANDO MEMÓRIAS E SILÊNCIOS: ESTUDO DA OBRA "PONCIÁ VICÊNCIO" DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Nadja Karoliny L. J. Almeida[14]

Resumo: Este ensaio, desenvolvido durante os Seminários sobre Literatura, História e Sociedade pelo PPGLL / UFG (2022), apresenta uma leitura do romance Ponciá Vicêncio (2020) da escritora Conceição Evaristo. Evaristo, em sua obra Ponciá Vicêncio, nos apresenta uma voz narrativa intimista, de linguagem simples e profunda, como se contasse uma história em voz alta, como se nos testemunhasse, naquele momento, vivências e experiências, e assim, nos apresenta os Vicêncios. Esta obra traz duas temporalidades: a dos momentos presentes da personagem protagonista, que rememora sua trajetória de vida e dos seus e a dos momentos do passado tanto da Ponciá quanto de seus familiares, os conhecemos, então, por meio de suas vivências e pelas recordações de Ponciá. Justamente por ser memória, não há um tempo linear, as idas e voltas e vindas nos permitem passear com a personagem, conhecendo suas dores, melancolias, esperanças mais profundas. Repleta de simbologias, a obra Ponciá Vicêncio nos remete às memórias ancestrais, aos testemunhos atuais, às dores, aos silenciamentos tão constantemente vividos por mulheres e homens negras e negros num Brasil racista, patriarcalista e excludente dessas minorias (que são maiorias) subalternizadas. Esta leitura ensaística está embasada em estudos de Sociocrítica (BARBÉRIS, 2006) estudos acerca dos Direiros Humanos (SANTOS, 2019 e NUNES, 2019) e estudos de Literatura e Interseccionalidade (KILOMBA, 2019). Perpassando por estudos das doenças psicológicas (MOSQUERA, 2012) causadas pelos "estragos" da escravização, no caso da obra apresentada, aplicados à escravização no Brasil.
Palavras Chave: Memórias; testemunho; silenciamentos; racismo; direitos humanos.

Quando encontrei a Ponciá pela primeira vez, olhei o arco íris com ela, naquela época eu também temia muita coisa e odiei a Ponciá, a odiei porque me reconheci nela, eu também fitava o abismo depois do arco íris, o entendimento ainda não havia chegado para mim. Da segunda vez que encontrei Ponciá, agora mais amadurecida pelo tempo e pela vida, a perdoei, nos perdoei, porque entendi que rememorar também é uma forma de viver, é resistir, é rir e chorar de dor e alegria ao mesmo tempo, poder contar as memórias, testemunhar o vivido é uma forma de (re)existência. Ora, 'Ponciá gastava a vida em recordar a vida. Era também uma forma de viver", (EVARISTO, 2020, p.48, recurso digital).

Conceição Evaristo, em sua obra Ponciá Vicêncio, nos apresenta uma voz narrativa intimista, de linguagem simples e profunda, como se contasse uma história em voz alta, como se nos testemunhasse, naquele momento, vivências, experiências, e assim, nos apresenta os Vicêncios. Esta obra traz ainda duas temporalidades: a dos momentos presentes da personagem protagonista, que rememora sua trajetória de vida e dos seus e a dos momentos do passado tanto da Ponciá quanto de seus familiares, os conhecemos, então, por meio de suas vivências e pelas recordações de Ponciá. Justamente por ser memória, não há um tempo linear, as idas e voltas e vindas nos permitem passear com a personagem, conhecendo suas dores, melancolias, esperanças mais

[14] Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, na área de Estudos Literários.

profundas. As vozes vão se misturando entre narrador observador, e é assim que inicia a narrativa: "**QUANDO** Ponciá Vicêncio viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda a infância." (EVARISTO, 2020, p.8, grifo da autora, recurso digital). E ainda, a própria Ponciá se apresenta por meio de suas rememorações e testemunhos, ao retornar às raízes da escravização no Brasil e suas intempéries e as suas marcas historicamente materializadas até o momento presente.

É possível identificar vozes polifônicas, a Ponciá, novamente diaspórica é uma refugiada na grande cidade porque distante seu local ancestral e distante do barro, da roça, do arco íris, da família, ela rememora e testemunha memórias ancestrais e memórias do cotidiano ao observar a si mesma, sua trajetória na vida e de sua coletividade (negras e negros), ao observar e relembrar a si mesma, Ponciá retoma o seu passado no momento presente, e, assim, conhecemos a ela e aos seus. Nos reconhecemos?

Entendendo a palavra, o discurso, a rememoração e a enunciação testemunhal como atos políticos, rememoração e testemunho aqui, se fazem presentes num momento, não diferente do passado, em que lugar de fala e lugar de escuta são necessários. Onde se encaixam a oralidade e a "escutatória"? Se se pode o subalterno falar, quem o escuta? As vozes testemunhais, as memórias, rememorações, os esquecimentos, os ditos e os não ditos participam concomitantemente do processo de enfrentamento e de resistência contra o que tem se tornado "dado normal do cotidiano", "nos faz pensar com mais clareza o absurdo de certas coisas existirem a ponto de se naturalizarem em nosso cotidiano" (SALGUEIRO, 2015, p.132). Da mesma maneira, essas vozes testemunhais, sendo "supérstite" o sobrevivente, ou "testis" o que testemunhou, ou uma "testemunha solidária", essa voz diz, em seus cantos, suas rememorações e em seus silêncios, diz de si e de toda uma coletividade. É o discurso do testemunho "como vontade de resistência, como "não se conformar com a s múltiplas faces do autoritarismo" (SALGUEIRO, 2015, p.123-125).

De acordo com Roger Chartier (2009) em *A história ou a leitura do tempo*,

> a memória é conduzida pelas exigências existenciais das comunidades para as quais a presença do passado no presente é um elemento essencial da construção de seu ser coletivo, e, a história, se inscreve na ordem de um saber universalmente aceitável, "científico", no sentido de Michel de Certeau (CHARTIER, 2009, p.24).

Dessa forma, o testemunho da memória é também, a referencialidade do objeto do discurso histórico, a ficção é "um discurso que informa do real", entretanto, aquela não pretende comprometer-se ou abonar-se no real científico e histórico, mas, é "uma evidência da força da representação do passado na literatura" de modo que os efeitos da realidade são partilhados entre o saber histórico e a invenção literária.

De acordo com Paul Ricoeur (2007) em *A memória, a história, o esquecimento,* "o testemunho não encerra sua história com a constituição dos arquivos, ele ressurge no fim de um percurso epistemológico no nível da representação do passado, por narrativas, artifícios retóricos, colocação em imagens" (RICOEUR, 2007, p.170).

Ponciá Vicêncio é uma obra de rememoração e testemunho, posto assim, ela vem carregada de símbolos estreitamente significativos para a construção e reconstrução de um passado histórico materializado, enraizado na contemporaneidade. As condições de produção de enunciados, a enunciação testemunhal, também neste caso, que são caracterizados por aspectos históricos, sociais, ideológicos, étnicos, geográficos dependem de interlocutores que possam de fato possibilitar a enunciação e o discurso, no caso de Ponciá Vicêncio, sendo este um testemunho, uma

rememoração, a voz silenciosa de Ponciá é sua própria locutora e interlocutora (se é que isso seja possível), e, ao mesmo tempo, a obra nos diz (como locutora) e nós leitores (como interlocutores), estabelecemos uma relação discursiva materializada na memória, ouvimos Ponciá, entendemos Ponciá, nos tornamos melancólicos com ela e como ela. A ideologia se materializa na linguagem, ora no discurso dominante, ora no discurso que subverte esta lógica dominante imposta, de acordo com Terry Eagleton (1997) em *Ideologia uma introdução,*

> A própria linguagem é infinitamente produtiva, mas essa produtividade incessante pode ser artificialmente detida no "fechamento" — no mundo selado da estabilidade ideológica, que repele as forças desagregadoras, descentradas da língua em nome de uma unidade imaginária (EAGLETON, 1997, p.174).

E continua:

> Se toda linguagem articula interesses específicos, então, aparentemente, toda linguagem seria ideológica. Mas, como já vimos, o conceito clássico de ideologia não se limita, de maneira nenhuma, ao "discurso interessado" ou à produção de efeitos persuasivos. Refere-se mais precisamente ao processo pelo qual os interesses de certo tipo são mascarados, racionalizados, naturalizados, universalizados, legitimados em nome de certas formas de poder político, e há muito a perder politicamente quando essas estratégias discursivas vitais são dissolvidas em alguma categoria indiferenciada e amorfa de "interesses" (EAGLETON, 1997, p.178).

Pensemos então, de que maneira são apresentadas pela rememoração / testemunho da protagonista da obra, as ideologias dominantes, de que maneira as relações de produção histórica e social, que são a relação de poder, moldam os indivíduos, como eles aceitam ou subvertem essas relações de poder, e, se o fazem de fato. As rememorações de Ponciá, faz de nós, leitores, testemunhas solidárias, somos testemunhas de suas vivências.

Pensando sobre as perspectivas das transgressões formais da escrita literária, tomemos, aqui, Pierre Barbéris em *A sociocrítica* (2006) em que o autor afirma que

> Um texto não é feito somente de coisas claras as quais não se puderam ou quiseram ver. Um texto é também um arcano que expressa o sócio histórico pelo que pode parecer apena estético, espiritual ou moral (BARBÉRIS, 2006, p.166).

Ainda para o autor, como "todo texto transgride uma Arte poética, e as discussões literárias referem-se sempre ao estilo, há, em todo texto, alguém que fala como todo mundo e que nunca diz uma palavra em tom mais alto que a outra" afinal, "escrever de outro modo tem sempre um significado político" (BARBÉRIS, 2006, p.168 e 169), e, acrescento que, há ainda os que não falam, mas demonstram corporalmente seus discursos, os que relembram, Ponciá não apresenta voz, sua voz é a rememoração.

Acrescentado a isso, a Escrevivência, ponto alto da escrita literária de Conceição Evaristo, esta autora afirma: "A escrevivência não se esgota em si mesma, ainda que ela possa vir escrita em primeira pessoa, ainda que ela possa vir como uma escrita individualizada, a sua proposta é a de coletividade e de coletivização" (EVARISTO, 2021, online). Como estratégia e como produção que traz uma gama de reflexões e problematizações sobre a ancestralidade negra, sobre as experiências e vivências de mulheres negras e homens negros num Brasil afrodiaspórico, é assim que se dá a obra Ponciá Vicêncio.

Ponciá nos apresenta sua vida e de seus familiares como um quadro representativo das forças dessas relações de poder: os restos das dores do processo de escravização e seus medos, os donos da terra os Vicêncios (numa conjuntura pratriarcal e colonizadora) e os Vicêncios ("escravos" da terra e que carregam o nome de seu "senhor"), dá-se aí a primeira perda da identidade ancestral, carrega-se um nome que não é próprio, mas que assim se faz por ideologia da lógica patriarcal, "donos e senhores" da terra e dos que nela trabalham.

Observo agora alguns pontos importantes que atravessam a obra Ponciá Vicêncio, certamente que muitos outros também a atravessam, entretanto, opto aqui pelos mais punjantes e é certo ainda, que uma análise mais profunda em cada um dos pontos apresentados também se faz necessária, aqui são apresentados apenas esboços para tais análises.

A voz narrativa

A voz narrativa parece ser feita aos moldes de uma história contada em voz alta, o texto tem frases curtas, simples, rápidas, em linguagem de fácil entendimento, em nomes de ancestralidade como os nomes das personagens Ponciá, Luandi, Biliza, Nêngua Kainda; o texto traz à luz, muitos sentimentos mergulhados em águas profundas: nas águas mortais do atlântico, e, em terras diaspóricas, as possibilidades de águas adocicadas dos rios, essa que produz a base/barro para a construção de sonhos e de liberdades, o texto traz ainda, saudades, emoções incongruentes com misto de tristeza e esperança, ausências, sonhos, busca de pertença (pertencimento), paciência e ternura pelo encontro com a ancestralidade "ele se apoderou carinhosamente de uma canequinha de barro, e com voz embargada, quase em choro gritava é minha, é minha."(EVARISTO,2020, p.54, recurso digital).

Temos ainda um narrador que vai nos apresentado as vivências das personagens que fazem parte do seio familiar de Ponciá Vicêncio, protagonista e personagem central da obra. A voz narrativa desta obra é o olhar da Ponciá.

Relações de poder identificadas no processo de leitura e letramento

Como identidade de um saber discursivo e desta forma também, social e político, as relações com a leitura e o letramento são encontradas desta maneira: "O pai de Ponciá sabia ler todas as letras do alfabeto. Sabia de cor e salteado. Em qualquer lugar que visse as letras, as reconhecia. Não conseguia, porém, formar as sílabas e muito menos as palavras. Aprendera a ler as letras numa brincadeira com o sinhô-moço" (EVARISTO,2020, p.10, recurso digital).

Aqui, é perceptível o que Alberto Manguel em Uma história da leitura (1997) afirma:

> Aprender a ler, para os escravos, não era um passaporte imediato para a liberdade, mas uma maneira de ter acesso a um dos instrumentos poderosos de seus opressores: o livro. Os donos de escravos (tal como os ditadores, tiranos, monarcas absolutos e outros detentores ilícitos do poder) acreditavam firmemente no poder da palavra escrita, sabiam, muito mais do que alguns leitores, que a leitura é uma força que requer umas poucas palavras iniciadas para se tornar irresistível. Quem é capaz de ler uma frase é capaz de ler todas. Mais importante: esse leitor tem agora a possibilidade de refletir sobre a frase, de agir sobre ela, de lhe dar um significado (...) uma multidão analfabeta é mais fácil de dominar; uma vez que a arte da leitura não pode ser desaprendida, o segundo melhor recurso, é limitar seu alcance (MANGUEL, 1997, p.313 e 315).

Ora, "o coronelzinho brincava de saber se negro (o pai de Ponciá ainda menino) era capaz de aprender as letras de branco e, vendo que "negro aprendia, parou a brincadeira" (EVARISTO,2020, p.11, recurso digital).

Relações de poder entre os filhos dos senhores e os filhos dos escravizados (estes como brinquedos, objetos de novas descobertas, prazer e deleite daqueles)

> Filho de ex-escavos, crescera na fazenda levando a mesma vida dos pais. Era pajem do sinhô-moço. Tinha a obrigação de brincar com ele. Era o cavalo em que o mocinho galopava sonhando conhecer todas as terras do pai. Tinham a mesma idade. Um dia o coronelzinho exigiu que ele abrisse a boca, pois queria mijar dentro. O pajem abriu. A urina do outro caía escorrendo quente por sua goela e pelo canto de sua boca. Sinhô-moço ria, ria. Ele chorava e não sabia o que mais lhe salgava a boca, se o gosto da urina ou se o sabor de suas lágrimas. Naquela noite teve mais ódio ainda do pai. Se eram livres por que continuavam ali? (EVARISTO,2020, p 10 e 11, recurso digital).

Essas relações são apresentadas na obra como uma ferida ainda aberta, aqui, há o encontro com a desumanização do sujeito negro, do menino negro, tal qual a canção Morro velho de Milton Nascimento: Filho do branco e do preto, correndo pela estrada atrás de passarinho[...]. O menino negro é o brinquedo do sinhozinho, seu fetiche exótico, seu objeto capaz de lhe causar prazer ao sentir dor, sua companhia infame: desejada e sobrepujada pela força, sua voz silenciada pelo mijo e pelo riso. Como falar com a boca cheia de mijo e de escárnio do outro? O que falar se o açoite o espera, o silêncio é um canto profundo de dor, uma dor inominável porque também, perda de identidade e de humanidade. E esse silenciamento em tantos homens negros que não falam, nem choram, grunhem e resmungam apenas se transmutam, em violência, em distanciamento e a necessidade de rendição, de redenção:

> **PONCIÁ** Vicêncio achava que os homens falavam pouco. O pai e o irmão tinham sido exemplos do estado da quase mudez dos homens no espaço doméstico. Agora, aquele, o dela, ali calado, confirmava tudo. Ele também só falava o necessário. Só que o necessário dele era bem pouco, bem menos do que a precisão dela [...] Desde os primeiros tempos, nos momentos em que ela se abria para ele, o homem vinha emudecido, trancado de falas, sem gesto algum dizível de nada. (EVARISTO,2020, p. 35, grifo da autora, recurso digital).

> Um dia ele chegou cansado, a garganta ardendo por um gole de pinga e sem um centavo para realizar tão pouco desejo. Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-lhe, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. Quando o homem viu o sangue a escorrer-lhe pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si assustado. Foi ao pote, buscou uma caneca d'água e limpou arrependido e carinhoso o rosto da mulher. Ela não reagia, não manifestava qualquer sentimento de dor ou de raiva. E desde esse dia, em que o homem lhe batera violentamente, ela se tornou quase muda. (EVARISTO,2020, p. 50, grifo da autora, recurso digital).

> Ela olhou para ele assustada, fazendo menção de levantar. O homem impediu-a tocando de leve o seu rosto. Ela teve um ligeiro tremor de medo. Ele iria bater-lhe novamente? Arregalou os olhos, curvou o corpo a espera de pancadas.[...] "desde o dia em que o homem de Ponciá havia batido nela tanto e tanto, a ponto de fazer-lhe sangrar a boca, depois, condoído do sofrimento que infligira à mulher, nunca mais ele agrediu-a, e se

> tornou carinhoso com ela. Foi tanto pavor, tanto sofrimento, tanta dor que ele leu nos olhos dela enquanto lhe limpava o sangue, que descobriu não só o desamparo dela, mas, também o dele. Descobriu como eram sós. (EVARISTO,2020, p. 56, recurso digital).

Há ainda, em atos de violência relacionados ao corpo da mulher negra, o fetiche pela posse desses corpos como: Luandi desejava sua Biliza-estrela e Negro Climério havia matado a moça,

> O homem, ao avistá-lo, abaixou a cabeça e apressou o passo como se quisesse correr. Do casarão alguém chamava por Luandi com gestos aflitos, enquanto da janela de Biliza outros acenavam para ele e para Negro Climério. Luandi não entendia nada, mas pressentiu que alguma coisa estava acontecendo. Olhou para trás, Negro Climério já havia desaparecido. Devia ter corrido antes mesmo de dobrar a esquina. Luandi correu em direção oposta, alcançando a porta do casarão. Num segundo estava no quarto de Biliza. E foi o momento exato, o tempo gasto para tomá-la nos braços e ver a sua Biliza-estrela, toda ensanguentada, se apagando. (EVARISTO, 2020, p.59, recurso digital).

Há também e de forma importante e categórica e carregada de sentidos, a violência do homicídio e da automutilação (tentativa de suicídio), cometidos pelo avô da Ponciá, em momento de extrema melancolia e desesperança, ele mata a esposa e decepa a própria mão, passa então, ao campo da loucura, da ausência de si, ri e chora ao mesmo tempo, e é desse avô que a Ponciá vai se lembrar e se identificar desde muito jovem, e é sua herança de ausências que ela carrega de forma bem simbólica.

Os fetiches

Comecemos pelo fetiche da mercadoria. De acordo com Eagleton (2007):

> A possibilidade de um sexto significado de ideologia, cuja ênfase recai sobre as crenças falsas ou ilusórias, considerando-as porém oriundas não dos interesses de uma classe dominante, mas da estrutura material do conjunto da sociedade como um todo. O termo ideologia permanece pejorativo, mas evita-se uma descrição genético-classista. O exemplo mais célebre de ideologia nesse sentido é, como veremos, a teoria de Marx sobre o fetichismo das mercadorias (EAGLETON, 2007, p.40).

O **fetiche da mercadoria**, postulado por Marx, opõe-se à ideia de valor de uso, refere-se unicamente à utilidade do produto. O fetiche relaciona-se à fantasia que paira sobre o objeto, projetando nele uma relação social definida, estabelecida entre os homens. Na obra O Capital (2005), Karl Marx aponta que a mercadoria (manufatura) quando finalizada, não mantinha o seu valor real de venda, adquiria uma valoração de venda irreal e infundada, como se não fosse fruto do trabalho humano e nem pudesse ser mensurado, o que ele queria denunciar com isto é que a mercadoria parecia perder sua relação com o trabalho e ganhava vida própria, é a este fenômeno de vida própria que Marx chama de fetiche da mercadoria, um objeto que se torna objeto de desejo e de adoração escamoteando sua utilidade e sendo substituído por um valor simbólico.

Parece duro assemelhar pessoas a objetos manufaturados, entretanto, os corpos escravizados assim o eram tratados e negociados, literalmente como objetos (a serem usados, para mão de obra, para abuso físico, e já então também, objetos de desejo, desejo de uso pelo poder, pela posse). Nesses pontos, sobre os fetiches, nos é apresentado na obra tanto o desejo da criança branca ter como brinquedo uma criança negra / cavalinho, como já fora dito acima, como o desejo

de Luandi, por exemplo, pela farda de soldado que lhe daria poder, e mais que isso, voz, autoridade de voz e arrisco a dizer, autoria e identidade, ele passaria da dimensão do silêncio para a dimensão da enunciação, da invisibilidade para o ser visto e admirado, aceito:

> Para Luandi, na medida em que o seu maior desejo estava se realizando, os dias futuros seriam de um tempo bem-vindo, queria ele acreditar, apesar da dor, apesar da imagem da estrela apagada na noite triste de seu peito. Agora ele era um soldado. Tinha o poder de mandar. Tudo seria mais fácil, até para procurar a irmã. (EVARISTO, 2020, p.64, recurso digital).

E ainda, os desejos de Luandi e de Negro Climério pela negra prostituta Biliza (já aqui o corpo da mulher negra sendo usado, antes como empregada doméstica (mão de obra) e agora como prostituta (desejo e posse pelo corpo, usada, abusada, açoitada, vida ceifada). Nos é apresentado também, o fetiche pela cidade grande como sonho de liberdade e riqueza - melhores condições de vida, Ponciá vai para a cidade e lá se casa, Luandi vai para a cidade e lá se apaixona, a mãe de ambos que, ainda temerosa, vai à cidade em busca de seus filhos.

Herança ancestral que perpassa toda a obra (a melancolia e a "loucura") provocadas pelo processo cruel da escravização (o avô da Ponciá e ela mesma)

A melancolia "estava muito perturbada naqueles dias. Levantara do banquinho em que estivera sentada nos últimos anos, na beira da janela e dera de andar em círculos, dentro do pequeno espaço do barraco, Ponciá andava, chorava e ria dizendo que queria voltar ao rio. A simbologia da abordagem do arco-íris que serpenteia como herança silenciosa de dor e que perpassa todas as personagens; a simbologia do barro como busca e retorno à ancestralidade primordial como busca de uma identidade individual e coletiva, pois, Ponciá dizia sentir saudade do pai e do avô mortos, da mãe e do irmão desaparecidos, ela também, às vezes, dizia que tinha saudade do barro e, de tempo em tempo, apresentava um incômodo entre os dedos que coçava até sangrar. Depois de anos na cidade, Ponciá retorna à roça, à sua terra em busca dos seus, não os encontra, mas lá, "ela deixa a sua pele", simbologia da serpente arco íris que troca de pele se renova, sabe da necessidade de deixar essa pele para trás, simbologia ainda, da passagem do tempo.

A herança/semelhança que Ponciá carrega de seu avô é a herança da dor inominável, da loucura, da ausência de si:

> **NAS PRIMEIRAS** vezes que Ponciá Vicêncio sentiu o vazio na cabeça, quando voltou a si, ficou atordoada. O que tinha acontecido? Quanto tempo tinha ficado naquele estado? Tentou relembrar os fatos e não sabia como tudo se dera. Sabia, apenas, que de uma hora para outra, era como se um buraco abrisse em si própria, formando uma grande fenda, dentro e fora dela, um vácuo, com o qual ela se confundia. Mas continuava, entretanto, consciente de tudo ao redor. (EVARISTO 2020, p.24, grifo da autora, recurso digital).

> **PONCIÁ** Vicêncio não queria mais nada com a vida que lhe era apresentada. Ficava olhando sempre um outro lugar de outras vivências. Pouco se dava se fazia sol ou se chovia. Quem era ela? Não sabia se dizer. Ficava feliz e ansiosa pelos momentos de sua autoausência. Antes gostava de ler. Guardava várias revistas e jornais velhos. Lia e relia tudo. (EVARISTO, 2020, p.47, grifo da autora, recurso digital).

Para Ponciá e seu avô, acrescento a afirmação de Nunes (2019): "às mulheres, às crianças, aos escravos, aos povos colonizados, aqueles que são declarados como privados da capacidade para a autonomia e a razão, essa igualdade (de direitos) criada pelo nascimento foi negada ou condicionada" (NUNES, 2019, p.6, grifos meus), como privação da razão aqui, entendo dois aspectos: a privação da razão política e social (que seria dada pelo colonialismo, como a razão em se manter na subalternidade, seria louco aquele que tentasse ou tente infringir tal condição) e ainda, a privação da razão mental (a loucura, a doença mental) acometida, nestes casos aqui especificamente, justamente pelas imensuráveis dores sofridas e causadas pela escravização e pelo engodo da liberdade dada após a escravização, dores passadas e ainda contemporâneas como em: "E que Luandi não levasse a mal o que ele ia dizer, mas quase todo negro era vagabundo, baderneiro, ladrão e com propensão ao crime. Poucos, muito poucos eram como o soldado Nestor e ele" (EVARISTO 2020, recurso digital*)*. Uma das manifestações da dor de Ponciá, de seu avô e todos os personagens negros é dada pelo silenciamento e pela privação de direitos. Os corpos negros nesta obra, são exemplos de pessoas que foram subalternizadas pelo capitalismo, pelo colonialismo eurocêntrico, privados de direitos, atravessados pelo desprezo, pelo racismo, pelo apagamento.

Para Santos (2019):

> Imaginar os direitos humanos como parte de um encontro de linguagens de dignidade, implicaria em partir de um profundo conhecimento das vozes (gritos e murmúrios), das lutas (resistências e levantes), das memórias (traumáticas e exaltantes), e dos corpos (feridos e insubmissos) daqueles e daquelas que foram subalternizados pelas hierarquias modernas baseadas no capitalismo, no colonialismo e no patriarcado. (SANTOS, 2019, p.15).

Grada Kilomba (2019) em *Memórias da Plantação* afirma que a objetificação das identidades estão ligadas às relações de poder estabelecidas " identidades que são retiradas da sua subjetividade e reduzidas a uma existência de *objeto* que é descrito e representado pelo dominante" (KILOMBA, 2019, p.15-16, grifo da autora) e ainda: "o racismo cotidiano incorpora uma cronologia que é atemporal" (KILOMBA, 2019, p.29). Ainda pensando em Kilomba, ela afirma que *as pessoas negras* tornam-se a representação daquilo que a sociedade *branca* tem empurrado para o lado designado como perigoso, ameaçador e proibido.

Em relação aos abusos e violência doméstica sofrida por Ponciá e a violência de prostituição, da posse do corpo e da morte sofrida por Biliza podemos pensar nos estudos de Elizabeth Grosz em Corpos reconfigurados (2000),

> A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variavelmente prescrito pelo patriarcado [...] A codificação da feminilidade como corporalidade, de fato, deixa os homens livres para habitar o que eles (falsamente) acreditam ser uma ordem puramente conceitual, e, ao mesmo tempo, permite-lhes satisfazer sua (às vezes recusada) necessidade de contato corporal através de seu acesso aos corpos e aos serviços das mulheres.(GROSZ, 2000, p.67 e 68, grifos da autora).

Ponciá – a melancolia e a solidão do silêncio

De acordo com Jung (JUNG, 2001 apud MOSQUERA, 2017) **"***la melancolia es um estado de tristeza anómala, em que non se ve perturbada la inteligência ni la memoria*", assim, Mosquera (2017) afirma:

> Este estado de tristeza a normal, a pessoa não perde a memória, está consciente, o que lhe permite conservar as recordações tal qual acumular experiências. Igualmente, consideramos que a tristeza é um estado de ânimo, não uma emoção aguda, ela pode estar associada a recordações nostálgicas, al llanto, é um estado de ânimo que pode ser transitório, que pode passar ou que pode dissipar, mas pode levar à depressão ou à melancolia (MOSQUERA, 2017, p.36) (tradução minha).

Importante pontuar que a melancolia da Ponciá, é dita na obra, desde o início, como uma herança carregada e herdada de seu avô também melancólico e com a "síndrome do suicida, problema que coexiste com a depressão" (FERRER, 2001 apud MOSQUERA 2017, p.), essa melancolia da Ponciá incorpora não apenas suas dores pessoais, mas as dores seus familiares e de sua coletividade, é a melancolia da desterritorialização, a melancolia do desespero de não saber mais quem se é, onde encontrar acolhimento e afago senão no barro do rio da ancestralidade, no que a remete à terra, ao poder de manipulação, controle e construção (objetos de argila, todo um mundo em miniatura criada e tornado ali reais).

Delcastagné (2018) aponta em: Para não ser trapo no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea, que "ser mulher negra marca um espaço de interseccionalidade onde atuam diferentes modos de discriminação que ainda é pouco reconhecido" (DELCASTAGNÉ, 2018, p.299). A autora ainda aponta que a literatura é capaz de dar conta do que se torna "invisível", contribuindo, portanto, para novas discussões e que a chegada dessas "novas vozes provenientes de outros espaços sociais em nosso campo literário, podem acrescentar substancia e originalidade à literatura brasileira" (DELCASTAGNÉ, 2018, p.299).

A voz de Ponciá, como foi dito várias vezes acima, seu olhar é testemunha e testemunho, é uma voz de silêncio, voz carregada da herança maldita da escravização, da esperança desmedida em uma vida melhor, é uma voz testemunhal e de rememoração e de resistência, de contar o passado e o presente e de, ainda que na ausência de si e de sua sanidade mental, expor à sociedade em que vive, as mazelas que ela provoca. É uma voz que ecoa desde o barro da terra ancestral, longínqua, mas não esquecida, que passa pelos porões empilhados e pelas águas de morte e chega a essas terras de maafa (Holocausto da escravidão),

> Bom que ela se fizesse reveladora, se fizesse herdeira de uma história tão sofrida, porque, enquanto os sentimentos estivessem vivos, na memória de todos, quem sabe não procurariam, nem que fosse pela força do desejo a criação de um outro destino. [...] Foi preciso que a herança de Vô Vicêncio se realizasse, se cumprisse na irmã para que ele entendesse tudo. (...)compreendera que sua vida, um grão de areia lá no fundo do rio, só tomaria corpo, só engrandeceria, se se tornasse matéria argamassa de outras vidas. Descobria também que não bastava saber ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus. [...] Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não haveria de se perder jamais, se guardaria nas aguas do rio (EVARISTO,2020, p. 66, recurso digital).

Para a estudiosa Lélia Gonzalez (1986) em A categoria político-cultural de amefricanidade:

> É justamente a consciência objetiva desse racismo sem disfarces e o conhecimento direto de suas práticas cruéis que despertam esse empenho (pela autonomia), no sentido de resgate e afirmação da humanidade e competência de todo um grupo étnico considerado "inferior". A dureza dos sistemas (nos Estados Unidos) fez com que a comunidade negra se unisse e lutasse, em diferentes níveis, contra todas as formas de opressão. [...] Já nas nossas sociedades de racismo por denegação (no caso do Brasil), o processo é diferente. Aqui a força do cultural apresenta-se como a melhor forma de resistência. O que não significa que vozes solitárias não se ergam, efetuando análises/denúncias do sistema vigente. (GONZALEZ, 1986, p.74) (grifos meus).

A melancolia reside ainda na prática infanticida, Ponciá tem sete filhos, perde todos eles: Quando os filhos de Ponciá Vicêncio vieram, sete, nasceram e morreram, nas primeiras perdas ela sofreu muito. Depois, com o correr do tempo, a cada gravidez, a cada parto, ela chegava mesmo a desejar que a criança não sobrevivesse. "Valeria a pena por um filho no mundo? Depois dos sete, ela nunca mais engravidou" (EVARISTO, 2020, p. 28, recurso digital).

> **QUANDO** os filhos de Ponciá Vicêncio, sete, nasceram e morreram, nas primeiras perdas ela sofreu muito. Depois, com o correr do tempo, a cada gravidez, a cada parto, ela chegava mesmo a desejar que a criança não sobrevivesse. Valeria a pena pôr um filho no mundo? Lembrava de sua infância pobre, muito pobre na roça e temia a repetição de uma mesma vida para os seus filhos (EVARISTO, 2020, p.42, grifo da autora, recurso digital).

Mosquera (2017) afirma que:

> Em quase todas as colônias do Novo Mundo as mulheres escravizadas opuseram resistência a partir de seu próprio corpo. Muitas delas recorriam a interrupção da gravidez através de práticas abortivas, e quando essas não davam resultados, matavam ou tentavam matar seus filhos como uma forma de afrontar a escravização (MOSQUERA, 2017, p.62, tradução livre minha).

O infanticídio era visto pelas mulheres escravizadas, além de, uma forma de resistência à escravização, uma forma de libertação para seus filhos, para evitar as penalidades da escravização. A liberdade de uma busca além, já que as tradições africanas (em sua maioria) acreditam na vida após a morte, no retorno às terras e aos seus ancestrais. Mosquera afirma ainda que, a maioria das crianças mortas eram encontradas afogadas às beiras de rios e ribeirões que circundavam as minas e as fazendas, me coloquei, desta maneira, a pensar se, a saudade e o desejo de Ponciá para voltar às águas do rio não eram também, um retorno aos familiares vivos sim, e sua terra natal, mas também, um retorno aos ancestrais de mais além.

O arco íris, o rio e o barro

Orixá Oxumarê vem da religião Africana e representa a serpente (dan) e o arco-íris, que **representa a união entre o céu e a terra**, o equilíbrio entre os orixás e os homens, também conhecido como Besen. É andrógino e representa a continuidade do movimento, e riqueza. Além disso, a serpente, nessas tradições, é considerada a grande mãe detentora de sabedoria e que pode representar o rejuvenescimento e a renovação pela sua capacidade de entendimento do tempo e sua "troca de pele", assim como a Ponciá deixa suas pele (representada pela pele da serpente

deixada no fogão à lenha) quando Ponciá retorna à sua terra natal em busca de sua mãe e de seu irmão.

O barro (especialidade de Nanã Burukê) a grande mãe velha e sábia, a que permitiu que os seres humanos fossem moldados a partir de seu barro. O barro na obra Ponciá, vem, além das simbologias trazidas, como uma possibilidade de retorno à ancestralidade e a de moldar a própria vida, com as próprias mãos, criar esse mundo novo a partir dos sonhos, dos desejos, das alegrias. As águas dos rios (domínios da grande mãe Oxum) é a que carrega o axé de todos, a possibilidade de vida e de redenção, o retorno, a limpeza, a doçura da vida ou a doçura da morte digna, o carinho, o abraço ancestral. Por isso a Ponciá sentia saudades do rio, e queria voltar para lá: na beira do rio se banha e se apanha o barro construtor, na beira do rio se canta e se entoa memórias, as correntezas dos rios lavam e levam as dores e as tristezas, trazem esperanças.

Ponciá, não somos nós, mulheres negras desta contemporaneidade? Voz em busca incessante do não silenciamento? Olhar testemunha? Trazendo a Escrevivência como metodologia decolonial de pesquisa neste trabalho, os estudos e a literatura da Evaristo têm sempre a nos acrescentar novos olhares, novas vozes, novas perspectivas de entendimento de toda uma coletividade de mulheres negras na qual eu, também estou incluída, aquilombada e serpenteando arco-íris memórias.

Referências

BARBÉRIS, Pierre. A sociocrítica. *In*: **Métodos críticos para a análise literária** / Daniel Berges...[et al.]; tradução Olinda Maria Rodrigues Prata; revisão da tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006. – (Coleção leitura e crítica) (p.143 - 182).

DELCASTAGNÉ, Regina. Para não ser trapo no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Nº44, p.289-302, jul./dez. 2014. Encontrado em: http://periodicos.ufam.edu.br/Decifrar/index. Acesso em: jul.2022.

EVARISTO, Conceição. Ponciá Vicêncio [recurso eletrônico]. 1ª ed. – Rio de Janiro: Pallas, 2020 (recurso digital).

_____, Conceição. WEBNÁRIO: A Escrevivência de Conceição Evaristo. Itaú Cultural e MINA Comunicação e Arte. 30 nov.2020 (primeiro dia). Disponível em: https://youtu.be/bzwGCFEkEf4. Acesso em: abril 2021.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *In*: **Tempo Brasileiro.** Rio de Jeneiro, nº92/93. 1986b, p.69-82.

GROSZ, Elizabeth. **Corpos reconfigurados**. Cadernos Pagu (14) 2000: pp.45-86.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. – 1ªed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MANGUEL, Alberto. Leituras proibidas. *In*: **Uma história da leitura**. Tradução: Pedro Maia Soares. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (p.311-323).

MARX, Karl. **O Capital**. São Paulo: Centauro Editora, 2005.

MOSQUERA, Sergio Antônio. Síndrome melancólico del esclavizado. *In*: **La Trata negreira y la esclavización: uma perspectiva histórico-psicologica.** Bogotá: Apidama Ediciones. Mantú Bantú, 2012. (p.36-41).

_____. Síndrome infanticida del esclavizado. *In*: **La Trata negreira y la esclavización: uma perspectiva histórico-psicologica.** Bogotá: Apidama Ediciones. Mantú Bantú, 2012. (p.62-66).

NUNES, João Arriscado. "Um ser que não foi feito para sofrer": da diferença do humano e das diferenças dos humanos. *In*: **O pluriverso dos direitos humanos: a diversidade das lutas pela dignidade.** Boaventura de Sousa Santos, Bruno Sena Martins (organizadores). – 1.ed – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. –(Epistemologias do Sul;2). (p. 4-47).

SALGUEIRO, Wilberth. **Trauma e resistência na poesia de testemunho do Brasil Contemporâneo.** Revista Moara – Edição 44 – jul -dez 2015, Estudos Literários. Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3432. Acesso em: 12 jul. 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O pluriverso dos direitos humanos: a diversidade das lutas pela dignidade** / Boaventura de Sousa Santos, Bruno Sena Martins (organizadores). – 1.ed – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. –(Epistemologias do Sul;2).

O BESTIÁRIO EM *QUATRO SOLDADOS*, DE SAMIR MACHADO DE MACHADO

Luiza Prates dos Santos[15]

Resumo: Este artigo tem como principal objetivo evidenciar a presença do folclore na literatura contemporânea na obra *Quatro Soldados* (2017). O romance utilizado como objeto desta pesquisa possui um repertório acerca do imaginário do período sobre o qual discorre: final do período colonial no Brasil. A partir da perspectiva da colonização, isto é, o olhar estrangeiro que recai e se maravilha com a chegada ao Novo Mundo, observa-se uma modificação na forma em que os mitos eram narrados, passando de uma tradição oral entre os povos nativos, para uma repercussão escrita a partir das crônicas dos viajantes. Como este é um recorte de pesquisa de dissertação, o foco será a análise de quatro seres mitológicos conhecidos em grande parte do território brasileiro, oriundos tanto das culturas nativas brasileiras pré-coloniais, quanto resultado de uma miscigenação cultural com a vinda dos exploradores para o Brasil. Para tanto, buscamos na obra de referência as manifestações dessas criaturas e utilizamos como apoio teórico o folclorista Luis da Câmara Cascudo (2005) cujo trabalho resulta no maior acervo sobre folclore do Brasil e Mário Corso (2002), autor que destaca alguns mitos em uma coletânea denominada *Monstruário*, obra de referência para a criação do bestiário de *Quatro Soldados* (2017).
Palavras-chave: Folclore; Literatura fantástica; Bestiário.

Introdução

Quatro Soldados (2017) é um romance brasileiro de autoria de Samir Machado de Machado, que ambienta-se no território onde hoje é o estado do Rio Grande do Sul, e se passa a partir de 1754, no final do período colonial. Tempo e espaço são importantes aspectos desta narrativa, pois consolidam o cenário em que as histórias dos quatro soldados se desdobram. A obra é subdividida em quatro partes que são enunciadas como "livro", portanto, cada um dos livros foca na história de um dos soldados. Contudo, os personagens transitam e se cruzam nas histórias e são os agentes da costura que entrelaça os quatro livros em um só.

Ainda que a obra esteja situada em um espaço historiográfico, elementos insólitos são incorporados à trama. O fantástico se faz presente através de uma série de criaturas míticas que participam das histórias ou que são mencionadas pelos personagens, constituindo uma espécie de bestiário, tema que abordaremos neste artigo. Para tanto, buscamos informações sobre o folclore brasileiro e origem dos mitos narrados em *Quatro Soldados* (2017) e através desta pesquisa, objetivamos retomar a forma que se constitui o imaginário originário junto da influência dos colonizadores, viajantes e missionários que exploraram o Brasil no século XVIII.

O bestiário

São diversos os seres mencionados na narrativa, mas os que de fato aparecem e contracenam com os personagens são o Jaguarão, o Boitatá, o Anhanga e a Mula-sem-cabeça. As principais aparições ganham certo destaque em cada um dos livros, estabelecendo uma espécie de antagonismo com os personagens de destaque de cada um dos volumes.

[15] Mestranda em Letras na linha de Literatura, Cultura e Tradução pela Universidade Federal de Pelotas.

O primeiro encontro se dá entre três personagens do Livro I e o Jaguarão. A missão, designada aos três homens, tinha como motivação justamente investigar algumas mortes estranhas que aconteciam em *Calavera Gris*, um antigo entreposto que aparentemente estava inabitado. Apesar disso, os homens que entravam lá, eram encontrados na manhã seguinte na beira do rio sem os pulmões. O padrão nas mortes que estão sendo investigadas condiz com o que caracteriza a lenda do Jaguarão, que, segundo a lenda, leva suas vítimas ao fundo do rio e se alimenta de seus pulmões. Assim que um dos personagens consegue visualizar o animal, já existe na narrativa uma hesitação, que transmite para o leitor a identificação de algo que esse pensava só existir em lendas e histórias orais. É um animal descrito como um "grande felino" com "membranas anfíbias entre os dedos das patas" (MACHADO, 2017, p. 44) e identificado pelos próprios personagens como Jaguarão, o que não deixa margem para dúvidas sobre a suspeita inicial do leitor. O Jaguarão de *Quatro Soldados* (2017) é domesticado e esse fato demonstra que a narrativa tem o intuito de "comprovar" a existência da criatura, mostrando até mesmo para os personagens que essa mitologia é viva.

Até determinado ponto do trajeto, os três homens foram guiados por um indígena chamado Miguel, que conhecia a região e o destino. Durante a viagem, quando lhe perguntaram sobre o que esperar do entreposto, "Miguel os olhava de modo desconfiado, como se a pergunta em si fosse absurda. Respondeu: o demônio, é claro." (MACHADO, 2017, p. 28). Percebe-se que o fato de um indígena falar em demônio já representa que o mesmo conhece os ensinamentos religiosos, pois o mesmo habitava uma redução missioneira, e ao relatar como era seu dia a dia, afirma acordar com o sino, rezar, acordar os filhos, exceto no domingo, "pois domingo é dia de missa." (MACHADO, 2017, p. 27).

Depois de deixarem seus cavalos com Miguel, os três homens seguem seu rumo à Calavera Gris. Ao chegarem pela estrada de pedras quebradas e cobertas de raízes, gramas e musgos que nasciam entre as rachaduras, encontraram um muro "da altura de dous homens, coberto de hera e musgos" (MACHADO, 2017, p. 29). Segundo os jesuítas, os homens deveriam seguir o muro até encontrar a única abertura, quando a encontram se deparam com:

> [...] um pórtico aberto na pedra, sustentado por duas colunas e tendo no topo esculpido o que lhes pareceu ser uma versão desgastada das armas de Espanha, à qual se sobrepunha um símbolo curioso que a eles se parecia com uma letra "A" tombada à esquerda." (MACHADO, 2017, p. 29)

Ao passarem pelo pórtico, os homens se encontram em um jardim circular com um canteiro também circular e uma fonte, que de onde possivelmente saía água antes, agora vertem flores. Entre as plantas crescidas, Licurgo vê um dizer na cerâmica e consegue ler a sentença na borda da fonte "No hay Destino" (p. 29). "O pátio era rodeado por uma sebe densa e alta, na qual se abriam apenas dous caminhos gramados." (MACHADO, 2017, p. 29). Licurgo que estava à frente dos outros dois homens, sem perceber diferença entre esses dois caminhos, escolheu um que os levou através de um corredor e um outro corredor à esquerda, e prosseguiram. Ao final dessa segunda passagem, os soldados "encontraram uma placa de pedra no chão gramado e, nela, havia o desenho esculpido de um olho". (MACHADO, 2017, p. 30). Depois de mais uma passagem, encontram-se em um beco sem saída e "uma pilastra com um buraco na forma do mesmo desenho de olho que viram antes." (MACHADO, 2017, p. 30). Ao encostar o rosto ali, Henrique enxergou o outro lado e os três decidiram que tinham de voltar. Foram caminhando e encontrando paredes, aberturas paralelas e mais becos sem saída, até que Licurgo percebe o óbvio:

> [...] que o jardim era um labirinto. Mas mesmo ele, o mais ilustrado dos três, não estava lá muito acostumado à ideia de um labirinto, e quando o soldado Pedro sugeriu que talvez o jardim fosse enfeitiçado e era a sebe que mudava de posição e não eles, chegou mesmo a cogitar essa possibilidade antes de sacudir a cabeça em negativa, rejeitando qualquer superstição. (MACHADO, 2017, p. 30)

Perdidos no labirinto, Licurgo, Henrique e Pedro começam a ficar impacientes. Henrique tenta escalar uma das paredes, e machuca a mão em algo que Licurgo já havia identificado como um tramado metálico. Ouvem um som pesado e um certo tremor e ao virarem-se, Pedro e Licurgo não encontram mais Henrique, que ao ser chamado, responde do outro lado de uma das paredes. "Porém, veio de muito perto um rosnado [...] logo ouviram patadas contra a terra, o golpear de um galope furioso. [...] Outro rosnado e um grunhido gutural como o de um cão rouco;" (MACHADO, 2017, p. 31). O encontro com o animal estava próximo, e contando apenas com a audição, Pedro e Licurgo presenciam a terrível morte de Henrique, que ouvem ser derrubado, devorado e arrastado pela sebe, sabem que algo terrível aconteceu com Henrique e os dois correm em direção oposta aos sons, chegando ao que parece ser o centro do labirinto.

Novamente os homens se deparam com o símbolo que avistaram antes e Licurgo fala com Pedro para saírem dali, mas, antes que o outro pudesse responder, foi atingido por um raio que o carbonizou quase que instantaneamente. Atônito, Licurgo foge pelo labirinto ouvindo novamente o rugido do animal e, em seu percurso, desabalado, só para ao encontrar o corpo de Henrique: "as roupas rasgadas à altura do peito e o osso esterno quebrado, uma cavidade oca onde antes deveriam ficar-lhe os pulmões." (MACHADO, 2017, p. 34). Essa informação confirma que o animal, que, até então, apenas ouviram, era um jaguarão. Apesar de sua identidade só ser revelada posteriormente, para o leitor que conhece o mito, essa informação é suficiente, é a prova de que o que se ouvia falar dos homens que apareciam mortos, era verdadeiro.

De acordo com Corso (2002), a lenda do Jaguarão é conhecida no Brasil, no Uruguai e na Argentina. Jaguarão dá nome ao rio que hoje delimita parte da fronteira entre Brasil e Uruguai na região e desemboca na Lagoa Mirim. Nomeia ainda uma cidade fronteiriça banhada por esse rio, separando as cidades de Jaguarão, no Brasil, e Rio Branco, no Uruguai. A palavra tem origem tupi, provém de "jaguar" que serve para designar não apenas a criatura em questão, mas qualquer predador. A palavra, adaptada ao português possui o sufixo "ão", que geralmente é um parâmetro de tamanho. Contudo, em tupi esse sufixo seria "uçu", Jaguaruçu, mas não se tem registro de que originalmente o Jaguarão era referenciado no aumentativo. Ainda de acordo com o autor, o animal é descrito como:

> [...] um anfíbio, com aparência de um lobo marinho, com patas e garras mais desenvolvidas. Seu porte também suscita dúvidas, conquanto tudo indique ser forte o suficiente para poder arrastar suas presas para o fundo das águas, devendo ter o tamanho de uma onça. (CORSO, 2002, pg. 107)

O mito é ainda confirmado por um quarto personagem que aguardava o retorno dos soldados que saíram para a investigação. Com a ausência de uma resposta sobre a missão, o capitão Antônio Coluna decide partir em busca dos dois soldados sumidos, já que um deles havia sido encontrado às margens do rio, sem os pulmões. Ao chegar em Calavera Gris, Coluna refaz os passos dos três homens, encontrou as pedras com olhos, e uma entrada semelhante a uma toca e dela ouviu um forte som de patas batendo na água e afastando-se, com espada em punho, esperou pelo animal que vinha de dentro do túnel. De acordo com a narrativa, Coluna só teve tempo para

perceber o brilho dos olhos, garras e dentes que já lhe vinham por cima e em um esquivo, conseguiu destripar o animal e executá-lo com uma punhalada na nuca. Com o animal morto, conseguiu analisar melhor o cadáver:

> Ao corpo maciço e compacto e aos membros musculosos de um grande felino, somavam-se particularidades curiosas, como membranas anfíbias entre os dedos das patas. Com o sabre, ele abriu-lhe a boca para ver-lhe as presas afiadas. A pele cor de chumbo tinha manchas negras que, num primeiro olhar, pareceram-lhe específicas e geométricas. Logo as percebeu aleatórias, como a pelagem de qualquer animal. A ponta do focinho possuía uma calosidade dura que, somada à força que o animal provavelmente possuía, era bem capaz de quebrar ossos. (MACHADO, 2017, p. 44)

Além de fazer uma descrição da aparência do animal, Coluna afirma que já havia visto uma criatura assim desenhada em uma tapeçaria em Lisboa, sendo esta uma cópia de uma que existia em Paris, salientando que "os artistas se baseiam em relatos exagerados, por vezes fantasiosos" (MACHADO, 2017, pg. 44) e que um indígena já lhe falara que aquela fera era um *jagua-ru*. Apesar de a lenda do Jaguarão dizer que ele habita o rio que hoje conhecemos como Rio Jaguarão, geograficamente *Calavera Gris* (onde o Jaguarão foi encontrado) está ao lado do Rio Negro, no Uruguai, local que pode ser identificado em um mapa que aponta a localização na segunda edição de Quatro Soldados. O que salvaguarda tanto a lenda quanto a narrativa é justamente o fato de que esse animal especificamente foi domesticado por Astérion.

Esse primeiro encontro com uma criatura mitológica, chama atenção do leitor para perceber como serão as coisas dali em diante, pois existe, nesse encontro, um conflito entre o fantástico e o real, em que os próprios personagens duvidam das aparições, buscam respostas, mas acabam vendo por seus próprios olhos e transmitindo ao leitor essa comprovação. Ao mesmo tempo, é um indicativo de que os Livros seguintes seguem um padrão, uma ciclicidade que, de certa forma, remonta ao próprio labirinto, repetindo, por três vezes, o choque entre dois universos do imaginário: o fantástico e a realidade da narrativa.

Esse choque pode ser observado em outras ocasiões no decorrer da narrativa, como é o caso do encontro com o Boitatá, que aparece no segundo Livro e é derrotado em seu próprio habitat: uma antiga mina que está sendo investigada devido ao sumiço de escravos que trabalhavam para um Coronel. Os dois personagens envolvidos, Andaluz e Licurgo são os homens que encontram o animal, que após algumas suposições de Licurgo, se descortina e aparece perto dos dois, confirmando as suspeitas de Andaluz e causando espanto ao impressionável Licurgo.

"Creio que veremos em breve o que poucos viram e sobreviveram para descrever, mas confia em mim, faz o que eu digo e podemos sair vivos daqui" (MACHADO, 2017, p. 131) profere Andaluz e em seguida manda que Licurgo feche os olhos e este questiona, mas Andaluz responde com uma citação: "A luz dos olhos, ao buscar a luz, engana com luz a luz verdadeira" (MACHADO, 2017, p. 131) e então toma frente da batalha contra o animal que assombra a mina. A venda[16] em seus olhos é uma vantagem que impede que o animal veja o brilho dos olhos de seu oponente. Uma vez que o Boitatá tem os olhos brilhantes, os papéis se invertem, pois Andaluz se apropria da estratégia do animal.

[16] O personagem Andaluz utiliza uma venda nos olhos, que segundo a descrição do livro, é uma tira de couro fina que serve para proteger da claridade. Andaluz possui uma hiper sensibilidade à claridade, utiliza-a durante o dia. O personagem afirma que à noite, enxerga claro como o dia, não tendo necessidade de utilizar a venda pela noite ou em dias muito nublados.

Em *Quatro Soldados* (2017), o que se descreve do animal é sua "língua fina e bifurcada" e "olhos de riscos verticais" (MACHADO, 2017, pp. 131, 132), e na falta de um retrato físico e preciso do animal, temos uma apresentação que parte justamente da impossibilidade expositiva:

> Como descrever o horror e o maravilhamento inspirados por seu imenso corpo colubreado e luminoso? Pode-se dizer que aquela formidável criatura antecrônica estava para a terra o que o leviatã está para o mar, sendo fácil de imaginar que um boi caberia inteiro em suas compridas entranhas e ainda sobraria espaço para, que dirá um homem, ou dous ou dez. (MACHADO, 2017, p. 132)

A palavra *antecrônica* não existe, ou melhor, não está presente em dicionários e a sugestão para substituí-la é *anacrônica*[17]. Mas em *Quatro Soldados* (2017) tudo existe. Tudo que habita o universo que circunda aquele narrador existe. O *ante* vem do latim, é o que vem antes, o que está a frente; *crônica* é derivada da palavra *khrónos,* que é relativo ao tempo. Assim sendo, o Boitatá é descrito como uma criatura *antes do tempo*, que já estava lá antes, pelo menos, da concepção do tempo. Em um livro que pensa tão constantemente na questão colonial, assumimos que esse tempo pode ser aquele em que o Brasil ainda não havia sido colonizado e que ali, na mina em que Licurgo e Andaluz investigavam, se havia preservado uma parte da terra em sua forma crua.

O mito, ou nesse caso, o animal, fazia guardar para si aquele pedaço de solo, de fim de mundo, impedindo que suas riquezas fossem extraídas, realizando um papel que se assemelha aos dos dragões. A isso se atrela o fato de, ao final da luta contra a criatura, Andaluz induz o Boitatá a realizar um movimento circular e acabar com a cabeça devorando a própria cauda e "na confusão criada pela dor em sua mente primitiva, começar a devorar a si mesma." (MACHADO, 2017, p. 134).

Ainda que a ação tenha sido interrompida pela tentativa de Licurgo de dar um tiro final, e o animal ter sido morto com um tiro na boca, a forma que a serpente assume devorando a si mesma pode ser lida como uma alusão a ouroboros, um símbolo que aparece em manuscritos gregos antes de Cristo e que em versão simplificada representa o eterno retorno. Segundo Gustav Jung, a serpente por si só é um animal "comumente ligado à transcendência", porque é "tradicionalmente uma criatura do mundo subterrâneo - portanto um "mediador" entre os dois modos de vida." (JUNG, 2016, p. 199). Além do simbolismo que o Boitatá encena nesta parte da história, Andaluz, ao olhar a quantidade de entradas na caverna, assume que a mina em que se encontram é um ninho, e poderiam existir outros iguais ao que derrotaram, assumindo que o mito não está, de fato, morto.

O boitatá é uma criatura mítica cuja origem primordial se desconhece, mas cuja figura se espalha pelo mundo todo. Sua relação com o fogo e sua forma de serpente é um fator em comum com todas elas, sendo sua aparição atrelada à justiça pelo fogo aos que incendeiam as matas ou à uma punição, um castigo que deve ser purificado com o fogo. Câmara Cascudo (2005) aponta que o boitatá foi um dos primeiros mitos registrados no Brasil através do Padre José de Anchieta em 31 de maio de 1560 (p. 171), que relatava a aparição do animal como um fantasma que ficava perto dos rios e do mar e que eram chamados de *baetatá,* que significava "cousa de fogo" ou "o que é todo fogo" (CASCUDO, 2005, p. 171). Ainda segundo o folclorista, a palavra tem origem das palavras *mboi*, que significa *cobra*, *agente* ou *coisa* e *tatá*, que significa fogo. Baseado na mesma etimologia, Mário Corso (2002) acrescenta que esses termos, originários da língua tupi, criaram uma

[17] A palavra anacrônica significa um erro no tempo. O jogo de palavras demonstra a preocupação no detalhe que não deixa que a criatura seja uma falha histórica, mas sim, algo que estava consolidado antes de qualquer marco cronológico que seja a referência, que no caso, assumimos que seja a colonização.

confusão na concepção da palavra que pode ser originalmente *mba'e*, que significa *coisa*, por essa razão, sua imagem pode ser atrelada à figura bovina (CORSO, 2002, p. 41).

Cascudo faz um apanhado de manifestações e equivalências do boitatá em outros países e relata que certamente perdeu-se o sentido original da palavra do Brasil pré-colonial, e ao mito incorporou-se ao fogo fátuo europeu e sua bagagem de superstições, mas que os elementos do Boitatá brasileiro aparecem, inclusive, em um conto francês, que segundo Cascudo diz que

> O deus Nzamé casou com Mboia, uma moça muito bontia e nasceu Bingo, o herói. Tempos depois, Bingo tirou uns peixes de Nzamé e este atirou-o num abismo. Mboia precipitou-se atrás do filho. Nunca mais o encontrou, mas continua procurando-o, sob forma luminosa e sonora através da floresta. (CENDRARS[18], 1927 apud CASCUDO, 2005, p. 171).

Uma versão também bastante poética é apresentada por Corso:

> Houve uma grande enchente e muitos animais morreram. Uma cobra, a boi-guassu (cobra grande ou jibóia) só comia, desses animais mortos, os olhos. Assim foi se empanturrando de olhos e, pela multidão de pupilas que incorporou, ficou um ser luminoso, e seus olhos, além de enxergarem, são fonte de luz e fogo. (CORSO, 2002, p. 41)

Essas diferentes interpretações e concepções do mito não apenas justificam a presença do animal em *Quatro Soldados* (2017), mas acendem uma memória desconhecida, uma memória que perpassa o tempo, atravessa o período colonial e cumpre a função de uma lenda que vai se transformando e se tornando imortal através da literatura. Uma das razões que demonstram o quanto a presença do animal é pontual e simbólica na obra de Machado é justamente o questionamento de Licurgo, que pergunta se não estariam avistando um fogo de santelmo e Andaluz negar e afirmar que também não era "a mãe do oiro" (MACHADO, 2017, p. 131). Hoje sabe-se que o fogo de santelmo é uma descarga eletroluminescente que forma uma chama azul nos mastros de navios, mas foi concebido inicialmente como uma manifestação do Corpo Santo ou de Santo Telmo, que era um prenúncio de tempos fortuitos ou de consolação, segundo a tradição de navegantes portugueses (CASCUDO, 2005, p. 313).

A Mãe-do-Ouro é um outro mito que também está relacionado ao que Cascudo chama de *protomito ígneo* que foi relacionado ao ciclo do ouro (p. 534) e era concebida comumente como uma entidade que guardava as minas de ouro, avistada como uma bola de fogo de ouro ou uma criatura sem forma que seduzia os homens como uma sereia. No Rio Grande do Sul age através de "trovões, fogo, vento, dando o rumo da mudança" (CASCUDO, 2005, p. 534). A menção a esses dois fenômenos que não se desenrolam na história, mas que somam-se às conjecturas dos personagens, tecem, uma vez mais, a trama referencial sobre a qual se fundamenta *Quatro Soldados* (2017).

A aparição do Boitatá em *Quatro Soldados* (2017) é relatada de forma magistral, pois além do enfrentamento da criatura por si só, a expedição que leva a seu encontro trata também de assuntos que estão atrelados às questões de descobrimento, da "fronteira" do fim do mundo e da escravidão, além da menção de outros fenômenos sobrenaturais e suposições dos próprios personagens que acontecem de forma natural em seus diálogos.

[18] Blaise Cendrars, *Anthologie Nègre*; ed. Au Sans Pareil, Paris, 1927.

No Livro III, o animal que coadjuva a história é Anhanga[19], fazendo aparições para o capitão Antônio Coluna, o protagonista da história. Contratado para escoltar a viagem compartilhada com a esposa, a filha, o cunhado (e sócio) e alguns escravos de José Pinheiro Soares do Lago, Coluna divide o serviço com quatro homens cedidos do regimento de dragões do Rio Pardo. Na primeira noite de viagem, o comboio parou para o pernoite. Um dos homens do regimento sumiu, quando Antônio Coluna o encontra morto, vê uma flecha atravessada em seu pescoço e logo após o sobressalto de alarde, avista "um cervo, um macho adulto com um par de chifres de três pontas - a maior voltada para frente, as outras duas, para trás." (MACHADO, 2017, p. 156) e à descrição acrescenta que o animal era "branco como leite" e que

> [...] instantes antes do bicho assustar-se e sair correndo, ocorreu a Coluna que era tão raro encontrar um animal albino que cogitou se aquilo poderia ser um sinal de sorte ou de mau agouro (MACHADO, 2017, p. 157).

O primeiro encontro de Antônio Coluna com o animal, causa um certo estranhamento, o personagem inquieta-se com a sensação de que algo está sendo dito e pode ser interpretado como uma mensagem da floresta, seja ela boa ou ruim. A dúvida entre os sinais que um animal albino pode passar é um indício de que o personagem associa o cervo como um possível presságio ou algum acontecimento fora do normal.

O Anhanga é um ser incorpóreo, que está definido como um "espectro, fantasma, duende, visagem." (CASCUDO, 2005, p. 79) e que sua aparição pode ser de diversas formas, já que *anhanga* seria o espírito da manifestação que requer um prefixo que indique sua forma, como "Mira-anhanga, Tatu-anhanga, Suaçu-anhanga, Tapira-anhangá" ou seja "visagem de gente, de tatu, de veado e de boi" (CASCUDO, 2005, p. 79). Há consenso sobre a palavra derivar de *anhã* ou *anga*, palavras tupis para "fantasma, alma, errante, espectro" (CORSO, 2002, p. 23). Para Cascudo, o *ur-mythus*, a origem do mito, seria Anga, "a alma sem corpo, espalhando medo" (CASCUDO, 2005, p. 82). Corso afirma que, por definição, pode-se entender como "mau espírito, espírito maligno" (p. 23) e que, sob uma influência de leitura cristã, muitos traduzem ainda como "diabo", o que não condiz com a noção dos indígenas pré-coloniais. Corso conclui que "a noção básica é indígena, porém a materialização do anhanga em veado faz eco em mitos europeus semelhantes, o que pode ser coincidência ou importação" (CORSO, 2002, p. 23).

Sabemos que as histórias sobre a aparição de seres mitológicos se modificam dependendo da região em que as ouvimos, mas não entraremos em suas diversas manifestações, justamente por serem muitas e ainda confundidas com outras lendas, por isso nos ateremos à versão do cervo albino que condiz com a criatura que encontra Antônio Coluna, que é uma variação do cervo que comumente aparece com pelagem vermelha. Aqui, essa diferença em sua aparência é importante por ter sido justamente a raridade de um animal albino que chamou a atenção de Coluna, coisa que um cervo comum não faria. Além disso, esta versão de *Quatro Soldados* (2017) não faz menção à cruz da testa ou olhos vermelhos que são mencionados em algumas versões de sua aparição.

A lenda diz que Anhanga é o protetor dos animais, que os protege dos caçadores que matam em excesso, que caçam fêmeas prenhas ou que estão amamentando filhotes. Para Corso (2002), algumas culturas indígenas consideram a mera aparição de um veado comum como um mau

[19] Há controvérsias sobre a forma escrita (e consequentemente falada) sobre a palavra. Câmara Cascudo (2005) afirma que não é Anhangá, mas sim, Anhanga, bem como Mário Corso (2002), que aponta Anhanga em destaque, mas mantém Anhangá entre parênteses.

presságio, pelo motivo de que esse encontro é um prenúncio de má sorte. Confirmando essa concepção, Cascudo também aponta que:

> Em qualquer caso e qualquer que seja, visto, ouvido ou pressentido, o Anhanga traz para aquele que o vê, ouve ou pressente certo prenúncio de desgraça, e os lugares que se conhecem como frequentados por ele são mal-assombrados. (CASCUDO, 2005, p. 79)

Outros encontros acontecem entre Coluna e Anhanga, que parece vir ao seu auxílio. De forma resumida, durante a viagem, um homem, a quem chamavam "Índio Branco[20]" (também conhecido como Polaco), mata todos os integrantes da comitiva, um a um, até restar apenas Antônio Coluna e a menina Cecília. Quando a última mulher adulta é morta, Coluna dispara sobre sua égua Marena com a menina entre os braços, cavalgando para tentar salvá-la. Ao anoitecer, os dois param, mas ante a inquietude da égua, Coluna percebe que o homem se aproxima, e sabe que será obrigado a lutar com ele.

Ao ouvir o silvo de uma flecha, vê o animal tombar com o ferimento no pescoço. Afasta-se da criança para protegê-la e, neste confronto final, o Anhanga aparece mais uma vez, sendo também alvo das flechas do Índio Branco, mas distraindo-o do conflito e dando uma chance a Coluna. Os dois homens saem feridos do cenário nevado descrito por Coluna, mas Cecília não resiste ao frio. Sem ser ouvido, o cervo albino se aproxima e Coluna percebe de quem se trata. "Só agora lhe ocorria que animal magnífico era aquele, cujos galhos de três pontas pareciam-lhe um par de mãos abertas como se a dar ou receber uma graça divina" (MACHADO, 2017, p. 196), e vemos novamente a dúvida sobre o significado dessa presença.

Coluna, irritado ao ver novamente o cervo albino, lança-lhe questionamentos:

> Por duas vezes vossa mercê me salvou, mas por que não salvou a menina? [...] Os índios dizem que vosmecê protege a caça, e os padres dizem aos índios que é o demônio, mas, se fosse o demônio, teria vindo atrás de mim, e não dela. Qualquer que seja o motivo, não faz diferença, não é mesmo? Não há lógica nem razão nem argumento que justifique por que estamos aqui, vossa mercê e eu, exceto talvez, a incoerência de um devaneio. (MACHADO, 2017, p. 196)

A partir dessa citação, podemos retomar as considerações de Cascudo acerca da relação entre o que os nativos concebiam como um espírito da floresta e a concepção de demônio, evidenciada pela menção aos padres que "falavam para os índios", e percebemos a transformação da ideia da criatura quando perpassada pelo cristianismo, que apesar de representar infortúnio, não era antagônico de Nhamandú[21] e tinha seu papel de protetor, mesmo que implicasse em ser ruim para os homens, era bondoso com os animais.

Devemos considerar também a ideia proposta pelo personagem de estar vivendo um devaneio, algo mencionado no momento em que descreve o cenário da neve em que se encontram, dizendo que a lembrança confundia-se na memória como um sonho (p. 185). O sonho tem um papel importante na fuga da realidade, mas interessante o termo "sonho" ser usado e não

[20] Durante a luta dos dois, Coluna questiona seus motivos e o homem afirma que sua intenção é fazer com que todos acreditem que as pessoas que matou, foram mortas por indígenas. Coluna conjectura sobre um soldado a quem chamavam Polaco e o acusa de traição. O Índio Branco defende-se e menciona que servem ao mesmo rei, deixando em evidência que fez o que fez, pela sesmaria, e que "ao contrário do que nos disse aquele alferes dos bugres, esta terra não tem dono" (MACHADO, 2017, p. 192)

[21] Deus supremo da mitologia Tupi.

"pesadelo", perante a morte de todos que lhe rodearam nos últimos dias, do confronto e da perda da égua que lhe acompanhava há alguns anos.

> Acho que vivemos dentro de um sonho - continua Coluna. - Mas que responsabilidade tem aquele que nos sonha? Para onde vamos quando ele desperta? O mundo que nos rodeia, com pedras e plantas e animais em uma sucessão desordenada de acontecimentos sem significado, é apenas o sinal dessa indiferença cruel da natureza. (MACHADO, 2017, pp. 196, 197)

Assim seguem as indagações de Antônio Coluna direcionadas ao cervo, seu único ouvinte. Compreende-se a tentativa de uma explicação sobrenatural para os acontecimentos recentes na trajetória de Coluna. O inesperado acontece quando o cervo, sonoramente, responde "Isso depende de quem é a mente em que vossa mercê vive." (MACHADO, 2017, p. 197) e vai embora. Depois da resposta do cervo, o terceiro Livro termina, deixando o leitor em suspense sobre o que pensa Coluna a respeito dessa resposta e espantado com o fato de a criatura falar, mas sobretudo, inquieta o fato de o cervo responder apenas aos questionamentos relativos ao sonho e não aos motivos de ter ajudado Coluna e não ter salvado a menina. A narrativa deixa em aberto se a intenção da criatura mítica era ajudar Antônio Coluna ou castigá-lo com as perdas à sua volta.

Retomando a definição da lenda de Anhanga, Corso (2002) afirma que é um ser bastante vingativo e que age de forma perversa. Por vezes, age personificando-se em um animal que não se deixa acertar e que conduz o caçador para o meio da floresta, fazendo com que fique perdido (p. 24). Mas a pior vingança é quando ele "faz com que um amigo ou familiar tome a forma da caça perseguida. Só depois de desferido o tiro certeiro, o corpo encantado volta à forma humana original" (CORSO, 2002, p. 24).

Assim como o Boitatá, o Anhanga é "um dos mitos mais antigos do Brasil colonial, registrado pelos cronistas da época." (CASCUDO, 2005, p. 80), portanto, um mito que é popular em todo o território nacional, tendo cada região sua interpretação ou forma de manifestação próprias, que se moldam aos costumes locais. Sua presença em uma obra do século XXI que remonta a memória para o século XVIII, evidencia que a mitologia brasileira está consolidada e se faz presente não apenas na literatura, mas segue cumprindo seu papel social e cultural de uma narrativa que é também oral.

No último Livro, a criatura que aparece é a mula-sem-cabeça. Diferente dos outros seres apresentados até aqui, a mula-sem-cabeça não remonta à uma lenda nativa do Brasil, nem em seu nome, e nem em sua forma, pois é uma criação da igreja, que fundamenta o mito sobre um castigo imposto a uma mulher que teve relações com um Padre, que segundo Corso (2002), é proveniente da Península Ibérica, portanto de origem católica. Apesar de sua origem estrangeira, é uma criatura conhecida e temida em todo o território brasileiro. Mas antes da exposição sobre a lenda e as suas manifestações, por se tratar de um caso um pouco mais complexo dos outros três Livros já mencionados, precisamos contextualizar alguns pontos da narrativa, que são acontecimentos que culminam na aparição da criatura.

Enquanto os dois primeiros Livros foram destinos desconhecidos para os personagens e o terceiro foi durante um percurso de viagem, o Livro IV, que como veremos difere em praticamente tudo, acontece na Vila de Laguna, povoado caracterizado essencialmente por uma igreja, um bordel e um acontecimento que tira todo o marasmo do lugar, incorporados em uma forma de piada no início do Livro:

> Não é de meu feitio fazer rimas. Contudo, se buscas agora um divertimento leve, posso começar a última destas narrativas em tom de anedota, pois, de fato, é assim que ela começa. Entra um padre no bordel. (MACHADO, 2017, p. 203).

O padre em questão é o Frei Caetano, que em breve tem a surpresa de uma visita inesperada. É com a chegada de Padre Domingos em sua mula, que, como dito pelo narrador, esta última história se inicia. O narrador afirma que o clérigo recém chegado desempenha o papel de Inquisidor, é enviado pelo bispo a cada três anos para "se certificar do bom andamento da fé, oficializar casamentos, realizar batizados e outros quetais próprios aos carolas, como denunciar vizinhos e fazer acusações desprovidas de provas" (MACHADO, 2017, p. 204).

Um pouco depois, quem chega à vila é o soldado Silvério[22], já causando alvoroço no bordel de Joana Holandesa onde Andaluz, Frei Caetano, o capitão-mor João Rodrigues Prates e outros homens jogavam truco, acusando e sentenciando quem quer que fosse o responsável pelo sumiço de sua égua, que havia desaparecido em questão de minutos desde sua chegada. Silvério a deixou no mesmo lugar onde estava a mula do padre, na baia de Chico Dias.

As queixas de Silvério prosseguem. Enquanto isso, Sabiá, o menino recém alforriado por Andaluz após o encontro com o Boitatá, chega comunicando um outro acontecimento. Quando todos se encaminham para a rua, ouve-se o informe de que aconteceu um crime, e que ocorreu dentro da igreja. Andaluz, acompanhado de Silvério, do Frei Caetano, do capitão e outros curiosos vão até a cena do crime e presenciam o que muitos ali entenderam como "coisa do diabo", mas que Andaluz, guiado pela lógica, acredita ser apenas um homicídio criminoso e teatral, pensado justamente para impressionar.

> Sentado sobre a cama, as costas apoiadas contra a parede, nu e morto, pernas estendidas sobre o colchão e os braços caídos ao longo do tórax com as palmas das mãos viradas para cima, está o corpo de um homem com a cabeça de um cavalo. (MACHADO, 2017, p. 219)

Ao observar o corpo mais de perto, Andaluz ainda repara que a junção da cabeça com o tronco havia sido costurada, sobre a barriga do homem está uma bíblia aberta virada e reparou que suas unhas haviam sido todas arrancadas. Voltaremos à questão da montagem dessa cena mais adiante, mas devemos observar a forma cuidadosa aos detalhes das unhas, que nos ditos populares, são alvo da mula-sem-cabeças, assim como os olhos. Quando há desconfiança de sua aparição, a orientação é deitar no chão, fechar os olhos e esconder as unhas e os dedos para evitar seu ataque.

Sob conjecturas do significado daquilo, Andaluz (que supostamente já enfrentou o Boitatá) afirma "acreditem, eu já vi muita cousa no mundo, mas nada que não pudesse ser explicado pelas leis da ciência." (MACHADO, 2017, p. 223). Essa linha de pensamento se segue ao longo do Livro para explicar que o acontecimento não é obra do sobrenatural, nem do diabo e nada tem a ver com qualquer tipo de superstição. Entretanto, essa cena é apenas o avesso de onde queremos chegar, o outro lado do que cria o elemento fantástico, e, partir do "resto", do que sobra de uma mula-sem-cabeça é uma jogada literária visceral, que nada teme ao expor as entranhas do mito antes da aparição dele próprio.

É justamente esse avesso que incita a curiosidade para haver uma investigação, pois ao se deparar com a cena, Silvério identifica que a cabeça que está costurada ao corpo do sujeito (que se supõe ser o padre Domingos) é a cabeça de sua égua, momento único em que o soldado demonstra

[22] Que neste livro descobrimos ser o Índio Branco, também conhecido como Polaco.

qualquer tipo de emoção ou fragilidade. Mais do que nunca, Silvério quer encontrar o responsável por aquele crime, motivado apenas pela perda do animal, sem importar-se com o homem que ali jaz. Somado aos eventos extraordinários acontecendo no povoado desde a chegada do Padre, sua morte, assim como a da égua, está o fato de que tudo aconteceu em uma quinta-feira, que de acordo com a lenda, é na noite de quinta para sexta-feira que uma mulher transforma-se em mula-sem-cabeça, e que o animal sai a galope para assombrar aqueles que encontra em seu caminho.

Com a cabeça do homem e o corpo da égua desaparecidos, os personagens que se envolveram na situação agem em busca das perguntas para a resposta colocada na igreja. Andaluz, sempre guiado pela razão neste ponto da história, é levado até o local onde o corpo da égua de Silvério jazia, junto a dois baldes cobertos e de conteúdo desconhecido. Sabiá, o menino que os havia encontrado, assumiu não ter tido coragem para espiar dentro deles.

Andaluz investiga e em um deles encontra uma pasta escura, com aroma peculiar e familiar e no outro, a cabeça que se atesta definitivamente, ser a do padre Domingos. É neste momento em que nosso animal fantástico surge. Ao ouvir relinchos que de longe reconhecem ser da mula, Silvério vai de encontro ao animal, que de longe, à vista de Andaluz, parece apenas um vulto escuro e agitado e amarrado a um tronco. Somente quando Silvério já havia soltado o animal e segurava-lhe pela rédea, Andaluz associa à serventia o cheiro de azeite e enxofre e, ao ver Sabiá com um archote tão perto do animal, grita-lhes que saiam de perto. Bruscamente Silvério se vira ao ouvir o grito de Andaluz, derrubando o menino e o archote.

> Poucas imagens seriam mais dignas de ilustrar um catálogo de horrores do que aquela: com o susto, o animal empina o corpo, erguendo as patas dianteiras no mesmo instante em que é envolto por uma bola de chamas, e então sai em disparada correndo e zurrando. (MACHADO, 2017, p. 241)

Atordoados pela cena, Silvério e Sabiá vão até onde estava Andaluz, perguntando-lhe o que havia acontecido pois não haviam compreendido, e este mostra o balde com a mistura, que na realidade era uma pasta de pólvora. Os três veem o animal em disparada, que "conforme corre, deixa atrás de si um rastro de fogo que segue em direção à vila." (MACHADO, 2017, p. 241). O início do capítulo seguinte do Livro IV é dedicado à descrição de uma obra que o narrador havia encomendado representando tal acontecimento. Com o prenúncio que diz: "[o] barroco é a estética para se ilustrar o caos." (MACHADO, 2017, p. 242), há uma descrição minuciosa de tal obra, tendo a criatura em chamas como figura central e as pessoas da vila colocadas ao seu redor, algumas mais impressionadas que outras, com direito a um balão de diálogo em forma de pergaminho contendo o dizer de uma senhora afirmando "é a cumacanga!", dois anjinhos segurando uma faixa na parte superior da imagem dizendo "Vila de Santo Antônio dos Anjos da Laguna, sexta-feira, treze de agosto de mil setecentos e cinquenta e seis." (MACHADO, 2017, p. 243).

A mula-sem-cabeça é popularmente caracterizada como uma aparição em forma eqüina sem cabeça, de seu pescoço saem labaredas de fogo, em outras versões, possui a cabeça e lança labaredas de fogo pelo nariz e pela boca. Independente de ter ou não cabeça, ela sempre relincha e tem cascos afiados e destrutivos. Também é de conhecimento popular que a quebra do encantamento acontece quando alguém retira os freios da mula, que voltará à sua forma de mulher. Segundo Cascudo (2005), a maldição da mula-sem-cabeça recai sobre a mulher que tiver relações com um padre, o castigo pode acontecer durante o tempo da relação ou depois de sua morte (p. 596). Em algumas versões, o castigo pode ser quebrado tirando-lhe sangue, uma gota que seja,

basta; para evitá-lo, "deverá o amásio amaldiçoar a companheira sete vezes antes de celebrar a missa." (CASCUDO, 2005, p. 597).

Uma observação que merece menção é a referência a esta outra criatura que apenas se faz presente através de um breve registro. No caso, a cumacanga, aparece escrita em um quadro que não existe, pois o narrador que encomendou a obra, pagou pelo serviço mas jamais recebeu a peça. A lenda diz que a cumacanga é uma cabeça incandescente que vaga nas noites de sexta-feira, assombrando os que cruzam seu caminho. Assim como a própria mula-sem-cabeça, o mito de cumacanga tem elementos do catolicismo, pois ambos implicam um castigo sobre uma mulher que tem relações com um padre, pecado apenas possível no Brasil, após a vinda dos europeus. Entretanto, Corso afirma que apesar de não sabermos a origem do mito, a cumacanga pode ser o resultado de uma mistura das culturas, "pois nos mitos indígenas não são incomuns cabeças voadoras ou soltas do corpo com a capacidade de falar e de se locomover." (CORSO, 2002, p. 80).

Sabendo que este é um mito que envolve elementos católicos, não surpreende que a história que o envolve conte com um elemento tão recorrente na igreja: um padre conservador e hipócrita que comete o pecado da carne. O sincretismo religioso atravessa a história do Brasil. Dentre os mitos que mencionamos, a mula-sem-cabeça é sem dúvida, o que mais dá ênfase à religião, e destacamos dois fatores a partir do contexto da obra.

O primeiro é que das lendas mencionadas, esse é o único que possui uma explicação para cada acontecimento, desde a razão da vinda do Padre Domingos até as motivações da autora do crime, são acontecimentos explicados e organizados em uma linha lógica de raciocínio. Ainda que outras derivações fantásticas aconteçam, elas servem de apoio para consolidar uma comprovação sobre o mito, assim, cria-se um universo imaginário para descortinar um episódio fantástico da esfera do narrador.

O segundo fator é que, no "Livro IV", o narrador assume sua identidade ao leitor, se diz Andaluz na carta que escreve endereçada a Licurgo. A carta está incorporada no corpo do texto, destacada em itálico e com a tipografia Isidora e as características do século XVIII. Ao retomar a história, o narrador enuncia:

> Ora, assim sinto-me nu, não me leias dessa forma ou enrubesço. Havia prometido não me revelar. Menti. A certo momento, torna-se não apenas inevitável, mas necessário, que se tome certa distância dos fatos para melhor colocá-los em perspectiva à hora de narrá-los e, no mais, referir-se a si próprio na terceira pessoa vira um hábito. Mas por favor, esquece-me, leitor. Ignora-me, eu te peço, e continuemos nosso passatempo, que já agora se aproxima do fim. Pois ali estou eu, ou ali está o Andaluz, a escrever sua carta [...] (MACHADO, 2017, p. 239)

No universo de Andaluz, a mula-sem-cabeça é um mito descortinado. Em relação aos outros três, é como se esse fosse apenas uma invenção fantasiosa da igreja católica, um teatro montado com finalidade de uma vingança irônica a um Padre Inquisidor, o pecado pelo pecado, enquanto os outros são fenômenos *verídicos* e cuja existência é comprovada pelos encontros, sem uma necessidade de explicação, apenas a compreensão de sua veracidade.

O final do livro expõe toda a farsa do narrador, pois depois que ele se identifica, parece que pára de fingir muitas coisas que vinha fingindo até então e mostra os "bastidores" ou a maneira que as coisas acontecem "de verdade", pois utiliza a ciência como comprovação, revive uma cabeça, o que ao mesmo tempo também cria outro lado desse imaginário, cria uma ficção mais elaborada do que antes ainda. Embora também tenhamos uma carta que admita todas as suas invenções,

afirmando que a presença desses elementos fantasiosos, "[...] não só diverte e entretém os sentidos, mas também captiva a attenção do leitor que deseja imaginar cousas inclassificáveis e impossíveis [...]" (MACHADO, 2017, p. 237).

O Livro IV de *Quatro Soldados* (2017) é uma comprovação de que o elemento fantástico está disseminado tanto para os leitores de Machado, quanto para os leitores de Andaluz, e, como diz o narrador, esse fantástico entretém, mas também convence de que a verdade narrativa é exatamente o que o narrador nos diz, confiamos nele justamente pelo fato de ele, mesmo em suas contradições, admitir que também inventa, pois essa é também uma característica historiográfica e humana, em que as histórias contadas sempre possuem um narrador, mas diversas versões e interpretações.

Considerações finais

As criaturas mitológicas que trouxemos nesta exposição são apenas um, dos muitos aspectos que compõem o universo de Quatro Soldados (2017). Da obra que é permeada pelo fantástico e tem solo historiográfico como cenário, aprofundamos os estudos sobre os seres que habitam e consolidam parte de uma identidade brasileira e regional. Vimos como alguns mitos dependem de uma região e outros que se transformam de acordo com a cultura que os narra. Vimos também como a influência religiosa pode alterar as concepções dos mitos, sejam eles oriundos de culturas originárias ou não. As questões sobre a colonização e tudo que ela simboliza no longo processo de dominação no Brasil, permeiam esse imaginário, e em razão de todo o processo de lutas e de luto que os povos ameríndios sofreram, é nossa missão problematizar, resgatar e observar sua presença na literatura contemporânea.

Referências

BACCEGA, M. América das Mirabilia: Uma Idade Média re-significada. Outros Tempos, Dossiê História da América. Maranhão, v. 5, n. 5. 126 - 147, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª Ed. São Paulo: Ediouro Publicações S. A. 2005.

_____. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. 1ª Edição Digital. São Paulo: Global Editora. 2012.

CORSO, Mário. *Monstruário: inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros*. Porto Alegre: Tomo Editorial. 2002.

MACHADO, Samir Machado de. *Quatro Soldados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

O ANJO PORNOGRÁFICO ORIGINAL: A DESUMANIZAÇÃO DE SYLVIA SERAFIM

Sergio Schargel[23]

Resumo: No dia 26 de dezembro de 1929, a jornalista e escritora Sylvia Serafim invadiu o jornal *A Crítica*, no Rio de Janeiro e assassinou o filho mais novo do editor, Roberto Rodrigues, irmão de Nelson Rodrigues. O crime foi motivado por uma matéria publicada no dia anterior em que Sylvia aparecia sendo acariciada por um médico, sugerindo um adultério, embora fosse desquitada. O assassinato de Roberto – e o julgamento de Sylvia - se tornou palco para uma cisão social entre grupos progressistas e conservadores/reacionários, os primeiros defendendo que Sylvia agiu em legítima defesa de sua honra e os segundos, como personificado pela declaração do advogado de acusação, afirmando que a assassina teria trocado "sua condição de anjo do lar pela profissão de jornalista, para satisfação de sua vaidade" e cometido um "ultraje á família brasileira". O assassinato entrou à memória coletiva; se tornou filme, livro, tese, teatro, biografia. Perdura, ainda hoje, quase 100 anos depois, a cisão ideológica e política a partir das paixões que o caso movimenta; comentários de um episódio do programa Linha Direta sobre o assunto repete, por exemplo, comentários semelhantes aos veiculados na grande imprensa durante o julgamento. Todas essas narrativas desumanizam Sylvia de uma forma ou de outra: nenhuma trata de sua produção intelectual e artística, que caiu no esquecimento, sempre limitada a sua função de assassina. A proposta deste trabalho é humanizar a intelectual, promovendo um resgate de sua produção em contato com tudo que se criou sobre ela, permitindo, no processo, visões mais complexas e menos maniqueístas sobre uma jornalista e poetiza transformada unilateralmente em anjo Serafim caído, em verdadeiro anjo pornográfico, conforme seu sobrenome permite o trocadilho. Metodologicamente, se trata de uma reconstrução entre as produções sobre Sylvia, o arquivo herdado de sua família e sua produção poética, em perspectiva interdisciplinar.
Palavras-chave: Sylvia Serafim Thibau; Nelson Rodrigues; *A Crítica*; desumanização; narrativas migrantes.

A história do assassinato de Roberto Rodrigues já recebeu diversas versões. De *O anjo pornográfico*, de Ruy Castro; a um episódio de *Linha Direta*, *A primeira tragédia de Nelson Rodrigues*; além de livros como *Sylvia não sabe dançar*; entre tantas outras. Algumas exageram em alguns detalhes, distorcem alguns pontos, modificam pedaços. São versões heterogêneas sobre um fragmento em particular, mas todas elas revelam o mesmo traço maniqueísta e unilateral: a necessidade de um vilão. Às vezes os vilões são os Rodrigues, com frequência é Sylvia, às vezes até Armando Serra Menezes, bisavô do autor, que entra na história quase em seu desfecho. Ademais, todas as narrativas se mostraram, até hoje, incapazes de aprofundar a personagem de Sylvia, invariavelmente

[23] Doutorando em Letras pela USP. Mestre em Letras pela PUC-Rio, mestre em Ciência Política pela Unirio. Especialista em Literatura Brasileira pela UERJ. Bolsista CAPES, ex-bolsista CNPq. Venceu o Prêmio Abralic de melhor dissertação do biênio 2020-2021, que se transformou no livro *O fascismo infinito, no real e na ficção*. Sua pesquisa e produção artística são focadas na relação entre literatura e política, tangenciando temas como teoria política, literatura política, fascismo, extrema direita, judaísmo, antissemitismo e a obra de Sylvia Serafim Thibau. Contato: sergioschargel_maia@hotmail.com / sergioschargel@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5392-693X.

interpretada de forma simplista. Sua produção como escritora e jornalista foi esquecida, apagada, restou apenas a memória coletiva de seu crime. Talvez pelo próprio silêncio da família de Sylvia.

Em resumo, a versão canônica do assassinato, conta que Sylvia Serafim Thibau, poetisa e jornalista, filha de um auxiliar de Oswaldo Cruz, frequente na alta sociedade carioca, invadiu a redação do jornal dos Rodrigues, *Crítica*, e assassinou Roberto Rodrigues com um tiro na barriga. Com ilustração de Roberto, a matéria de primeira página do mesmo dia trazia uma imagem de Sylvia sendo acariciada, sugerindo um adultério, com a chamada "Entra hoje em juízo nesta capital um rumoroso pedido de desquite! [...] Há uma grande ansiedade em conhecer os motivos da separação do casal doutor Thibau Junior". Sylvia havia se desquitado de seu marido. Irritada com a exposição de sua vida privada, mesmo após o jornal ter prometido que não publicaria a história, Sylvia invadiu a redação com a intenção de matar Mário Rodrigues que, por não estar, foi substituído pelo filho. Mário Rodrigues morreria dois meses depois de trombose cerebral, segundo Ruy Castro (1992, p. 94), consequência da depressão causada pela perda do filho. Um jovem Nelson Rodrigues estava na redação e presenciou o assassinato de seu irmão, um trauma que o marcaria por toda a sua vida, conforme ele próprio afirma: "o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto." (LINHA Direta, 2007) Sylvia foi presa em flagrante e julgada em um grande espetáculo midiático, o primeiro julgamento a ser transmitido pelo rádio.

O maniqueísmo nas narrativas sobre Sylvia começa logo após o assassinato e perdura até os dias de hoje. O embrião dessa divisão é uma disputa política: o julgamento de Sylvia foi uma espécie de personificação de palco para uma luta entre feministas e progressistas de um lado e conservadores do outro. Os primeiros defendiam que a ré teve sua vida privada exposta, sua honra ofendida e atacada por ser uma mulher desquitada e feminista; ao passo que o outro grupo defendia que Sylvia havia ofendido as mães brasileiras, destruído uma família e assassinado um "artista de vinte e três anos de edade, chefe de família, profundamente honesto, com o fulgor de um grande talento e de virtudes inexcedíveis", conforme aparecia na nota vinculada diariamente no jornal. Uma das manchetes de *Crítica* afirmava que a defesa de Sylvia por grupos progressistas era um "ultraje á família brasileira. Os amigos da assassina Sylvia Serafim tentam equiparal-a ás virtuosas damas de nossa sociedade! [...] A família brasileira paira muito acima de todas essas indignidades." Max Gomes de Paiva, advogado de acusação no julgamento, personificou esse argumento ao afirmar que a ré "Trocou sua condição de anjo do lar pela profissão de jornalista, para satisfação de sua vaidade" (CASTRO, 1992, p. 98). Por trás da cisão política e ideológica, seguiu-se uma batalha midiática entre os *Diários Associados* de Chateaubriand, de quem Sylvia era colaboradora, e *A Crítica* e os aliados da família Rodrigues (CASTRO, 1992, p. 89), o que adiciona nova camada sobre as narrativas.

Tomada como bode expiatório e no cerne dessa disputa político-ideológica, Sylvia sofreu um processo de desumanização, interpretada de forma maniqueísta por ambos os lados, ora sacralizada, ora demonizada. Uma desumanização cuja herança se percebe ainda hoje, considerando a dificuldade de encontrar sua obra literária e jornalística, embora seu crime ainda esteja bastante presente na memória coletiva e na cultura popular, basta tomar como parâmetro a quantidade de produtos culturais e trabalhos acadêmicos que ao menos a citaram. Para efeito de exemplo, em um levantamento simples no *Google* com algumas palavras-chaves, foram encontrados cerca de 30 trabalhos acadêmicos - entre teses, dissertações, artigos e ensaios. Quase todos, porém, reproduzem as versões canônicas, principalmente do livro de Ruy Castro, e se limitam a repetir os detalhes do assassinato e seu impacto na família Rodrigues ou em Nelson. Nenhum desses trabalhos se

aprofunda na personagem de Sylvia Serafim Thibau, sempre limitada apenas à sua função de assassina.

É pertinente assumir que houve uma relação de gênero com a desumanização; e uma relação política, afinal, Sylvia se afirmava feminista e socialista, escrevia para *O Jornal*, entre outros jornais da cadeia *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, desavença e rival dos Rodrigues. Sylvia foi, inclusive, amparada psicológica e financeiramente por Chateaubriand durante todo o processo; um de seus jornais chegou até mesmo a publicar uma manchete dizendo "JUSTO ATENTADO!" (CASTRO, 1992, p. 89), enquanto outro publicou uma coluna provocativa da jornalista após o atentado intitulada *Pelo direito de matar* (CASTRO, 1992, p. 92). Portanto este trabalho permite, em última instância, contribuir para o processo de inclusão de vozes silenciadas no cânone intelectual brasileiro, como tem sido feito com outras literatas recentemente como Carolina Maria de Jesus. Ademais, pode contribuir para vislumbrar aspectos através dos quais desviantes femininos são desumanizados pelas estruturas patriarcais, pontos relevantes para questionar as divisões sociais de gênero.

A aproximação sanguínea, ao contrário do que se pode pensar em primeira instância, atua como uma catapulta apropriada para desenvolver a pesquisa. É apenas por consequência dessa aproximação que se torna possível obter e dissecar os materiais primários, como os artigos inéditos de Sylvia em diversos jornais da época, principalmente nos da cadeia dos *Diários Associados*, a maior parte levantando temas polêmicos para a época tais como emancipação feminina e direitos dos trabalhadores. É perceptível a atualidade de diversos de seus artigos. A efeito de exemplo, em um artigo publicado em *A Gazeta*, intitulado *Feminista*[24], Sylvia afirma que "Sob a reprovação quasi que geral, a feminista é no entretanto a mulher mais verdadeira e nobremente mulher." Em outro, *O trabalho intellectual feminino*[25], publicado também em *A Gazeta*, defende que

> Muitos espíritos femininos há que para a existência monótona e caseira foram feitos... Porém os outros?... Aquelles cuja potência intelectual se debate no círculo estreito e monótono dos afazeres domésticos tal um filho d'águia na gaiola de um canário? Será preciso que para seguirem seu destino tenham de renunciar à felicidade, e que a satisfação de sua personalidade intellectual seja incompatível com a realização de suas aspirações sentimentaes?

Para além apenas dos cerca de 50 artigos e ensaios herdados, o mesmo arquivo contém edições de *A Crítica*, além de alguns dos jornais de Chateaubriand para os quais Sylvia colaborava, como *O Jornal*. Este ponto é fundamental para interpretar as disputas narrativas que surgem já naquela data. Os jornais em 1929 e 1930 representam a primeira cisão sobre a autora, cada um apontando sua própria versão de acordo com os seus interesses, um processo que inevitavelmente se intensificaria conforme o tempo passou. Personalidades como Bertha Lutz, grupos feministas e progressistas, além de Chateaubriand e seu império midiático, se posicionaram maciçamente a favor de Sylvia; enquanto os Rodrigues insistiam em uma campanha de difamação, empregando seus recursos na tentativa de vingança. Para o primeiro grupo, Sylvia era uma mulher humilhada que apenas defendeu sua honra; para o segundo, a encarnação do mal no mundo. Não sem motivo seu julgamento recebeu tanta atenção e foi o primeiro a ser transmitido pelo rádio.

Ademais, é imprescindível que o cânone bibliográfico sobre Sylvia também seja analisado com cuidado. Através dessa análise é possível perceber como a narrativa e até mesmo a

[24] Anexo 3.
[25] Anexo 4.

personalidade de Sylvia são modificadas a cada migração. Assim, entre outros, obras como *O anjo pornográfico*, de Ruy Castro; *Sylvia não sabe dançar*, de Cristiane Lisbôa, em que a própria vida de Sylvia é ficcionalizada e propositalmente deturpada, adicionando elementos estranhos às outras obras como um suposto incesto; *A primeira tragédia de Nelson Rodrigues*, episódio de *Linha Direta*, série da globo; serão fundamentais na criação do diálogo proposto. A efeito de exemplo: *O anjo pornográfico* reforça a imagem de Sylvia como uma assassina insana, imagem amplamente divulgada pelo jornal dos Rodrigues após o assassinato, quando todos os dias veiculavam uma chamada[26] dizendo "MERETRIZ ASSASSINA! FAZ HOJE X DIAS que Sylvia Serafim, ex-Thibau, esposa adultera, mãe infame, cujos vícios inspiraram uma escandalosa acção de divorcio, para maior liberdade de cadella de rua, feriu de morte Roberto Rodrigues [...] A meretriz assassina será castigada." Em outra matéria, do dia 24 de agosto de 1930, número 557 de *Crítica*[27], após a morte de Mário Rodrigues, uma montagem em um artigo de Mário Filho mostra Sylvia rindo de forma debochada ao lado do caixão de Roberto Rodrigues, reafirmando a imagem desumanizadora mista de insanidade com frieza. Em oposição, Roberto Rodrigues, o assassinado, é descrito pela mesma nota diária como um mártir, um "artista de vinte e três anos de edade, chefe de família, profundamente honesto, com o fulgor de um grande talento e de virtudes inexcedíveis." Uma vez mais, Ruy Castro (1992, p. 72-75) corrobora essa visão ao descrever Roberto como um artista genial e inocente. Importante notar que, de acordo com Castro, o próprio Roberto cometia adultério abertamente, a despeito do repetido argumento utilizado pelo jornal e pela acusação no julgamento de que Sylvia era um perigo à família brasileira por supostamente ser adúltera.

Não apenas Roberto foi sacralizado, a morte trouxe honra também para Mário Rodrigues, e a edição de *Crítica* em 06 de setembro de 1930 (MEMÒRIA Biblioteca Nacional) trazia que Mário Rodrigues foi "o maior jornalista de todos os tempos e que foi o renovador da imprensa carioca, á qual emprestou todo o fulgor de sua penna de estylista e de creador de belleza e o fascínio de sua intelligência prodigiosa e de sua omnimoda cultura." Ademais, Castro (1992, p. 129) concede praticamente poderes sobrenaturais à jornalista, ao afirmar que, após a morte de Sylvia, "Era como se, mesmo morta, Sylvia ainda tivesse em suas mãos o destino de Joffre e não quisesse poupá-lo."

Outras narrativas após *O anjo pornográfico* não fazem muito diferente. *Sylvia não sabe dançar* colhe o retrato feito por Ruy Castro e vai além, o transformando em ficção e tratando Sylvia não apenas como louca, mas também como incestuosa, além de criar um anacrônico relacionamento de Sylvia com Nelson.*A primeira tragédia de Nelson Rodrigues* busca uma espécie de redenção da imagem de Sylvia, mostrando-a simultaneamente como perpetradora e vítima de uma tragédia de erros. Quanto a este último, é interessante apontar que o vídeo do episódio, vinculado no Youtube, trouxe para um novo ambiente as disputas narrativas em torno da jornalista, em uma espécie de reedição dos argumentos utilizados durante o seu julgamento e sem a pretensão literária ou intelectual das adaptações. "Uma Mulher adúltera é a pior coisa que existe, a prova foi tanta que essa mulherzinha viveu amargurada, e tirou a própria vida , que Deus Nosso Senhor cuide da alma desse Rapaz que foi assassinado por ela !" diz um usuário, ignorando que o próprio assassinado era adúltero, ao que uma usuária responde: "que o Roberto Rodrigues vá pra PQP mulher adúltera é a pior coisa? E homem adúltero? E caluniador/difamador? Teve o que mereceu"; um terceiro comentário aparece "Na minha opinião ela e inocente!teria que ter matado toda família KKK". Adiante, outro prossegue: "Era tão mentalmente equilibrada que se matou. E ainda fica o netinho

[26] Anexo 5.
[27] Anexo 6.

'ain vovó era isso e aquilo'. Sua avó era histrionica e homicida, meu chapa", ao que respondem "E difamada tbm, devia ter assassinado a família Rodrigues inteira pra aprender" e recebe uma réplica: "essa rampeira aí só entrou pra história como uma doida que não gostou de ouvir a verdade sobre a sua promiscuidade exposta nos jornais. Os 'ideais de liberdade' dela era mamar o médico enquanto era casada, que revolucionário, hein?!" As discussões prosseguem por algumas páginas de comentários, ilustrando que o evento ainda mobiliza disputas semelhantes às de 1930.

Referências

Crítica. Um ultraje á família brasileira. *Memória Biblioteca Nacional*. Número 556, 26 de agosto de 1930. Disponível em: http://memoria.bn.br/.

Crítica. Em nome-pae-eu acuso! *Memória Biblioteca Nacional*. Número 557, 24 de agosto de 1930. Disponível em: http://memoria.bn.br/.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992.
KUCINSKI, Bernado. *K.*: Relato de uma busca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LINHA Direta. *A primeira tragédia de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Rede Globo, 7 de junho, 2007. Programa de TV.

LISBÔA, Cristiane. *Sylvia não sabe dançar*: pulp fiction de costumes. São Paulo: Mercúryo, 2008.

Anexo 1: capa de *A Crítica* de 26 de dezembro de 1929

Entra Hoje em Juizo Nesta Capital Um Rumoroso Pedido de Desquite!

Director Mario Rodrigues — Crítica

DECLARAMOS GUERRA DE MORTE AOS LADRÕES DO POVO

ANNO 2 | Rio 26 de Dezembro de 1929 | NUMERO 346

Ha Uma Grande Ansiedade Publica em Conhecer os Motivos da Separação do Casal Doutor Tibau Junior

ALVEJOU A ESPOSA

Será o Conhecido Radiologista Dr. João de Abreu o Causador Directo da Dissolução do Lar Daquelle Seu Illustre Collega?

Mme. Sylvia Tibau, Que Subscreve as Suas Chronicas em Jornaes e Revistas Com o Pseudonymo de Petitte Source Esteve em Nossa Redacção

Fonte: acervo familiar (1929)

Anexo 2: artigo de *A Crítica*

Um Ultraje á Familia Brasileira

Os Amigos da Assassina Sylvia Serafim Tentam Equiparal-a ás Virtuosas Damas de Nossa Sociedade!

O diario clandestino do Sr. Figueiredo Pimentel continu'a insultando a honra da familia brasileira.

Depois de haver trabalhado, empregando os recursos mais torpes, no sentido da absolvição da assassina Sylvia Serafim, ex-Thibau, que matou com todos os requintes de criminalidade o nosso bom Roberto, causando assim a morte de Mario Rodrigues, o nosso mestre de hontem e nosso exemplo de hoje, tenta, numa tarefa indigna, equiparar essa criminosa vulgar ás nobre senhoras que constituem o cerne de nossa sociedade que sempre se emmoldurou das mais excelsas virtudes e das mais altas maximas christãs e moraes.

A familia brasileira paira muito acima de todas essas indignidades. As suas damas virtuosas, mães amantissimas e esposas santas que são verdadeiros poemas de meiguice, de virtude e de dedicações, representam muito bem o valor das reservas moraes de nossa raça, porque em suas vidas se reflecte o amanhã glorioso das novas gerações. Não será, pois, a figura de uma assassina hedionda e de uma desnaturada mãe, que abandonou o "Petit Source", essa fonte ingente de desgraças, que reintegrará em seu seio onde a moral pontifica e os ensinamentos christãos são despeitados religiosamente.

Diz o Sr. Figueiredo Pimentel, requintando de cynismo, em seu diario que ninguem lê, que senhoras de nossa alta sociedade floriram o gabinete do juiz Magarinos Torres, advogado de defesa e presidente do Tribunal do Jury que, por não a ter julgado de facto e de direito, absolveu a matadora cruel de Roberto Rodrigues. Desafiamos quem quer que seja a provar que as nobre damas de nossa sociedade — mães estremecidas que têm o lar por apostolado e esposas que têm o vinculo conjugal por um sacramento — tenham emprestado sua solidariedade á perversa assassina.

E assim fazemos porque para nós é um dogma a tradicional honorabilidade que sempre assistiu á familia brasileira.

Mas epilogando os seus insultos á familia brasileira o hybrido Figueiredo Pimentel volta as suas iras para cavalheiresco com que esse causidico tratou a "distincta" senhora Sylvia Serafim".

Se esse vocabulo não tem outra accepção, devemos reconhecer que a matadora do nosso bom Roberto, commettendo o crime que tanto nos abalou, não deixou de se tornar uma figura "distincta" nos annaes da criminalidade por força dos requintes de perversidade com que derramou o sangue joven do nosso inesquecivel companheiro e amigo de todas as horas.

Quanto á actuação do Dr. Romeiro Neto, nós só ouvimos louvores pela elegancia de attitudes, a nobreza de gestos e a elevação de expressões com que teceu a sua peça de accusação no Tribunal do Jury.

O Dr. Romeiro Neto na sua vida luminosa de advogado e de chefe de familia sempre se distinguiu em virtude de sua honorabilidade e de sua integridade de caracter.

De Clovis de Abranches já não podemos ter o mesmo juizo, porque prohibido de advogar no Supremo Tribunal Militar, vive hoje explorando infelizes jovens num "dancing" que

Fonte: A Crítica, Memória Biblioteca Nacional, 26 de agosto de 1930, edição 558

Anexo 3: artigo de Sylvia para *A Gazeta*

Feminista

(Expressamente para "A GAZETA")

Por occasião do pleno successo do certamen de belleza, insistiu certo dis- tincto jornalista, em suas entrevistas que me misses, em interrogal-as sobre o que pensavam do feminismo... E as res- postas foram todas semelhantes: aquel- as mesmas talvez que desejava o poe- que as solicitava: uma achava que mulher deve ser mãe de'familia ac- de tudo, outra opinava que ella creada para viver dentro de casa, não acceitava o feminismo, outra siquer o tolerava.

as afinal, o que é o feminismo? Si rmos essa palavra pela egualdade m terminação com outras de sen- incontestavelmente bello e bom, arece encerrar uma nobre idéa. otismo é o se preoccupar com civismo servir sua cidade, a amar os outros, feminismo de- rer dizer por força pensar na proteger a mulher... E, accei- entido, quem ousará dizer "eu feminista?" Equivaleria a af- ue é um egoista e um despota, : uma insensata, si mulher. o uso interveiu, modificando da palavra, ou melhor mudan- pretação que cada um dá a le no "Jardin d'Epicure" fa- uriosas transformações por os termos de mataphysica ue dos philosophos, mas, a bocca do seu perso-

das, glorificadas, popularizadas pelos jornaes e revistas...

Sob a reprovação quasi que geral, a feminista é no entretanto a mulher mais verdadeira e nobremente mulher, porquanto si é a potencia de amor e de dedicação o que mais caracteriza o se- xo que foi destinado ao mysterio da procreação, não se contenta a feminis- ta em amar seu esposo e seus filhos, porém, num affecto singular num co- ração de mulher, ella ama entranhada- mente as outras mulheres...

E por isso, sorri e perdôa ás que zombam della e a calumniam, pois sabe que suas irmãs, escravas da ignoran- cia e do preconceito, não conhecem o que fazem. Perdôa, e prosegue luctan- do, num sacerdocio sagrado, muitas ve- zes sacrificando o proprio destino, para que a Mulher do futuro, livre e feliz, a abençoe um dia.

PETITE SOURCE

Fonte: acervo familiar.

Anexo 4: artigo de Sylvia publicado em *A Gazeta*

O trabalho intellectual feminino

(Expressamente para "A GAZETA")

"Mulier in silentio discat cum omni subjectione" primeira epistola a Thimoteo, capitulo II, volumes 11 e 12.

Ha vinte seculos foi essa palavra injusta traçada pela mão de um homem, e ainda hoje ella governa as mentes. Dir-se-ia que a tinta com que foi escripta se espalhou por sobre a terra, e que sua nodoa indelevel obscureceu para sempre intelligencias e corações...

Si ha tanto impera tal preceito, dirão, motivos poderosos serão, por certo, seu estelo... baseia São Paulo o seu mandamento na propria differença da natureza e do destino dos sexos, talvez no cuidado carinhoso para com a fragilidade da mulher...

Perdôem-nos os catholicos fervorosos si descobrimos um desses lapsos tão frequentes em suas doutrinas e seus doutores lapsos que pretendem sempre e teimosamente negar... Eis a razão profunda que dá São Paulo á sua condemnação ao sexo feminino: "Adam enim primus formatus est, deinde Eva". Não accrescentaremos commentarios.

Entretanto, que na Edade Média fosse a mulher chamada de "concilio invalidum", "imbecillitas", "infirmitas animi", etc., e que um concilio se tenha reunido para resolver si ella possuia ou não possuia alma, parece-nos doloroso para nossas pobres irmãs cuja carne soffredora é hoje menos do que pó... mas é comprehensivel que assim tenha sido naquellas eras de brutalidade e fanatismo... o

Porém que hontem, nas vesperas do nosso tempo, entre homens sagrados pela sciencia, se discutisse ainda a inferioridade desse espirito que, segundo

se sujeita, numa crise da vida, a ser trabalhador de enxada sinão quando completamente degradado pelo vicio e pela miseria? Aquella, affirmamos cumprir o seu dever; este, desmerece aos olhos de todos.

Num pequeno volume allemão que tem por titulo "Notas a accrescentar ao livro de minha vida", de Gerhard d'Amyntor, existe este trecho commovante de realidade:

"E' no labutar quotidiano que a mãe de familia perde sua frescura e sua força, e se consome até á medula dos ossos. O eterno reapparecer da indagação: Que posso cozinhar hoje?, a incessante necessidade de varrer o chão, de escovar e remendar as roupas, de limpar os trastes, tudo isso é a gotta d'agua cuja quéda constante, acaba por corroer lentamente, o corpo e o espirito. E' deante do fogão da cozinha que por uma magia vulgar, a pequena criatura branda e rosada, com riso de crystal, se transforma em uma mumia negra e dolorosa. Sobre o altar fumegante onde fervem as panellas, são sacrificadas juventude, liberdade belleza, alegria..."

Bem sabemos que homens ha tambem cuja vida transcorre no serviço embrutecedor de repetir infatigavelmente o mesmo movimento ante a inconsciencia de um mecanismo... Mas estes são captivos de outras contingencias, o mundo se abre para elles si quizerem e puderem se libertar. Porém, as mulheres? Cogitam os maridos, si para a cozinha e a costura foram fadadas, que não por outro motivo, além da exclusiva fatalidade de serem mulheres?

Muitos espiritos femininos ha que para a existencia monotona e caseira foram feitos... Porém os outros?... Aquelles cuja potencia intellectual se

Fonte: acervo familiar.

Anexo 5: nota diária vinculada diariamente na capa de*A Crítica*do dia 27 de dezembro de 1929 ao dia em que o jornal foi empastelado, 24 de outubro de 1930

Fonte: acervo familiar (1930)

Anexo 6: montagem que ilustra artigo de Mário Filho *Em nome-pae-eu acuso!*, na edição 557 de 24 de agosto de 1930 de *A Crítica*

Fonte: Memória Biblioteca Nacional (1930)

LUIS ROMANO E A DIMENSÃO POLÍTICA DA SECA

João Luiz Xavier Castaldi [28]

Resumo: No presente trabalho pretende-se apresentar a obra **Famintos** (escrita em Cabo Verde entre 1944 e 1946, mas publicada apenas em 1962, já em terras brasileiras), do escritor Luis Romano Madeira de Melo. O autor, cabo-verdiano que esteve na mira da Polícia Internacional e de Defesa do estado, a PIDE – órgão repressor do regime salazarista que atuava nas colônias portuguesas, mais tarde chamadas províncias ultramarinas –, radicou-se no nordeste do Brasil, onde encontrou diversas semelhanças com sua terra de origem. Romano era vinculado ao PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde), grande defensor do uso do idioma cabo-verdiano, e é notória sua importância como divulgador de outros autores e pesquisador das tradições cabo-verdianas. **Famintos**, o livro que analisamos nesse trabalho, é a única narrativa longa deixada pelo autor, e aborda um tema frequente na literatura cabo-verdiana de meados do século XX: a seca e seus produtos – fome, miséria, emigração – para a população do arquipélago, em grande medida dependente da agricultura. Contudo, o romance legado por Romano destaca-se por sua abordagem mais direta, e muito mais politizada, quando comparado a outras obras do mesmo período. Parece-nos que o autor em questão, mais do que em ser aprovado pela censura vigente ou em fazer um retrato sentimental ou palatável da estiagem, estava interessado em denunciar a exploração premeditada do camponês pela elite, a passividade do miserável estimulada pelo clero, o silêncio imposto pela Metrópole, os contratos de trabalho análogos à escravidão, e outras práticas acentuadas durante a ausência das chuvas em boa parte da década de quarenta. Alinhada a essa postura combativa, a linguagem usada pelo autor subverte o português literário, característica sobre a qual também pretendemos nos debruçar.
Palavras-chave: Luis Romano; Literatura cabo-verdiana; Literatura engajada.

Luis Romano Madeira de Melo foi um autor cabo-verdiano, mais conhecido por seu único romance, **Famintos** – embora tenha deixado, além dele, contos, poemas, uma vasta recolha de folclore e diversos ensaios sobre a língua, a literatura e a cultura de seu arquipélago. O autor foi tema de nosso trabalho no mestrado [29], e seguimos com o objeto em nossa pesquisa atual, de que o presente texto é um recorte.

A fim de contextualizar o leitor, procederemos antes de mais nada a um breve comentário a respeito da biografia do escritor em questão e sua relevância para a literatura de Cabo Verde. Como se sabe, o arquipélago cabo-verdiano é composto por dez ilhas, divididas em dois grupos: Barlavento (as seis ilhas mais ao norte) e Sotavento (as quatro ilhas mais ao sul). Luis Romano nasceu em 1922, no Barlavento, mais precisamente na ilha de Santo Antão – à época, região bastante dependente da agricultura familiar, sobre cujas dificuldades o romance em pauta debruçar-se-á.

---

[28] Doutorando no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

[29] CASTALDI, João Luiz Xavier. Representações da miséria: a Gente Pobre de Dostoiévski e os Famintos de Luis Romano. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Nesse ponto vale recordar que então, e até a metade dos anos setenta, Cabo Verde era uma colônia de Portugal (no início da década de 1950, a nomenclatura é alterada de colônia para "província ultramarina", assim como se deu nos demais territórios africanos controlados pelos portugueses). Também é de interesse que tenhamos em mente que, de 1933 a 1974, Portugal e suas colônias estiveram sob a batuta fascista do Estado Novo, regime autoritário cuja figura central foi o ditador António de Oliveira Salazar.

A história da colonização de Cabo Verde inicia-se em meados do século XV, com uma peculiaridade: ao contrário das outras regiões da África invadidas pelo colonizador português, o arquipélago era desabitado. Dessa forma, as ilhas foram povoadas com os colonos ibéricos e com africanos de origem diversa, dando origem a dois traços peculiares, que são uma população profundamente sincrética e miscigenada e o surgimento de uma língua materna – o "crioulo cabo-verdiano", hoje chamado língua cabo-verdiana e oficialmente reconhecido.

Tanto os portugueses vindos do interior da Metrópole quanto os africanos escravizados não eram, via de regra, familiarizados com a pesca no mar, o que resultou em comunidades muito mais agrícolas do que pescadoras. Uma questão que logo se revelou problemática para os primeiros habitantes, cercados pelo oceano e dispondo de pequenas porções de terra cultivável, foi a dificuldade no plantio, principalmente devido às secas. É o que atesta António Carreira (1984, p.17), historiador e etnólogo cabo-verdiano:

> Como é do conhecimento geral, as secas e as fome que têm atingido as ilhas desde o seu *achamento*, constituiram uma constante na vida do arquipélago. A primeira registada, prolongou-se de 1580 a 1583, e "em que morreu muita gente" e outra emigrou para os "rios de Guiné", a fugir aos efeitos da fome.

Assim, Luis Romano cresceu em uma colônia portuguesa na África, submetida como todas as outras à desigualdade e às contradições inerentes ao colonialismo, sob um regime totalitário que recrudescia, e em um contexto de crises cíclicas de secas e fomes. O jovem, de família relativamente abastada, demonstrara desde a infância grande aptidão para as letras, escrevendo, inclusive, textos para o entretenimento da família – e será essa aptidão que o forçará a deixar Cabo Verde.

Em meados da década de 1940, o arquipélago passou por uma longa estiagem, que resultou na morte de mais de 30.000 pessoas. A miséria espalhava-se pelas ilhas, embora o governo salazarista minimizasse e escamoteasse o problema. É nesse cenário que Romano, tendo feito os estudos liceais, ocupava-se como vigia ("olheiro") nos trabalhos de "salvação pública", empreendidos pelo governo para empregar os camponeses que debandavam dos campos áridos em busca da sobrevivência. Movido pela indignação gerada pelas cenas que presenciou nesses trabalhos, ele escreverá **Famintos**, seu romance-denúncia, que fica pronto em 1946 e coloca-o definitivamente sob vigilância da recém-criada PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), órgão repressor que atuará até o fim dos anos sessenta.

Luis Romano, ciente dos riscos, consegue sair do arquipélago e instalar-se no Marrocos, onde viverá desde os últimos anos da década de 1940 até 1960, trabalhando como técnico para uma empresa francesa. Então o escritor fixa-se no Brasil, onde exercerá função diplomática, além de seu trabalho como técnico salineiro, e onde em 1962 consegue publicar pela primeira vez, através da Editora Leitura, o romance que até então circulara apenas de forma clandestina. Romano permaneceu residindo no Brasil até seu falecimento, em 2010.

Embora não tenha voltado a viver em Cabo Verde, e tampouco aderido a algum movimento literário específico – o autor orgulhava de ser independente e autodidata em literatura –, é lembrado não apenas como escritor, mas como crítico, divulgador de outros autores e grande entusiasta da língua cabo-verdiana, além de ter sido filiado ao PAIGC (Partido Africano para Independência da Guiné e Cabo Verde, agremiação de importância central no processo de independência). Entre suas principais obras estão o livro de contos bilíngue (português e cabo-verdiano) **Negrume / Lzimparim**, a recolha de folclore **Cabo Verde**: Renascença de uma civilização no Atlântico médio, e a coletânea de poesia **Contravento**, de que foi organizador (e em que constam também alguns poemas de sua autoria).

Para melhor situar **Famintos**, livro sobre o qual nos debruçamos, e entender sua especificidade, é necessário observar que a estiagem já não era tema inédito nas letras cabo-verdianas quando o romance começa a ser escrito. A literatura cabo-verdiana, cujas manifestações têm início no século XIX, passara por verdadeiro divisor de águas na década de 1930, com o início da publicação da **Claridade –** Revista de arte e letras. A revista foi publicada em nove números, entre 1936 e 1960, interrompida por longos intervalos – e sempre sob a sombra da censura.

Desde seus primeiros números, em que se destacou a participação dos escritores Manuel Lopes, Baltasar Lopes e Jorge Barbosa, a revista foi marcada pelo telurismo, pelo resgate da cultura popular (inclusive publicando textos em língua cabo-verdiana) e por destacar uma temática que condensava o ritmo da vida no arquipélago: a periodicidade das secas, e os ciclos de aflição e esperança, de miséria e fartura, oriundos dessa dinâmica. Tais características, em grande medida, aplicam-se também aos romances publicados pelos fundadores da **Claridade**, como atesta o ensaísta José Luís Hopffer Almada (1998, pp. 167-168):

> Na verdade, com a ficção claridosa é todo o ser cabo-verdiano, que, na multiplicidade da sua existência atribulada, se torna húmus literário. Antes de mais, no que se refere às condições ecológicas e sociais da sobrevivência do cabo-verdiano. E é nesse contexto, que as chuvas e sua ausência, com todas as consequências nefastas consubstanciadas na tragédia das secas, das crises e das fomes, surgem como o verdadeiro barômetro do destino do Homem das ilhas e do seu modo de se apreender e aos ciclos vitais de sua existência.

O aludido direcionamento iniciado pela Revista de arte e letras será também indicado por Manuel Ferreira, escritor e importante estudioso e divulgador da literatura cabo-verdiana – bem como divulgador da literatura neorrealista portuguesa em Cabo Verde. Ferreira, português, foi mobilizado para Cabo Verde no início da década de 1940, em cumprimento ao serviço militar. Uma vez na colônia, teve grande envolvimento com o grupo de jovens que em 1944 criou outro periódico importante, a revista **Certeza** (interditada pela censura no ano seguinte), entre os quais estava a escritora Orlanda Amarílis, com quem se casou. O autor, interessado em literatura de temática social e tendo passado boa parte dos anos quarenta no arquipélago, não apenas presenciou a terrível estiagem que se abateu sobre Cabo Verde nesses anos, como registrou sua avaliação a respeito do pioneirismo da **Claridade** na abordagem desse assunto:

> Com efeito, os narradores cabo-verdianos a partir de *Claridade* souberam centrar-se no mundo específico insular e procederam a uma denúncia muito viva da sociedade a que pertenciam. Nesta primeira fase era natural que estivessem todos eles sensíveis aos dramáticos problemas do Arquipélago: a seca, a fome, a emigração. (Pode mesmo dizer-

> se que a fome, é a grande personagem da narrativa cabo-verdiana). São elas algumas das grandes linhas temáticas da ficção caboverdiana. (FERREIRA, 1977, p. 63)

Contudo, os autores claridosos, escrevendo sob censura, dispunham de pouco espaço para a problematização da seca e da fome enquanto questões de responsabilidade da administração colonial. Isso acabará por consolidar certo matiz fatalista na abordagem desses temas, cristalizando a noção da inevitabilidade dos ciclos de seca e a ideia de que é a natureza em si que carrega algo de essencialmente mau. Tal abordagem poderá ser vista, por exemplo, na obra de Manuel Lopes – tanto na Revista de arte e letras como em suas narrativas.

Na edição de número três da **Claridade**, publicada em 1937, temos um texto ensaístico de Lopes ("Tomadas de vista"), em que se explicita a visão de mundo acima:

> Apenas há a observar que a natureza apresenta em cada região seu rosto peculiar consoante o meridiano e o paralelo em que se sitúa. Mas sempre, ou quasi sempre, colaboradora do homem. E o homem consegue ou pelo menos tem a possibilidade de vence-la pelos meios que ela propria, colaboradora desinteressada, lhe empresta. [...]
> Em Cabo Verde, não. Nenhum deus especial vela, não corrige, por exemplo, estas coisas estupendas: o excesso variavel dos ventos, a variavel escassês das chuvas e mais ironias da sua condição física.
> A luta entre o caboverdeano e a natureza é heroica. (Porque há que lutar, lutar de qualquer maneira para a conservação da especie). O drama reside na penosa constatação de que a natureza é, em Cabo Verde, tão rebelde e diabólica, que o homem não consegue vence-la, que o homem antes de tudo é vítima dela. [...] Deve-se antes de tudo concordar em que a natureza que envolve estas dez ilhas, desqualifica o homem (ELÍSIO e SOUTO, org., 2017, p. 227)

Já no romance **Os flagelados do vento leste**, publicado pelo mesmo autor em 1960 – ano em que vai a público a derradeira edição da **Claridade** – e considerado uma das narrativas fundamentais da literatura cabo-verdiana, assim será descrito o estoicismo do lavrador José da Cruz, protagonista da obra:

> – Amanhã meto picareta até rocha viva. Não deixo a nascente secar.
> Era a luta. A luta braba que começava. Contra os elementos negativos. Contra os inimigos do homem. A luta silenciosa, de vida ou de morte. Introduzia-se primeiro no entendimento. Depois, entrava no sangue e no peito. O homem tornava-se a força contrária às forças da natureza. (LOPES, s.d., p. 81).

Assim, tanto em ensaio como em romance, nas páginas da revista ou fora delas, persiste a noção claridosa de que a luta do camponês cabo-verdiano é uma luta contra as forças da natureza ("diabólica", quando deveria ser "colaboradora").

Apesar do grande prestígio de que merecidamente gozam os membros fundadores do periódico em questão, por seu pioneirismo na produção de uma literatura regionalista e telúrica, tal postura pouco combativa não estará sempre livre de críticas. Pouco depois da nona e última edição da revista, e um ano após Luis Romano publicar **Famintos** em terras brasileiras, há a publicação, em Lisboa, de um ensaio que procura justamente apontar como defeito a representação da seca feita pelos claridosos. Trata-se do texto **Consciencialização na literatura caboverdiana**, publicado por Onésimo Silveira, escritor, ensaísta e diplomata, além de figura central do PAIGC.

Silveira, muito embora tenha chegado mesmo a contribuir com a **Claridade** em sua oitava edição (1958), argumentará que os claridosos estiveram restritos ao que denomina "realismo paisagístico":

> Uma literatura assim inautêntica, oferecendo ao povo, em vez dos caminhos duma resolução do seu problema, alguns dados só propícios à romantização do mesmo, não pode, lògicamente, conduzir à consciencialização, sem a qual todo o povo se sujeita sempre à perda de sua dignidade, por enfeudalização e consequente omissão dos seus anseios, manifestados em reivindicações justas e adequadas à sua participação no concerto universal dos povos. (SILVEIRA, 2017, p. 177)

Um dos principais pressupostos que Onésimo desenvolve em seu ensaio é o de que os autores que fundaram a vertente regionalista acabaram por produzir uma literatura de caráter demasiadamente erudito e pouco revolucionário, e reduzir o regionalismo a mero ornamento, traços que "muito contribuiriam para esse afastamento do povo, embora se servindo deste para as suas criações literárias de fundo pretensamente telúrico" (SILVEIRA, 2017, p. 172).

Digamos de passagem, o romance de Manuel Lopes acima citado, apesar de sua inegável qualidade e de sua importância histórica, será um dos alvos específicos de Onésimo Silveira (2017, p. 176) em seu clamor por consciencialização:

> "Os Flagelados do Vento Leste" enquadra-se num realismo puramente descritivo, de que está ausente uma intenção social reformista, o que se torna manifesto no caráter derrotista dos ingredientes selecionados para a composição da personagem colectiva central do romance, que é a família de José da Cruz.

O referido vínculo real com o povo, segundo o autor de **Consciencialização na literatura caboverdiana** escasso nas produções literárias claridosas, certamente foi uma das preocupações centrais de Luis Romano, como se observa nos subtítulos escolhidos para seu romance. Na edição de 1962, da Editora Leitura S. A. (Rio de Janeiro), após o título **Famintos** lê-se entre parênteses a expressão "(Romance de um povo)". Já na edição de 1975, realizada em Lisboa pelas Publicações Nova Aurora, a expressão foi substituída por "(Romance do Povo Caboverdiano sob o domínio colonialista)". Também é revelador o fato de que, no verbete que escreveu sobre si mesmo em seu livro de ensaios **Kabverd**: civilização e cultura, Romano (2000, p. 259) define **Famintos** como "romance'popular". Outrossim, ao explicar como se deu o processo de composição do romance, o autor fará questão de enfatizar tal vínculo popular – inclusive em maiúsculas: "Sua explosão foi o resultado-testemunho da minha revolta manietada, perante a ameaça de extermínio do Meu Povo" (GOMES, org. 2017, p. 118).

Note-se aqui o contraste entre o heroísmo da luta do cabo-verdiano contra a natureza rebelde, aludido por Manuel Lopes, e revolta contra o extermínio de um povo, manifestada por Luis Romano. Essa abordagem mais social e politizada será o norte de **Famintos**, que de fato trata-se muito mais de um livro sobre a desigualdade e a agiotagem do que sobre um conflito entre camponeses e natureza. Em sua estrutura fragmentária – "Este livro não tem unidade. Seu equilíbrio está na desunião natural dos seus quadros." (ROMANO, 1983, p. 41) – o romance mostrará diversas facetas, predominantemente rurais, mas também urbanas, do abandono das comunidades pelo poder administrativo colonial e da corrupção das elites do arquipélago.

Nas primeiras páginas, veremos a violência dos trabalhos de salvação pública, em que eram empregados os camponeses moribundos forçados pela estiagem a abandonarem suas hortas e

buscarem a sobrevivência no Povoado. Lá, são brutalmente espancados pelo capataz e enganados na folha de pagamento – devido aos constantes e premeditados atrasos, muitos trabalhadores morrem antes de receber pela quinzena trabalhada, o que gera um lucro adicional aos empregadores que se apossam dos salários não pagos.

A seguir, o leitor será conduzido por diversas cenas em que pequenos proprietários rurais, em geral "americanos" (cabo-verdianos retornados, que trabalharam nas fábricas dos EUA até amealhar o suficiente para se estabelecerem como pequenos agricultores na terra natal), são obrigados a se desfazer de tudo quanto possuem: hortas, casas, móveis, roupas, e até os dentes de ouro que traziam nas bocas. Quem adquire o fruto de anos de trabalho são os grandes comerciantes, os grandes proprietários de terras e os funcionários públicos corruptos, que tomam posse de tudo por valores muito reduzidos ou mesmo em troca de alimento para alguns dias (litros de milho ou de farinha, bolachas, amêndoas).

Nesse sentido, é emblemático que o já mencionado ensaísta José Luís Hopffer Almada (1998, p. 169) defina **Famintos** da seguinte forma:

> Não obstante as suas nítidas deficiências no que tange à sua conformação literária, ele constitui certamente a primeira obra de denúncia total de todo o sistema colonial e de toda a economia da fome em Cabo Verde, em especial da pilhagem dos famintos pelo capital usurário no campo e do enriquecimento de alguns à custa das vítimas da estiagem.

Ou seja, embora considere defeito a abordagem crua de Romano, e sua estrutura por vezes muito documental – ou inverossímil, pelos diálogos pormenorizados e pelo grotesco das situações narradas, o que em alguma medida fere o que se entendia como "língua literária" no arquipélago – Almada atesta o ineditismo da obra.

A respeito do capital usurário acima aludido, observemos aqui que, em **Famintos**, como os donos do poder são também os donos da informação, é frequente que articulem suas manobras com o fito de facilitar a rapina:

> – Agostinho veio pedir-me dinheiro a juros. Não dei. Assim, forçosamente ele terá de vender a Chã-de-Cinta. Depois, quando aparecer, num dia desses, digo-lhe que não posso comprar o regadio, e, o meu compadre tomará conta do negócio e arruma o assunto de uma vez para sempre.
> – Sim, compadre, chegou aquele dinheiro da Terra-Longe. Ainda não disse nada ao Agostinho. Tenho a carta e o aviso aqui. O filho mandou-lhe quinze contos de réis. Como ele me deve uma conta antiga e já com juros, vou deixar que tome outros fornecimentos até que a terra fique descontada no saldo da dívida. (ROMANO, 1983, p.196)

Haverá também a denúncia da exploração sexual, tanto na Ilha-Sem-Nome, como é chamado o espaço onde transcorre a maior parte da narrativa, e que remete a Santo Antão, como na Ilha-da-Cidade, representação da ilha de São Vicente – onde havia o Porto Grande e intensa movimentação de navios. Se na Ilha-Sem-Nome as adolescentes trocam sua virgindade por uma porção a mais na distribuição de alimentos pelo governo, algumas conseguem fugir para a Ilha-da-Cidade, onde irão prostituir-se para os marinheiros estrangeiros até que a polícia mande-as de volta.

Por fim, o narrador descreverá as condições análogas à escravidão que serão enfrentadas pelos contratados para o trabalho nas roças de café da "Costa d'África" (São Tomé e Príncipe),

onde receberão castigos físicos, serão submetidos a condições degradantes de moradia e alimentação, expostos a doenças, e compelidos a sucessivas renovações de contrato.

Assim, teremos em **Famintos** o retrato de uma dinâmica em que as secas são usadas como instrumento de exploração, em um conluio macabro entre uma Metrópole sem interesse em reais socorros públicos, investimento em infraestrutura que torne possível a agricultura em tempos de seca, ou a diversificação do trabalho, e uma elite parasitária, que usa de sua influência e impunidade para tomar posse de terras, casas, objetos e corpos – ao trabalhador braçal, dificilmente será possível amealhar o bastante para quebrar esse ciclo. As sucessivas estiagens, longe de serem apenas a tragédia de muitos, são aqui representadas também como oportunidades de aumento de patrimônio para uns poucos.

Referências

ALMADA, José Luís Hopffer. A ficção cabo-verdiana pós-claridosa: aspectos fundamentais da sua evolução. In: VEIGA, Manuel (coord.). **Cabo Verde, insularidade e literatura.** Paris: Karthala, 1998, pp. 167-185.

CARREIRA, António. **Cabo Verde (aspectos sociais, secas e fomes do século XX)**. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

ELÍSIO, Filinto e SOUTO, Márcia (org.). **Claridosidade**: edição crítica. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2017.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa – I**. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

GOMES, Simone Caputo (org.). **Luis Romano: Comentários literoverdianos 1960-2002**. Praia: Academia Cabo-verdiana de Letras, 2017.

LOPES, Manuel. **Os flagelados do vento leste**. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

ROMANO, Luis. **Famintos**. Lisboa: Ulmeiro, 1983.

ROMANO, Luis. **Kabverd**: civilização e cultura. Rio de Janeiro: Minerva, 2000.

SILVEIRA, Onésimo. Consciencialização na literatura caboverdiana. In: ELÍSIO, Filinto e SOUTO, Márcia (org.). **Claridosidade**: edição crítica. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2017, pp. 167-191.

LITERATURA E SOCIEDADE NAS DISTOPIAS: UMA ANÁLISE DE *1984*, DE GEORGE ORWELL

Leon Vieira Bentolila[30]
Elis Regina Fernandes Alves[31]

Resumo: Este artigo está voltado para a relação entre literatura e sociedade nas obras distópicas, com o objetivo de analisar o funcionamento desta relação, a partir da análise de alguns elementos da distopia de George Orwell, *1984*. Para isso, realiza-se uma pesquisa de cunho bibliográfico, com base em autores como Candido em seu *Literatura e Sociedade*, Lukács, em *A Teoria do Romance*, Goldmann com *Sociologia do Romance*, dentre outras obras. Conclui-se que, embora tematizem um futuro distópico, as obras deste gênero não imaginam estes futuros de um lugar inexistente, mas sim com base nas sociedades existentes, satirizando sua configuração totalitária, ironizando sua pseudodemocracia e até apontando para possibilidades futuras de estados totalitários ainda mais castradores e violentos e, portanto, as distopias servem como importante instrumento literário de análise e crítica da sociedade atual. Desse modo, é possível associar a obra *1984*, publicada em 1949, com o contexto de sua época, com o recente auge de regimes totalitários como o fascismo, o nazismo e o stalinismo instaurados entre as décadas de 1920 e 1930. Verifica-se, ainda, que Winston, o protagonista do romance, é um herói problemático, em desacordo com seu mundo, mas, ao tentar mudar essa circunstância, sofre as punições do estado violento no qual vive, acabando por ceder à tortura e se tornar passivo aos desmandos deste estado.
Palavras-Chave: distopia; literatura e sociedade; *1984*; crítica social.

Introdução

O termo distopia refere-se a obras cujo enredo mostra um tempo futuro, contudo, um futuro inverso à utopia. Assim, as distopias retratam sociedades totalitárias, em que as pessoas não possuem controle sobre a própria vida. Como exemplo de obras consagradas desse gênero temos: *Laranja Mecânica* (Anthony Burgess), *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury), *Admirável Mundo Novo* (Aldous Huxley) e *1984* (George Orwell).

Com base nisso, este trabalho busca compreender como teorias de Literatura e Sociedade estão relacionadas às distopias, utilizando-se alguns elementos da obra *1984* como meio de análise. E as teorias de literatura e sociedade:

> [...] procuram focalizar vários níveis da correlação entre literatura e sociedade, evitando o ponto de vista mais usual, que se pode qualificar de paralelístico, pois consiste essencialmente em mostrar, de um lado, os aspectos sociais e, de outro, a sua ocorrência nas obras, sem chegar ao conhecimento de uma efetiva interpenetração. (CANDIDO, 2006, p.9).

Por conseguinte, a hipótese deste trabalho é que, embora tematizem um futuro distópico, obras deste gênero não imaginam estes futuros de um lugar inexistente, mas sim com base nas sociedades contemporâneas, satirizando sua configuração totalitária, ironizando sua pseudodemocracia e até apontando para possibilidades futuras de estados totalitários ainda mais castradores e violentos. Assim, a pesquisa possui o objetivo geral de analisar a relação entre

[30] Autor, graduado em Letras Língua Portuguesa e Língua Inglesa no IEAA/UFAM.
[31] Coautora, docente do curso de Letras Língua Portuguesa e Língua Inglesa no IEAA/UFAM, orientadora na produção desta pesquisa.

literatura e sociedade e as distopias, bem como objetivos específicos de: definir o que é a distopia na literatura e suas características, explicar o que é a teoria da Literatura e sociedade, o que busca entender e como atua, com foco no que Antonio Candido define como elementos externos que se tornam internos à narrativa. Por fim, este trabalho irá apresentar a obra distópica *1984* de George Orwell e citar trechos para evidenciar esse romance como distópico e analisa-lo com base na teoria da Literatura e Sociedade.

Dito isso, este trabalho torna-se relevante pela importância do desenvolvimento do pensamento crítico para que haja reflexão a respeito das situações no âmbito social, com a formação de cidadãos críticos, não alienados. A arte, bem como a literatura, possui papel importante nisso, pois pode representar, denunciar e refletir sobre a sociedade em geral, logo, colabora no desenvolvimento de pessoas críticas. Por isso, é relevante que existam pesquisas a respeito de obras literárias e de suas relações com a sociedade, especialmente, uma obra do gênero distópico, pois obras deste gênero refletem e fornecem elementos para pensar criticamente a sociedade contemporânea.

Para tanto, realiza-se uma pesquisa qualitativa, de cunho bibliográfico, com base em autores como Candido em seu *Literatura e Sociedade*, Lukács, em *A Teoria do Romance*, Goldmann com *Sociologia do Romance*, dentre outras obras, para realizar a análise de alguns elementos da obra *1984* de George Orwell e observar-se, a partir desta obra, como as distopias imaginam um futuro que critica a sociedade contemporânea.

O que são distopias?

Em conformidade com Claeys (2010), a "distopia" é frequentemente utilizada em contraste com a utopia ou "eutopia" (bom lugar), para descrever um retrato fictício de uma sociedade em que desenvolvimentos sociais e políticos negativos prevalecem. Ela também pode ser usada como uma sátira de aspirações utópicas, de modo que demonstrem as falácias destas aspirações, bem como da sociedade em geral, além disso, as distopias podem apresentar exemplos do que a sociedade contemporânea não deve seguir, para que não caia em ruínas. Logo, como bem destaca Hilário (2013), as distopias podem apresentar os agravos possíveis caso algumas predisposições não mudem, figurando tendências contemporâneas que cerceiem a liberdade dos indivíduos, e "é por isso que elas enfatizam os processos de indiferenciação subjetiva, massificação cultural, vigilância total dos indivíduos, controle da subjetividade a partir de dispositivos de saber etc." (p.205 e 206). Deste modo, Claeys define o tema comum da maior parte das obras distópicas:

> O seu tema comum é a quase onipotência de um Estado monolítico, totalitário e comumente exigente de obediência completa por parte dos seus cidadãos, desafiado ocasionalmente, mas geralmente de forma ineficaz, por individualismo vestigial ou de crises sistémicas, e confiando em avanços científicos e tecnológicos para assegurar o controle social. (2010, p.109) [tradução nossa][32]

As distopias costumam utilizar elementos relacionados ao mundo ideal, à utopia, como, por exemplo, os avanços tecnológico e científico, utilizados na sociedade ideal para o bem-estar e desenvolvimento de curas e soluções para os problemas do mundo. No entanto, as distopias

[32] *Their common theme is the quasi-omnipotence of a monolithic, totalitarian state demanding and normally exacting complete obedience from its citizens, challenged occasionally but usually ineffectually by vestigial individualism or systemic flaws, and relying upon scientific and technological advances to ensure social control.*

podem expor um mundo no qual a ciência e a tecnologia desenvolveram-se como instrumentos utilizados pelo estado totalitário no controle da sociedade civil, algo bem apresentado na obra *Admirável Mundo Novo,* (1932), de Aldous Huxley, na qual a ciência, principalmente no campo da genética, é amplamente desenvolvida, mas com o intuito de criar pessoas que pensem e ajam da maneira que o estado deseja, de modo que aceitem as funções e classes sociais predeterminadas a elas antes mesmo do nascimento (BOOKER, 1994). Assim, reafirma-se o alerta que obras distópicas desenvolvem sobre a possibilidade de certas tendências de a sociedade contemporânea ser fortalecida sem cuidado para que não se torne instrumento de controle social ou de outros atos totalitários. Não é uma denúncia contra a ciência e a tecnologia, porém, um alerta a fim de que esta desenvolva-se de modo benéfico. Como afirma Candido (2006, p.13): "nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la", portanto, a distopia faz uma caricatura da sociedade contemporânea, geralmente com enfoque em algum âmbito escolhido pelo autor da obra, no caso de *Admirável Mundo Novo*, Huxley destacou a ciência genética e a tecnologia.

Outro ponto observado em obras distópicas é em relação ao (não) acesso à cultura, como forma de controle social, deste modo, os governos totalitários nas sociedades retratadas restringem o acesso à cultura, tal como a obras literárias e outras leituras, que são fundamentais no desenvolvimento de cidadãos críticos, não alienados ao estado. Logo, é importante para o estado totalitário, representado nas obras distópicas, que o acesso à cultura seja restrito ao que for de seu interesse, pois não convêm aos governos totalitários que os cidadãos pensem por conta própria, assim, embora as distopias apresentem um tempo futuro, estes governos apresentados podem servir como sátira da sociedade contemporânea em geral. A respeito desse controle cultural nas sociedades distópicas, bem exemplifica Booker (1994, p.58) ao analisar a obra de Huxley:

> Os produtos desta indústria cultural são desprovidos de qualquer conteúdo real que pode levar à análise ou ao pensamento. Os livros são quase inexistentes, porque a leitura é uma atividade em grande parte individual que é difícil de controlar e porque os livros levam muito tempo para serem lidos, criando o perigo de uma exposição prolongada que poderia levar ao pensamento [...] [grifo nosso] [tradução nossa][33]

Outro bom exemplo de controle social através da destruição da cultura é o livro *Fahrenheit 451,* de Ray Bradbury, pois apresenta um estado totalitário, cujo controle social torna-se tão elevado a ponto de os bombeiros serem responsáveis por queimar livros, assim, a população torna-se cada vez mais alienada e movida pelo pensamento objetivo e passa a tentar entender assuntos complexos através de uma pequena nota de jornal, com pouco significado, sem espaço para o pensamento crítico, pois tudo precisa ser prático, de modo que favoreça o estado. Já na obra *Laranja Mecânica,* o autor Anthony Burgess faz uma caricatura da sociedade moderna, com um estado totalitário, na qual, além do controle cultural, o protagonista também é sujeito a uma lavagem cerebral para tornar-se um "cidadão padrão" de acordo com a ideologia do estado.

Portanto, o termo distopia refere-se a obras que acontecem no futuro, contudo, um futuro inverso à utopia, mas não um antônimo perfeito, pois também utiliza elementos das utopias em seu universo. Essas obras apresentam estados totalitários, com amplo controle social e, mesmo retratando o futuro, trazem críticas à sociedade contemporânea dos mais diversos modos e, apesar de usualmente serem caricaturas, não se tratam de futuros completamente absurdos, pois podem

---

[33] The products of this culture industry are devoid of any real content that might lead to analysis or thought. Books are almost nonexistent, because reading is a largely individual activity that is difficult to control and because books take too long to read, creating the danger of an extended exposure that might lead to thought […].

trazer previsões possíveis caso as tendências de comportamentos sociais contemporâneos permaneçam.

Romance e sociedade

As obras literárias são pensadas e geradas dentro de contextos específicos: país, época, ideologias, preceitos morais, valores e espaços sociais, assim, elas apresentam marcas desses contextos. Logo, "estudando essas marcas dentro da literatura, podemos perceber como a sociedade na qual o texto foi produzido se estrutura, quais eram os seus valores etc." (SILVA, 2003, p.177). Dito isso, podemos observar em que contexto as obras romanescas surgiram e a que público servem, através da análise dos aspectos do contexto, que deram seguimento ao gênero.

Lukács, em *A teoria do romance*, aponta que o gênero anterior ao romance, a epopeia, carregava valores da sociedade grega e, assim, trazia heróis que tinham definidos seus objetivos e lugar no mundo, o destino era dado pelos deuses, logo, não questionavam a forma como seu mundo funcionava. Esse gênero atendia e refletia as demandas da sociedade da época. Posteriormente, com o advento da modernidade, houve uma necessidade de mudança nos gêneros literários. A epopeia já não atendia mais as demandas da sociedade, por isso, precisou ser alterada e transformada, pois houve o surgimento de um novo público leitor, com exigências diferentes, o público burguês e, portanto, uma demanda diferente de obras literárias, assim, adaptadas para um público detentor de posses que, porém, não era erudito o suficiente para ser atraído por uma epopeia e, desse modo, surgiu a necessidade de criação do gênero romanesco.

Como bem aponta Lukács (2000, p. 218) "O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade". De tal modo, esse novo público nasce de uma sociedade capitalista, dividida em classes sociais, injusta e desigual, de modo que os heróis já não possuem mais um objetivo definido pelos deuses como na epopeia, mas encontram-se deslocados no mundo em que vivem e sem os meios necessários para enfrentarem esse mundo. Por isso, Goldmann (1976) assinala o romance como forma degradada, já que nasce de uma sociedade degradada e cria heróis problemáticos, ambivalentes, conflituosos, em desacordo com seu mundo. Incapazes de suprir os próprios anseios e as demandas da sociedade, estes personagens são confusos, complexos, questionam o sentido da própria vida e cometem erros, ocasionados, em parte, por sua psicologia problemática, mas, também, por conta do contexto em que vivem.

> Com efeito, a forma romanesca parece-nos ser a transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado. Existe uma homologia rigorosa entre a forma literária do romance, tal como acabamos de definir, nas pegadas de Lukács e Girard, e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral; e por extensão, dos homens com os outros homens, numa sociedade produtora para o mercado. (GOLDMANN, 1976, p. 16)

Essa sociedade, apontada por Goldmann como "individualista nascida da produção para o mercado", tem como protagonista o sujeito inserido no meio burguês. Desse modo, o romance é criado para o público burguês e reflete a sociedade burguesa, no entanto, traz um herói que, apesar de tentar, não possui recursos suficientes e nem toma decisões assertivas para atender as exigências da sociedade capitalista e seus próprios anseios inalcançáveis, como ocorre no romance *O Grande*

Gatsby (1925), de F. Scott Fitzgerald, no qual o protagonista consegue ficar rico com a venda ilegal de bebidas, expõe toda sua riqueza através de grandes festas e tenta conquistar Daisy, mas ela escolhe permanecer com Tom, um personagem de origem nobre e "sobrenome de peso", diferente de Gatsby. Assim, esse recurso financeiro conquistado de forma ilegal, bem como a ostentação da riqueza, marcam a diferença moral entre o herói da epopeia, incorruptível, e o herói do romance, duvidoso. Desse modo, o romance ainda discute o "sonho americano", inalcançável e medíocre, típico do herói moderno, um herói errante, que fracassa.

Também na distopia *Admirável Mundo Novo,* (1932) temos a ideia desse herói que luta, mas nunca consegue atingir seus objetivos, pois é constrangido pela sociedade: o protagonista Bernard, após uma falha no processo de criação, torna-se um sujeito deslocado, que vive em desarmonia com a sociedade em que vive e, assim como Gatsby, possui aspirações improváveis de acontecerem, pois é oprimido por forças sociais maiores que ele. Logo, o personagem romanesco tem uma vida que, segundo (LUKÁCS, 2000, p. 83):

> [...] só ganha relevância por ser a representante típica daquele sistema de ideias e ideais vividos que determina regulativamente o mundo interior e exterior do romance. Somente imbuído dessas exigências o personagem estará apto a revelar uma problemática contida no mundo – o que lhe confere também uma existência problemática.

Portanto, o herói romanesco é fruto do sistema capitalista decadente, com ideias e ideais decadentes e, além disso, é constantemente oprimido por forças sociais, que o tornam cada vez mais descontente, ambivalente e deslocado. Por conseguinte, o romance, bem como a arte em geral, são superestruturas ideológicas, perpassadas por uma relação complexa, determinadas pelo modo de produção material da sociedade (WILLIAMS, 2011). Para exemplificar o conceito de superestrutura, Eagleton (2011) explica:

> [...] <<superestrutura>> - certas formar jurídicas e políticas, um certo tipo de Estado, cuja função essencial é legitimar o poder da classe social que detém os meios de produção econômica. Mas a superestrutura contém mais do que isto: ela consiste também em certas <<formas definidas de consciência social>> (políticas, religiosas, éticas, estéticas, etc.), que o marxismo designa por *ideologia.* (p. 17-18)

A partir disso, compreendemos que a análise literária não deve ser dissociada da análise do modo de pensar, ideais, valores, preceitos e de outros componentes ideológicos da sociedade, bem como está amplamente relacionada ao modo de produção vigente, capitalista. E, se a literatura é uma superestrutura ideológica, logo ela será reflexo da sociedade na qual é desenvolvida, portanto, "compreender a literatura significa, pois, compreender a totalidade do processo social de que ela faz parte" (EAGLETON, 2011, p.18)

Esse desenvolvimento do romance como forma burguesa, que figura a sociedade burguesa moderna, forma degradada, que nasce de uma sociedade também degradada (capitalista) e cria heróis problemáticos, bem como a ideia da arte como superestrutura ideológica, determinada pelo modo de produção material da sociedade, está amplamente relacionado com as teorias abordadas pelo autor Antônio Candido em seu livro *Literatura e Sociedade*. Nesse clássico sobre teoria literária, o autor faz uma profunda análise a respeito da contribuição das ciências sociais para o estudo literário, apresentando vários níveis de relação conjunta entre literatura e sociedade, para além do ponto de vista paralelístico, portanto, mostra a efetiva interpenetração dessa relação.

Além de expor a complementação de diferentes áreas do conhecimento, de modo que analisa a conexão entre obra e ambiente, Candido estuda a estética literária. Assim, o autor apresenta o fator social, que é a realidade da sociedade, fora da obra literária, da realidade na qual a obra foi escrita, ou seja, contexto social, época, costumes, conflitos, local etc. Candido intitula esse fator como externo, que, para ele, "importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno" (2006, p.14), que se refere ao literário em si.

Logo, o autor busca explicar de que modo os elementos externos à obra se tornam internos à tessitura narrativa e como somente dessa forma é possível entender a função que a obra desempenha. Observa-se que essa análise não é feita de modo separado – externo pelo externo e, depois, interno pelo interno – mas através da correlação entre ambos os fatores.

> É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético). (CANDIDO, 2006, p. 14-15)

Portanto, na crítica literária, o externo (fator social) deve ser analisado de acordo com a atuação no interno, visto isso, ao analisar uma obra podemos nos atentar para algumas questões como: "de que modo o fator social influenciou esta obra?" "O fator social serviu apenas de meio para conduzir a criação da obra? Ou foi determinante do valor estético, relacionado com a essência da obra?". Desse modo, pode haver a possibilidade de começarmos a compreender como o valor externo se torna interno, de modo indissociável. Por exemplo, ao analisar a contribuição dos elementos externos na constituição da narrativa da obra distópica *Laranja Mecânica* (1962), de Anthony Burgess, observamos que certos elementos da sociedade inglesa aparecem no romance, por meio da "ultraviolência" do protagonista, por exemplo, que parecem figurar uma juventude londrina violenta nos anos 1960, assim como o meio social do qual ele faz parte. No entanto, para Candido, a camada mais profunda de análise "só ocorre quando este traço social constatado é visto funcionando para formar a estrutura do livro" (2006, p.16). Em *Laranja Mecânica*, o protagonista Alex parece internalizar a ultraviolência como essência, algo intrínseco a si, difundindo-a de maneira gratuita, aparentemente sem motivações, mas, o romance revela que tal ideia de uma violência sem razão era um mecanismo criado pelo estado repressor para justificar a violência contra jovens "desajustados" nessa sociedade.. O externo (violência que permeia a sociedade londrina de sua época) se tornou interno à composição da psicologia do personagem e Alex parece figurar a violência impregnada em sua geração devido a um estado repressivo, injusto, desigual, violento. Logo, isso comprovaria a influência do fator externo e, também, a transformação deste em fator interno.

> Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de

> referência, as divisões pouco importam, pois ludo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. (CANDIDO, 2006, p.17)

De tal maneira, torna-se importante salientar o fator social não mais apenas como externo, mas como elemento interno da obra, por isso, o autor explana sobre as análises literárias, que podem apresentar diversos destaques de elementos externos, de acordo com quem a analisa, no entanto, alerta:

> Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. E nós verificamos que o que a crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais. (CANDIDO, 2006, p.17) [grifos nossos]

Por fim, se observa a importância de uma análise literária do romance que o considere como figuração da sociedade burguesa, de modo que o entendamos como uma forma degradada, pois surge de uma sociedade degradada e cria heróis problemáticos. Além de entender que através da análise literária podemos compreender o processo social do qual a literatura faz parte. E, enfim, importa abordar e compreender esses elementos como parte interna da tessitura narrativa das obras, para então termos uma análise literária genuína e completa.

A obra *1984*, de George Orwell

George Orwell, pseudônimo de Eric Arthur Blair, nasceu no dia 25 de junho de 1903, na Índia, no entanto, cresceu e estudou em escolas renomadas na Inglaterra. Socialista, Orwell acreditava na igualdade e, portanto, suas obras costumam apresentar críticas políticas. Além disso, ele também escreveu diversos ensaios e fazia apresentações em rádios expondo sua visão política da sociedade e da cultura inglesa. (CARTER, MACRAE, 1996). Ele foi repórter, algo que também refletiu em suas obras literárias com a abordagem de aspectos da realidade de sua época. Seus romances mais conhecidos são *Animal Farm* (1941) - comumente traduzido no Brasil como *A Revolução dos Bichos* - e *1984* (1949) (CEVASCO, 1985).

A obra *1984*, publicada no ano de 1949, trata-se de uma distopia que se passa em um futuro próximo, na Inglaterra, em uma nação fictícia, chamada de "Oceania", que coexiste com outras duas nações: Eurásia e Lestásia. As três estão em constantes guerras entre si. A história é narrada em terceira pessoa, por um narrador heterodiegético, que apresenta a vida do protagonista "Winston Smith", algo identificável já no primeiro parágrafo da obra:

> Era um dia frio e luminoso de abril, e os relógios davam treze horas. Winston Smith, queixo enfiado no peito no esforço de esquivar-se do vento cruel, passou depressa pelas portas de vidro das Mansões Victory, mas não tão depressa que evitasse a entrada de uma lufada de poeira arenosa junto com ele. (ORWELL, 2009, p. 9)

Nesse trecho, além do tipo de narrador, também é possível notar a atmosfera na qual a obra se passará. O frio, de vento cruel, e a poeira arenosa dão o primeiro indício de espaço opressor, agonizante e inescapável no qual o personagem vive, em contraste com a existência das mansões – símbolo de riqueza.

Assim, essa obra proporciona "uma previsão de um futuro sombrio, com o Estado totalitário fiscalizando tudo, até os pensamentos mais íntimos de seus cidadãos, permanentemente sob a vigilância das telas do "Grande Irmão", que lhes vasculham a intimidade" (CEVASCO, 1985, p.82). Desse modo, o estado possui poder sobre as ações, pensamentos, ideologias e todos âmbitos da vida social, a privacidade inexiste.

Caracterização da obra como distopia e seu uso como crítica social às sociedades existentes

Conforme dito anteriormente, a obra foi publicada em 1949, no entanto, como o próprio nome do romance aponta, a história supostamente acontece em 1984, portanto o enredo se passa em um tempo futuro:

> Recostou-se na cadeira. Estava possuído por uma sensação de absoluto desamparo. Para começar, não sabia com certeza se estava mesmo em 1984. Devia ser por aí, visto que estava seguro de ter trinta e nove anos e acreditava ter nascido em 1944 ou 1945; mas nos tempos que corriam era impossível precisar uma data sem uma margem de erro de um ou dois anos. (ORWELL, 2009, p.14)

Esse trecho, além de evidenciar a possível época em que se passa a história, expõe o sentimento de angústia do protagonista, Winston, desamparado sob forças sociais opressoras. Desse modo, logo no início da obra, esta ambientação opressora é demonstrada, principalmente na descrição do antagonista, "Grande Irmão", e do seu rosto estampado nos cartazes:

> Em todos os patamares, diante da porta do elevador, o pôster com o rosto enorme fitava-o da parede. Era uma dessas pinturas realizadas de modo a que os olhos o acompanhem sempre que você se move. O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ, dizia o letreiro, embaixo. (ORWELL, 2009, p.9)

Os pôsteres enormes com o rosto estampado e olhos que fitavam Winston, bem como o slogan "o Grande Irmão está de olho em você", causam a sensação de que o personagem está sendo observado constantemente. Esse monitoramento constante da população é a principal arma de controle social usada pelo estado na obra, de modo que os cidadãos não possuem nenhuma liberdade. Assim, podemos abordar alguns elementos da obra que afirmam a existência de um estado totalitário na obra, semelhante a modelos políticos existentes na sociedade contemporânea e, principalmente, da época de produção da obra. O primeiro deles é o controle da teletela e outras câmeras o tempo todo:

> A teletela recebia e transmitia simultaneamente. Todo som produzido por Winston que ultrapassasse o nível de um sussurro muito discreto seria captado por ela; mais: enquanto Winston permanecesse no campo de visão enquadrado pela placa de metal, além de ouvido também poderia ser visto (ORWELL, 2009, p.10)

As teletelas eram aparelhos usados pelo estado para ver e ouvir tudo que os cidadãos faziam e diziam, além de transmitir mensagens do governo e reproduzir músicas militares, um modo de controle mental usado a favor do governo. Como bem aponta Claeys (2010) a respeito do totalitarismo:

> Ao contrário de ideias anteriores de tirania, incluindo o absolutismo monárquico e a ditadura militar, o aspecto chave do novo ideal foi considerado como sendo o desejo de controle total sobre os corações e corpos, mentes e almas, dos cidadãos da nação. (p.119) [tradução nossa][34]

Logo, as teletelas eram importantes instrumentos do estado totalitário no controle do que a população via, ouvia e falava. E o estado fazia questão de que a população soubesse disso, para que os que discordassem sentissem medo, pois o "Grande Irmão" sempre estaria os observando, e esse medo era fundamental naquele governo totalitário, para sobreviver, os cidadãos precisavam defender os ideais do estado. Ao citar o controle sobre "corações e corpos, mentes e almas", o trecho deixa claro que, assim observados, os cidadãos, obrigatoriamente, acabavam por abrir mão de sua individualidade, cerceados de toda forma, impossibilitados de pensar, sentir, amar. Aliado ao poder das teletelas, o estado totalitário da obra ainda possuía outros instrumentos políticos e tecnológicos para o controle da população, como os ministérios:

> O Ministério da Verdade, responsável por notícias, entretenimento, educação e belas-artes. O Ministério da Paz, responsável pela guerra. O Ministério do Amor, ao qual cabia manter a lei e a ordem. E o Ministério da Pujança, responsável pelas questões econômicas. Seus nomes, em Novafala: Miniver, Minipaz, Minamor e Minipuja. (ORWELL, 2009, p. 12)

Cada ministério era responsável por uma forma de manipulação e possuía nomes completamente contraditórios, pois tratavam justamente do contrário do que se pensa ao ler seus nomes. O ministério da verdade manipulava informações, o da paz buscava sustentar as guerras constantes, o do amor tratava de lei e ordem através do ódio e da violência, o ministério da pujança tratava de disfarçar, porém, manter a pobreza. Constituía-se um governo bem articulado, que manipula e vigia a população a seu favor. Assim, através da obra, Orwell chama atenção ao fato de que a contradição faz parte da essência dos estados totalitários, de forma que os cidadãos se tornassem alienados ao regime e não notassem, pois, o estado disfarçava e os iludia e, dessa forma, a população seguia os ideais do governo, fosse por medo, por alienação política ou fanatismo.

Além dos ministérios, esse estado possuía outros departamentos e organizações, sempre voltados para alguma forma de controle da população. Uma das principais organizações era a "polícia do pensamento", responsável por prender "crimepensadores" – pessoas que esboçavam qualquer pensamento ou atitude contrária ao governo, pois, para manter o estado totalitário, há a necessidade de reverência a um governo intimidador, violento e injusto, de forma que se altera, inclusive, o conceito de família e afetos. Até mesmo as crianças passam a fazer parte da vigilância, algo exposto na cena em que Winston vai à casa de um colega para consertar uma pia e se depara com os filhos dele e uma mãe amedrontada, e o narrador explica:

> Quase todas as crianças eram horríveis atualmente. O pior de tudo era que, por meio de organizações como a dos Espiões, elas eram transformadas em selvagens incontroláveis de maneira sistemática — e nem assim mostravam a menor inclinação para rebelar-se contra a disciplina do Partido. Pelo contrário, adoravam o Partido e tudo que se relacionasse a ele. As canções, os desfiles, as bandeiras, as marchas, os exercícios com rifles de brinquedo, as palavras de ordem, o culto ao Grande Irmão — tudo isso, para elas, era uma espécie de jogo sensacional. Toda a sua ferocidade era voltada para fora,

[34] *Unlike previous ideas of tyranny, including monarchical absolutism and military dictatorship, the key aspect of the new ideal was held to be the desire for complete control over the hearts and bodies, minds and souls, of the citizens of the nation.*

> dirigida contra os inimigos do Estado, contra os estrangeiros, os traidores, os sabotadores, os criminosos do pensamento. Chegava a ser natural que as pessoas com mais de trinta anos temessem os próprios filhos. (ORWELL, 2009, p.30)

O mais próximo de uma relação que se espera em uma "família comum" e afetuosa é apresentado através das relações de Winston com a namorada, enquanto que as relações familiares daquele colega de Winston podem ser a figuração da alienação total das pessoas em relação ao controle do estado, pois até as crianças denunciam os pais. Dessa maneira, a família em *1984* se constitui como um microcosmo do partido, do sistema de governo. Assim, a família torna-se um micropartido, ameaçadora, sem afeto e controladora, uma extensão dos ideais e dos olhos ameaçadores do "Grande Irmão". E a doutrinação infantil é mesmo um meio de manutenção da ideologia deste estado manipulador, mentiroso e violento. Ao doutrinar crianças, o partido garante sua manutenção no poder até as próximas gerações.

Também podemos notar a figuração do medo instaurado na população nesse tipo de governo, ao observar o comportamento de Winston, um personagem instável emocionalmente no início, repleto de dúvidas, inseguro e sempre com medo de ser descoberto. Por isso, outro ponto perceptível em relação a essa alienação ao estado é a forma como mesmo os personagens ditos como "mais críticos" estão inseridos nessa sociedade da obra. Winston trabalhava em um dos departamentos do ministério da verdade e era obrigado a reescrever a história a favor do estado. Isso pode figurar como o sistema obriga os cidadãos a colaborarem com ele para que não tenham sua existência ameaçada. Essa prática manipuladora, fundamental para manter o controle total da população, um artifício utilizado por esse governo, consiste justamente no apagamento e na manipulação da história, algo feito pelo ministério no qual Winston trabalhava:

> E se todos os outros aceitassem a mentira imposta pelo Partido — se todos os registros contassem a mesma história —, a mentira tornava-se história e virava verdade. "Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado", rezava o lema do Partido. E com tudo isso o passado, mesmo com sua natureza alterável, jamais fora alterado. Tudo o que fosse verdade agora fora verdade desde sempre, a vida toda. (ORWELL, 2009, p.40)

Governos totalitários costumam controlar todo o conteúdo consumido pela população, o que é assistido e lido por ela, a cultura disseminada é obrigatoriamente a que o estado decidir. Desse modo, é possível manipular a história e reescrevê-la a favor do governo. Os heróis, os vilões e, especialmente em *1984*, quem existe ou deixará de existir na história são definidos pelo governo, criando uma alienação completa da população, existente, como dito anteriormente, mesmo com as pessoas mais críticas. Assim, em um ponto mais avançado da obra, observamos Júlia, namorada de Winston, na cena em que ele tenta conversar sobre assuntos políticos com ela:

> Winston se apercebeu do silêncio assim como nos apercebemos de um ruído novo. Teve a impressão de que já fazia algum tempo que Julia estava muito quieta. Deitada de lado, nua da cintura para cima, ela tinha o rosto acomodado na palma da mão e uma mecha escura caída sobre os olhos. Seu tórax subia e descia devagar e com regularidade.
> "Julia!" Nenhuma resposta.
> "Julia, você está acordada?" Nenhuma resposta.
> Julia estava adormecida. (ORWELL, 2009, p.214)

Ela era crítica, mas somente porque incomodava-se com as imposições do estado, que impedia sua liberdade pessoal em termos de relacionamentos amorosos, por exemplo, mas não entendia o sistema, por isso não se interessou tanto quando Winston tentou abordar assuntos políticos. Ela pode ser vista como uma figuração da crítica à alienação de pessoas até mesmo quando se sentem incomodadas com o controle social. E também pode figurar a superestrutura dessa sociedade, pois internamente não consegue entender que o que o partido faz é muito mais do que cercear liberdades pessoais, individuais. Winston, o protagonista, é muito mais inquieto em relação à necessidade de se rebelar contra o partido, revelar suas mentiras, pensar por conta própria, se revelando como um herói moderno, pouco adequado ao seu meio, problemático, pois age como um ponto de tensão entre as ordens de seu sistema e suas inquietações pessoais, íntimas.

Ao longo do romance, se revela um outro artifício utilizado na alienação, o "duplipensar":

> Sua mente deslizou para o labiríntico mundo do duplipensamento. Saber e não saber, estar consciente de mostrar-se cem por cento confiável ao contar mentiras construídas laboriosamente, defender ao mesmo tempo duas opiniões que se anulam uma à outra, sabendo que são contraditórias e acreditando nas duas; recorrer à lógica para questionar a lógica, repudiar a moralidade dizendo-se um moralista, acreditar que a democracia era impossível e que o Partido era o guardião da democracia; esquecer tudo o que fosse preciso esquecer, depois reinstalar o esquecido na memória no momento em que ele se mostrasse necessário, depois esquecer tudo de novo sem o menor problema: e, acima de tudo, aplicar o mesmo processo ao processo em si. (ORWELL, 2009, p.40)

Este conceito de "duplipensar" pode ser entendido como uma crítica à contradição e demagogia, não apenas de governos totalitários, mas de qualquer governo na sociedade contemporânea. É perceptível que sem a destruição desse "duplipensar", não há como diminuir as opressões sociais, mesmo que haja revoluções que dizem ter esse intuito.

> É claro que o Partido se vangloriava de ter libertado os proletas da escravidão. Antes da Revolução eles eram oprimidos de maneira revoltante pelos capitalistas. Passavam fome, eram açoitados, as mulheres eram obrigadas a trabalhar nas minas de carvão (para falar a verdade, as mulheres continuavam trabalhando nas minas de carvão), as crianças eram vendidas para as fábricas a partir dos seis anos de idade. Mas, ao mesmo tempo, fiel aos princípios do duplipensamento, o Partido ensinava que os proletas eram inferiores naturais que deviam ser mantidos dominados, como os animais, mediante a aplicação de umas poucas regras simples. Na realidade pouco se sabia sobre os proletas. Não era necessário saber grande coisa. Desde que continuassem trabalhando e procriando, suas outras atividades careciam de importância. (ORWELL, 2009, p.76)

Esse trecho explicita bem a crítica da obra a respeito da crença em revoluções utópicas, que prometem acabar com a opressão, mas acabam tornando-se opressoras. Esse controle social, manipulação de informações, mudança de conceitos em favor do governo, separação das pessoas em grupos, contradições governamentais entre outras características abordadas na obra podem figurar governos existentes durante o auge do totalitarismo nas décadas de 1920 e 1930, principalmente no que diz respeito aos regimes stalinista, nazista e fascista. Como bem aborda Booker (1994):

> É claro que *1984* é muito mais do que uma simples condenação da Rússia stalinista. Por um lado, o fascismo também está claramente implicado; por outro, o próprio Orwell descreveu mais tarde o livro como um aviso contra os excessos que podem desenvolver-

> se em Inglaterra na tentativa de combater o stalinismo - muito na veia dos anteriores avisos de Sinclair Lewis à América *Não vai acontecer aqui*. Seja como for, *1984* está intensamente enraizado na história contemporânea, embora Orwell também recorra a um número de fontes literárias. (p.69)

Logo, observamos que cada elemento da obra: personagens, ambiente, espaço, tempo, diálogos etc, pode ser associado à sociedade contemporânea e crítica o totalitarismo, além de expor em Winston a inquietação e sensação de desamparo de uma sociedade contra os estados totalitários:

> Seus olhos voltaram a fitar a página. Constatou que durante o tempo em que ficara ali sentado sentindo-se desamparado continuara a escrever, como numa ação automática. E já não era a letra retraída e desajeitada de antes. A pena deslizara voluptuosamente pelo papel macio, grafando em letras de forma graúdas e nítidas:
> ABAIXO O GRANDE IRMÃO
> ABAIXO O GRANDE IRMÃO
> ABAIXO O GRANDE IRMÃO
> ABAIXO O GRANDE IRMÃO
> ABAIXO O GRANDE IRMÃO
> vezes sem fim, enchendo metade de uma página. (ORWELL, 2009, p.23-24) [grifo nosso]

Winston se incomoda com a vida que leva, pensa em se rebelar, em colocar "abaixo" o grande irmão, o controle social. É um protagonista que não se adequa bem à sua sociedade, que a questiona. E, da mesma maneira, assim como vemos em Winston e nos outros personagens, a obra pode expor o pensamento de que uma ou outra pessoa se incomoda e se rebela contra o sistema, mas a maioria, mesmo que se incomode, permanece acomodada e alienada a ele, perpetuando-o. E essas que se rebelam, quando não são deletadas da história, são submetidas à opressão e tortura até cederem, como ocorre com Winston:

> Havia ocasiões em que ele rolava indignamente pelo chão, como um animal, revirando o corpo para um lado e para o outro, num esforço incessante e desesperado de se esquivar dos chutes, mas só conseguindo incitar mais e mais chutes nas costelas, na barriga, nos cotovelos, nas canelas, na virilha, nos testículos, na base da coluna. (ORWELL, 2009, p.238)

Mesmo Winston, que teve a tentativa de uma rebelião, no fim, fracassou em seus objetivos contra o estado, retrato de um herói degradado, em uma sociedade degradada. Após ser torturado e violado, foi obrigado a se dobrar e ceder: "Sua única preocupação era descobrir o que queriam que confessasse e em seguida confessar depressa, antes que a intimidação recomeçasse." (ORWELL, 2009, P.239), numa metáfora do poder de convencimento de estados violentos e repressores, nos quais, mesmo o cidadão mais crítico e corajoso acaba se rendendo, e todas as suas dúvidas e questionamentos são anulados por causa da violência, opressão, medo e da força maior dos poderosos que dominam o sistema social, tornando os cidadãos como Winston no final – degradado, oco, vazio, sem sentimentos, sem emoções, fraco, vencido, tornando-se apenas mais uma parte da engrenagem dos interesses do sistema: "Mas estava tudo bem, estava tudo certo, a batalha chegara ao fim. Ele conquistara a vitória sobre si mesmo. Winston amava o Grande Irmão." (ORWELL, 2009, p.292).

O desfecho do romance desvela duas características comuns aos estados totalitários: a necessidade de lealdade, devoção completa e seus membros, bem como a onipresença do estado, que a tudo vê, tudo domina e tudo consegue controlar. Winston, agora acuado pelo medo das

torturas físicas e psicológicas, se curva perante sua sociedade degradada, se adequa a ela, aceita-a, deixando de problematizá-la e questioná-la. Winston figura como o típico herói problemático, descrito por Lukács (2000), que acaba por se anular diante de forças maiores, impossíveis de serem mudadas. Aqui, no fim do romance, os elementos externos à essa sociedade futurística, formada por um estado totalitário, se tornam internos à constituição psicológica deste protagonista, como entendeu Candido (2006): o vazio externo, a mentira, a alienação e a violência se tornam internos a Winston, que vira um sujeito mecânico, oco, cujos pensamentos não conseguem se fixar em nada que não seja a figura opressora, e agora amada, do grande irmão, aquele que a tudo controla.

Conclusão

Após o estudo bibliográfico sobre as teorias da distopia e de literatura e sociedade, e a análise de alguns elementos da obra, observou-se a sua caracterização como distopia, por se tratar de uma história futurística, que descreve um retrato fictício de uma sociedade em que desenvolvimentos sociais e políticos negativos prevaleceram. A obra ainda apresenta uma sátira às aspirações utópicas e da sociedade em geral, além de possuir relações com a sociedade contemporânea de Orwell, das décadas entre 1920 e 1940, correspondentes ao auge dos regimes totalitários como fascismo, nazismo e stalinismo, de modo que expõe exemplos do que essa sociedade contemporânea deveria evitar para que não trouxesse agravos em tendências que privam a liberdade dos indivíduos.

Notou-se também a protagonização de Winston como um herói moderno, sujeito problemático dentro de uma sociedade degradada, em constantes dúvidas sobre o mundo e sobre si. Um herói cujos objetivos jamais são alcançados. Ele é fruto de uma sociedade injusta, dividida em classes, desigual e degradada, assim como ele também apresenta degradação e acaba rendendo-se.

Por fim, compreende-se que as distopias, embora tematizem um futuro distópico, não imaginam estes futuros de um lugar inexistente, mas sim com base nas sociedades contemporâneas, satirizando sua configuração totalitária, sua falsa democracia e até apontando para possibilidades futuras de estados totalitários ainda mais opressores, individualistas, controladores e violentos. Assim, as obras distópicas utilizam-se de elementos externos (sociais) e os tornam internos à narrativa, de modo que esses elementos não podem ser dissociados da obra. E, dessa forma, entende-se que compreender a obra literária distópica é entender o processo social do qual ela faz parte, bem como entender como os elementos sociais a permeiam e como a obra em si aborda esses elementos e tece sua narrativa.

Referências

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARTER, Ronald; MCRAE, John. **The Penguin Guide to English Literature: Britain and Ireland**. Penguin Books, 1996.

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. **Rumos da Literatura Inglesa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1985.

BOOKER, M. Keith. **The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism**. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1994.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e Crítica Literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica I. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

ORWELL, George. **1984**. Trad. Alexandre Hubner e Heloísa Jahn. Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Marisa Corrêa da. Crítica Sociológica. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria e Literatura: Contemporânea**. Maringá: EDUEM, 2003. P.123-133.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

LITERATURA A CONTRAPELO: TENSÃO E LEGITIMIDADE EM UMA OBRA INFANTOJUVENIL DE ALCIENE RIBEIRO

Karina Torres Machado[35]

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar a obra infantojuvenil da escritora mineira Alciene Ribeiro, **Moça Baleia**, publicado pela primeira vez em 1990 e reeditado pela Editora Pangeia em 2022, a fim de evidenciar como a autora concede ao menor novos matizes e configurações, que não os cristalizados pela tradição da literatura infantojuvenil. Por meio de uma pesquisa bibliográfica, observaremos como Alciene Ribeiro delineia, na obra selecionada, novos padrões em relação à figura feminina a partir do questionamento dos estereótipos preconizados pela sociedade, como forma de incitar leituras reflexivas que ampliam os horizontes de expectativas de seus leitores. A autora, por meio de uma escrita engenhosa, concisa e substantiva, institui, para a literatura infantojuvenil, temáticas contemporâneas, que pelo desconforto das situações vividas, fazem emergir a legitimidade do outro e novas prerrogativas para uma existência mais equânime. Assim, a escritora revisita e amalgama a tradição literária infantojuvenil pelo universo de tensão dos tipos sociais marginalizados instaurados na obra em análise, para ratificar uma nova postura da arte literária e da formação de leitores. Nesse sentido, a leitura da obra, ao mesclar fantasia, realidade e as complexas relações humanas, suscita desvelamentos, que revelam imagens da atualidade e ecoam os silenciamentos dos sujeitos marginalizados, para que novas posturas e condutas sociais possam co-existir.
Palavras-chave: Literatura infanto-juvenil. Alciene Ribeiro. Feminino.

Introdução

A literatura infantil no cenário nacional surgiu arraigada ao desenvolvimento da educação primária e, consequentemente, ao crescimento do mercado editorial. A criação de escolas e a noção de que estas deveriam formar o futuro cidadão, fez dos primeiros textos literários infantis produtos utilitaristas a serviço de um bem maior o estado -, além de representarem objeto de prospecção econômica das editoras, devido à importância concedida ao livro didático.

A esse respeito Marisa Lajolo e Regina Zilberman argumentam no livro **A formação da leitura no Brasil**, de 2019, que "[o]s livros para crianças, em circulação no Brasil desde o início do século XIX, confundiam-se com as obras didáticas, pois predominavam os volumes denominados *Tesouros dos meninos* ou *Tesouro das meninas*" (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 307).

Os apontamentos das estudiosas explicitam o caráter concebido à literatura infantil, no século XIX, que clandestina ou transmitida oralmente pelas mães negras, definiram a clave interpretativa deste recurso pautada na "precariedade, [n]o improviso, [n]a arbitrariedade e [n]a monotonia" (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 219) de exemplares, de escola e de professores como metodologia para formar leitores.

A literatura infantojuvenil desterritorializada encontra em Monteiro Lobato respiro e novas nuances que prezavam o lúdico, a imaginação, o folclore, a fabulação e o lugar de fala da criança.

[35] Doutoranda em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, câmpus de Três Lagoas. O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul – FUNDECT, junto à Universidade de Mato Grosso do Sul – UFMS, Câmpus de Três Lagoas.

Tais perspectivas engendraram, na década de 70, maior expressividade ao texto literário infantil com a ampliação de obras, autores, editores, pesquisas e estudos em torno do espaço e das peculiaridades da infância.

Nesse cenário promissor, Alciene Ribeiro iniciou sua produção literária com o conto "Antevéspera de finados", publicado no Suplemento Literário, de Minas Gerais. Em 1977, publica o conto "Vinte anos de Amélia", na ontologia **Queda de braço**, de Glauco Mattoso e Nilto Maciel. Em seguida, em 1983, publica **Filho de pinguço**, obra infantojuvenil, ganhadora do 1º Prêmio Coleção Pinto por se tratar "original profundamente humano e cheio de emoção, retratando com fidelidade e coragem o conflito entre um filho adolescente e um pai alcóolatra" (RIBEIRO, 1983).

Nesse sentido, do primeiro livro ao último **Tecelã de sonhos e outras tramas**, 2021, a escritora mostra-se engenhosa com a linguagem, contemporânea nas temáticas tecidas e detentora de uma voz que faz emergir do desconforto da trama confeccionada a legitimidade do outro. Assim, este artigo tem por objetivo verificar, na obra da escritora, **Moça Baleia**[36] (1990), como a tradição literária é amalgamada pelo universo de tensão dos tipos sociais marginalizados para ratificar uma nova postura da arte literária e da formação de leitores.

A representação do despossúido em Alciene Ribeiro

A escritora Alciene Ribeiro [Leite], mineira de Ituitaba, inicia sua produção artística com o conto "Antevéspera de finados", publicado no Suplemento Literário, de Minas Gerais, em 1976 e, desde então não parou de publicar obras literárias destinadas à criança, ao jovem e ao adulto. Na dissertação **Poliedro Feminino:** Faces da Mulher em Contos de Alciene Ribeiro, de 2018, Natália Tano Portela afirma que a autora foi a primeira mulher ituiutabana que fez da escrita literária sua profissão. Ainda sobre a escritora, Karina Gomes, 2019, em sua tese, argumenta que

> [a] diversidade de arquivos encontrados em sua fortuna crítica expõe o universo literário de Alciene Ribeiro Leite, sua importância no circuito literário de Minas Gerais nas décadas de 80 e 90 e a profundidade de sua obra, que tem temáticas e assuntos que exploram o cotidiano e levam à reflexão, principalmente com relação ao feminino e à condição da mulher na segunda metade do século XX em uma sociedade agrária, patriarcal, provinciana, em transmutação para o mundo urbano, consumista e em plena revolução dos costumes, em período no qual o Brasil via-se sufocado pelo regime militar. (GOMES, 2019, p. 85).

A crítica literária Nelly Novaes Coelho, em 1989, a respeito do lançamento do livro **Nos beirais da memória**, destaca que Alciene Ribeiro tem "[f]irme domínio da escrita fabuladora – Linhagem do genial Rosa – capacidade de se manter na fronteira entre o imaturo, abrindo os olhos pra vida e já amadurecida pela experiência e pela reflexão [...] (COELHO, in RIBEIRO, 1989, p. 3).

A pesquisadora Maria do Socorro Pereira Soares Rodrigues do Carmo, em sua dissertação, de 2018, afirma que "Alciene Ribeiro faz da literatura um meio de denúncia social, e a tensão do olhar da criança é que faz a focalização gerar a denúncia que é a função da literatura" (CARMO, 2018, p. 100).

---

[36] Reeditado pela Editora Pangeia, em 2021. Na versão de 2021, as três partes que dividem o livro foram suprimidas e, algumas palavras foram substituídas por sinônimos e alguns trechos ficaram mais sucintos com a supressão de alguns vocábulos.

No que diz respeito à literatura infantojuvenil, a escritora publicou os livros **Filho de pinguço** (1983); **O mágico de olho verde** (1984); **Tecelã de sonhos** (1987); **Ora, pipocas!** (1988); **Um jeito vesgo de ser** (1988); **Drácula tupiniquim** (1989); **Moça Baleia** (1990); **Idéias às pampas** (1990); **Bicho de goiaba** (1992); **Condão do gira-mundo** (1991); **Borracha nele**! (1995); **Lagarta atrevida, borboleta e vida** (2001); **Uma coelhinha dodói** (2002); **Troca-troca** (2010) e **Tecelã de sonhos e outras histórias** (2021).

Nas obras anunciadas, o leitor é exposto a um refinamento estético que não se reduz às convenções dominantes, mas, ao contrário, engendra nas linhas e nas entrelinhas do texto um discurso desestabilizador como potencialidade de retorno à tradição literária, para transpô-la e atualizá-la aos preceitos e às ordens vigentes. As temáticas envolvem desde situações comuns, como: a dificuldade em compreender os números, a falta de empatia com os animais, até a exploração do alcoolismo, da solidão, da morte etc.

As personagens elaboradas pela escritora explicitam a independência e o "desajustamento ou inconformidade com os padrões comportamentais dos adultos" (PORTELA, 2018, p. 32), como forma de questionar os enclausuramento vivido por crianças, jovens e mulheres. Assim como as personagens, a linguagem e seu projeto estético ressaltam o domínio da palavra como força criativa e metafórica para transpor o discurso e se enveredar por caminhos sinuosos e necessários para novas significações e simbolizações da existência humana.

Conectada às intempéries do tempo presente, possuidora de um domínio textual impecável e conhecedora da tradição literária, a autora favorece o encontro com a plêiade multiforme e multissignificativa da vida e do ser manipulados pelo dito, pelo não dito e pelo interdito dos discursos sociais. Essa percepção é reiterada por Gomes (2019) para quem a literatura da autora

> é diversa por não apresentar características de literatura informativa, muito sutil [...] o que não é uma constante no período em que as obras tinham o potencial informativo também, além de [possuidoras de] uma linguagem mais direta, mais simplificada, de fácil leitura e interpretação por parte do público jovem. (GOMES, 2019, p. 164).

A pesquisadora Karina Gomes ainda complementa,

> [s]endo arte, a literatura de Alciene permite que a discussão sobre a vida e os conflitos humanos sejam expostos e discutidos, a não aceitação, a revolta, a morte, a miséria e pobreza, os conflitos sociais, a violência doméstica, levando a compreensão do cotidiano e do contemporâneo. A literatura ficcional, o universo literário tem a capacidade de alcançar limites inatingíveis dentro do plano real, uma vez que a ficção estrutura-se de forma a aproximar a vida, de forma que a distância possamos nos posicionar sobre a mesma, imaginar, sonhar, sofrer. (GOMES, 2019, 168).

Ou ainda, nas palavras de Carmo (2018), "[a] denúncia que Alciene apresenta em suas obras são gritos por socorro de uma sociedade oprimida pelos desmandos causados pela infelicidade do ser, para que possa mudar sua história de angústias e anseios e possa ter uma vida próspera e feliz." (CARMO, 2018, p. 95).

Em suas obras, por meio da proximidade com as agruras da vida e da identidade gerada pelas situações descritas, o discurso se integra à ação narrada, promove novos matizes para a compreensão do ser e faz com que vida e obra coadunem-se na expressão simbólica da existência pelas representações e perspectivas sociais expostas.

Em seu primeiro livro de contos **Eu choro do palhaço**, de 1978, o leitor depara-se com dezessete contos que denunciam diversas condições opressoras que configuram a existência humana. Neles, a criança, o adolescente, o marido e, principalmente, as várias facetas assumidas pela figura feminina no lar, na vida conjugal, no trabalho e na sociedade, são tecidas como forma de exibir as agruras humanas que perfilam nos cenários sociais a fim de questioná-las. Nas palavras da autora, a literatura que produz tem o intuito de apontar "certas condições opressoras do homem, que tanto podem ser de ordem moral ou material. Pode ser clava e pode ser escudo, pois mostrando a opressão está defendendo, e defesa implica um ataque também." (RIBEIRO, 1978, p. 1).

Em "Nem Gilda, nem Gildinha", 1978, a dificuldade da criança de ser compreendida pelo adulto é exposta, visto que Gilda ou Gildinha é vista pelo pai, pelo médico e pela enfermeira, como ser ingênuo e puro, incapaz de compreender os fatos de sua doença. Paradoxo exposto pela personagem infantil que salienta a compreensão de sua fragilidade humana e seu aspecto doentio pelo diálogo que trava com o pai e da visão que expõe de que o lúdico, a fantasia, a simbolização, características da infância, podem ser a chave para o enfrentamento de seu problema por perspectivas e posturas diferentes das costumeiras.

No conto "Germes de ódio", de 1978, o drama familiar, deflagrado pelos olhos do filho mais novo, invade o espaço narrativo e discute questões como incompreensão, afeto, prostituição, tráfico, alcoolismo, abandono, estereótipos sociais, solidão e sentimentos como raiva, ódio e amor. O conto desnuda as arbitrariedades ocasionadas pela falta de diálogo no bojo familiar e a visão das crianças como seres com aptidões mínimas para apreender a vida, principalmente a adulta.

A família e as relações familiares que a configuram faz-se tema recorrente nos livros da escritora, como na novela **Filho de Pinguço**, de 1983, em que as adversidades de um filho adolescente e de um pai alcóolatra são colocadas em cenas, com fidelidade de fatos e ousadia em discutir tal questão. No livro **Tecelã de sonhos**, de 1987, a temática da morte e da solidão aproxima avó e neta e traz à baila questionamentos acerca da infância e da velhice. Já em **Moça Baleia**, 1990, o jogo de interesse que cerceia o casamento e as relações de dependência e subjugação da mulher desenredam os padrões a serem seguidos pelas jovens mulheres para terem sucesso na vida, ao mesmo tempo que incitam posturas mais ativas, de libertação e empoderamento feminino.

A leitura dos primeiros textos da escritora antevê um dos temas que caracterizaria a obra de Alciene na posteridade, a figura feminina e seus enclausuramentos, uma vez que expõe as dores da mulher subjugada, vista como acessório, receptáculo, máquina social da empresa casamenteira, do patriarcado, das reações sociais e dos estereótipos construídos em torno dessas figuras. Na maioria de seus textos, os momentos de silêncio e os vazios sentidos explicitam epifanias vivenciadas pelas personagens que, ao escancarar sua condição, clamam por uma existência menos opressora e neglicenciada.

A pesquisadora Natália Tano Portela, em trabalho publicado em 2018, menciona que "surge como constante temática na literatura de Alciene Ribeiro a apresentação da função social esperada das mulheres e da função social desempenhada pelas mulheres." (PORTELA, 2018, p. 19), e acrescenta que

> Dada a naturalidade com que a temática do papel da mulher é apresentada nos contos, sem que isso necessariamente se constitua o objeto central de sua obra, torna-se possível levantar a breve hipótese de que esse aspecto da literatura de Alciene Ribeiro não seria mera representação didática, mas uma das "sujeiras" que a escritora pretende apontar. (PORTELA, 2018, p. 21).

Esse tema também perpassa os textos destinados às crianças e aos jovens, em que o leitor percebe o mesmo labor dedicado à figura feminina e à definição de literatura que engendra a produção artística de Alciene: apontar a opressão vivida como forma de denúncia para a proposição de olhares e posturas diferentes. Mesmo afirmando que se julgava "incapaz de escrever para adolescentes" (RIEBIRO,1984, p. 59), pois exigia muito mais dela, retratou-os calcados no tempo presente e na vida presente como forma de propiciar uma coparticipação com seu leitor:

> Não sobrecarrego o jovem como o peso do futuro. Ele é o hoje, aqui e agora, com as contradições do momento. Dispensado o didatismo em minha literatura, quero dele, leitor, comunhão com o texto, a dinâmica só possível com participação consciente. Pois ler é também ampliar possibilidades de superar problemas; gerar mecanismos contra o embotamento do raciocínio, mazela típica da sobrecarga massificante da informação." (RIBEIRO,1984, p. 59).

Com frequência nas obras da escritora, o olhar da criança e dos adolescentes para as agruras da vida é apresentado para dar voz a esses seres excluídos e, assim, deflagrar os condicionamentos que os determinam e os constituem na e para a vida social. Em seus textos, as crianças possuem personalidade ativa, um olhar inquiridor para os fatos vividos e testemunhados; buscam a liberdade, são dominadas pelo desejo de renúncia e desafiadas a encontrar recursos para driblar o círculo vicioso que a cerceiam.

Assim, se na década em que Alciene Ribeiro se lançou como escritora a literatura infantil falhava "miseravelmente em sua possível função de ruptura de esquemas convencionais e proposta de novos valores, mais ricos e mais variados." (BELOTTI, 1985, p.93), Alciene lançava-se a contrapelo de tal denominador comum, com uma arte em que os seres marginalizados e enclausurados pelo aparato social, assegurava a liberdade de expressão pela denúncia geradora de conhecimento e de reflexão que suscitam a transformação social.

Tal observação corrobora os dizeres de Portela, 2018, para quem a escritora "em todos os contos com protagonista infantil feminina, a personagem apresenta traços de independência e desajustamento ou inconformidade com os padrões comportamentais dos adultos" (PORTELA, 2018, p. 32).

Para a veiculação de tal inconformismo, a escritora conta com a coparticipação consciente do leitor na leitura de seus textos, que proporcionará uma visão inquietante da criança e do tempo presente, como pode ser lida no conto "Boné vermelho", do livro **Um jeito vesgo de ser**, de 1988. No conto, três gerações de mulheres deparam-se com o enfrentamento de temas pungentes na esfera social em relação à conduta feminina – a liberdade de gênero, o conservadorismo e a vida libertária. Na ambientação dos contos de fadas, a peregrinação de Boné Vermelho pelas ruas da cidade para chegar à casa da avó revela e discute a importância concedida ao olhar inquiridor do outro, determinante de ações e valores dos sujeitos, a exclusão social do olhar infantil no planejamento urbano, a pedofilia, a desigualdade social, o preconceito, as estereotipias em torno das relações amorosas, as máscaras sociais e a falta de empatia dos indivíduos. A esse respeito, Wania Majadas, ao discorrer sobre o livro de contos **O João nosso de toda hora**, de 1990, argumenta que

> De maneira realista, Alciene vai compondo os quadros de uma sociedade que é marcada irremediavelmente pelo desconforto de sentir-se responsável pelo desamor, através de um processo irreversível de desumanização. Daí a nossa afirmação inicial de que a maior preocupação da autora em O João Nosso de Toda Hora está ligada ao ser humano, seus

> problemas, sua complexidade, seus medos, suas incoerências. Este livro povoado de Joões é mais uma prova de que o escritor da atualidade está voltado principalmente para os acontecimentos do contraditório cotidiano – dissecando o dia-a-dia com sincera preocupação, e consequentemente levando o leitor a um questionamento inquietante, porém benéfico, pois nada pior do que a passividade, a omissão. O João Nosso de Toda Hora possui, portanto, esta vara mágica que nos leva a perguntas que necessariamente exigirão respostas (MAJADAS, 1982, p. 2).

Nesse sentido, em seus textos, o silenciamento da criança, do jovem, da mulher e do idoso ecoa em ações, posturas e elocuções que transpõem as moralidades social e histórica para, a contrapelo das convenções, dar voz e vez ao despossuído, ao marginalizado, ao excluído e, assim, oportunizar uma leitura múltipla e plural da vida, imprimindo a reflexão de favorecer a democratização da literatura (Dalcastagnè, 2012).

Tal escrita encontra na objetividade, na síntese, na beleza, na simplicidade do fazer artístico e no uso do coloquial sem exageros, perguntas e reflexões que expõem o leitor ao diálogo consigo ao esmiuçar representativamente usos e os costumes sociais. Assim, o estilo "fluido e denso, aderindo ao visível e concreto mas arraigado na problemática humana, gerada pelas contradições da sociedade moderna" (COELHO, 2002, p. 32) da literatura de Alciene Ribeiro, revela o conhecimento sobre o humano que a escritora possui e é transformado em representação artísticas em seus escritos.

Em seus textos, a trabalhadora assalariada, a mulher escamoteada na função de mãe, dona de casa e esposa, o idoso, a criança, são moldados pelo desejo da escritora de renovação social, de liberdade de escolha, de contestação da clandestinidade concedida a esses seres para a promoção de uma arte que transponha o didatismo e a função de moldar o cidadão nas silhuetas prefixadas pela sociedade. Para examinar tal questão, analisaremos o livro infantojuvenil **Moça Baleia**, publicado em 1990.

O território contestado de *Moça Baleia*

A literatura infantojuvenil no Brasil foi e ainda é um território contestado[37]. Espaço controverso pela proximidade subalterna, compreendida por muitos, da literatura dita adulta; de adjetivação conferido a seus textos que inferiorizam seu teor artístico e literário e, por fim, do pretexto concedido a ela nas unidades escolares – sua principal fonte de distribuição e circulação. A esse respeito Leonardo Arroyo (1988) declara que

> A conceituação de literatura infantil tem variado muito no espaço e no tempo, tão íntima é a relação, em sua natureza com a pedagogia. E tão imponderáveis são também os critérios constituídos para o estabelecimento de um conceito definitivo que, as mais das vezes, ou geralmente, atendem apenas a determinadas implicações históricas, sociais e, sobretudo, pedagógicas. (ARROYO, 1988, p. 34).

A esse respeito, Nelly Novaes Coelho (2000) reitera a necessidade de entendermos a literatura infantil como literatura "ou melhor, arte: fenômeno de criatividade que representa o

[37] Expressão cunhada por Regina Dalcastagnè, no livro **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado, 2012, para se referir à luta traçada pela literatura popular na sociedade contemporânea em busca de sua legitimidade.

mundo, o homem, a vida, através da palavra." (COELHO, 2000, p. 27), visto que na perspectiva de Carvalho (1982) a

> Literatura é a arte de ouvir e de dizer, logo, nasce com o homem. Suas origens se assinalam com uso da palavra: filogeneticamente, o homem aprendeu a falar – dizer – antes de ler e escrever, como, ontogeneticamente, acontece à criança, portadora de sua bagagem linguística, antes de alfabetizar-se. E essa capacidade de ouvir e dizer é o ponto de partida da aprendizagem. (CARVALHO, 1982, p. 47).

Diante disso, não há reducionismos, mas empenho artístico e estilístico em torno da palavra para que ela traga à superfície da linha o indizível dos indivíduos (Petit, 2010). O escritor é aquele, que "escreve com o seu desejo o possível desejo do outro" (ANDRUETTO, 2012, p. 18). E, nesse sentido, Alciene Ribeiro é representativa por dispor de uma carpintaria artística ímpar e fazer do discurso narrativo um espaço de crítica, de questionamento, de reflexão às opressões, aos silenciamentos, aos enclausuramento vistos e revistos ao longo dos anos pela sociedade brasileira.

Moça baleia, ilustrado por Heloisa Galves, publicado em 1990, narra a história de uma moça que viaja ao Rio Grande do Sul para a festa de formatura do namorado e, nesse vai e vem, vive várias epifanias que a levam a uma nova compreensão de si mesma e a uma mudança de rumo em sua vida.

O livro escrito em versos possui três partes intituladas "Moça Baleia Sonha", "Moça Baleia se engaja" e "Moça baleia capitula". A linguagem e a seleção lexical conferem ao título frescor e deleite ao misturar uma linguagem culta e melódica com a exploração de vocábulos formais, pouco reinantes do universo infantojuvenil. A exploração das quadras e das rimas resgata a ludicidade, a brincadeira e a fantasia, explicitada também pela figura da personagem principal – a Moça Baleia – que, por sua vez, experencia a felicidade, a dor, a tristeza, a incerteza, a coragem, o querer e o fazer como processo constitutivo de sua formação pessoal.

As ilustrações amalgamam, pela sensibilidade expressiva trazida por seus recursos, o tom do texto à unidade de efeito desejada para criar a cosmovisão delineada pela escritora. Pela capa, o leitor depara-se com uma baleia ativa, que movimenta águas e terras para conseguir seus direitos e que vê no conhecimento – explícito pelo livro debaixo do braço e pela folha que segura na mão – a oportunidade de transpor à marginalidade e os preceitos determinados socialmente à figura feminina.

Ao virar a página, o leitor é circunscrito ao *locus* da personagem principal e pode experimentar a completude, a infinidade crepuscular do findar de mais um dia no meio do oceano, acompanhado por cinco baleias que, pela disposição que seguem, pertencem à mesma família. Serenas e tranquilas, navegam rumo ao desconhecido como qualquer indivíduo na tortuosa e instigante jornada da vida.

Na primeira parte, "Moça Baleia Sonha" a introdução ao universo feminino romantizado socialmente como espaço idílico e ideal é exibido pelas expressões faciais das personagens que compõem a cena ilustrada – um peixe e a Moça Baleia. Ornamentada com seu colar de conchas coloridas, sua saia e sua coroa, Moça Baleia ambienta-se no cenário dos contos de fadas, desfrutando de um momento feliz e empolgante de seu reino aquático, genuíno e cristalino, aquém de todo mal. Adorada, um peixe e pássaros dividem com ela a experiência de desbravar novas águas, conhecer lugares e pessoas, pois

> Toda enfeitada de conchas,
> Viajou rumo do sul
> Na crista de onda azul.
> Foi à formatura
> Do moço, seu namorado,
> Bacharel – formado
> Num outro oceano. (RIBEIRO, 1990, p. 1).

É nesse espaço gracioso, *in medias res*, que a narrativa emerge das profundezas do não dito com informações que ficam interditas e que requerem a participação do leitor para preencher os vazios e seguir na narrativa. Depois de saber que Moça Baleia é vaidosa, que gosta de se enfeitar, que possui um namorado que irá se formar, o leitor é comunicado que

> Ele é o melhor partido
> Naquele mar disputado
> Há muito esperado
> Moço doutor, Doutorado. (RIBEIRO, 1990, p. 2).

Como um iceberg a quadra reforça as ideias de romantismo, de idealização, de aparências sociais e morais que configuram e molduram o quadro social, mas que, no entanto, escondem a situação da mulher submissa, ocultada, escondida e construída à sombra de um marido, bem como do concorrido mercado por um bom partido, que a possa manter segura na tranquilidade de seus lares, imiscuída de todo o tumulto do mundo, como comprovam as passagens que seguem

> Diploma sob o braço
> Mais medalha e distinção
> - Caso com ele, se caso!
> De aliança na mão.
> Se precisar estagio
> E ainda dou plantão
> Das outras eu o vigio
> De mim ninguém toma, não.
> Dona de artes e manhas,
> Moça Baleia, dengosa,
> Jogou charme e picardia
> Mais do que nunca carinhosa. (RIBEIRO, 1990, p. 4).

O trecho promove uma alusão a Bakhtin (2011) para quem compete ao leitor a necessidade de "[...] ver o mundo através dos valores do outro" (BAKHTIN, 2011, p. 27) e, nesse sentido, Moça Baleia tem seu lugar de fala respeitado e adquire *status* de conteúdo de observação para que novas apreensões possam ser feitas. Para Beauvoir,

> [a] história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e foi assim que ela se constituiu concretamente como o Outro. (BEAUVOIR, 2009, p. 207).

No entanto, as identificações sociais em torno da figura feminina não param. Os versos que seguem explicitam as intempéries, os receios, os medos, para que Moça Baleia possa romper tais paradigmas e instituir novos olhares:

Mas Moço Doutor escolado
Noutros mares estudado
Aprendeu que uns cruzados
Um arpão
Muita ambição
Separam recém-casados.
Se ainda é pouco a caça
Tem também poluição
Um perigo para a raça
De doença e extinção. (RIBEIRO, 1990, p. 6).

A conjunção adversativa, introduzida no primeiro verso, marca o descompasso que terá a vida de Moça Baleia, as águas calmas em que vive e às quais está acostumada cederão lugar para tempestuosas ondas que chacoalharão seu ser e a levarão para a arrebentação do caos existencial. A arquitetura textual e estilística coadunam-se em prol da arte literária como meio de expressão. Esse fato pode ser constatado por vários fatores, como a exploração da musicalidade, da melodia das rimas empregas, das metáforas tecidas, do uso de vocábulos formais e da alternância do ritmo do narrado. Além disso, a estrofe em análise expõe, no plano linguístico, a cissura marcada pelo termo "mas" concomitante ao plano narratológico e espacial da página, uma vez que pode ser sentida na estrofe que estende o número de versos e modifica as sílabas poéticas.

A personagem faz de tudo para manter o "melhor pretendente" ao seu lado, evidenciando o esforço hercúleo feito pelas mulheres para conquistarem o espaço definido pelos outros como o substancial para as suas existências. No entanto, tanto empenho, dedicação, carinho e afeto não são recíprocos. Essa ação evidencia como o meio externo era opressor e como o meio interno, muitas vezes, escondia virulência mais dilaceradoras.

- Em caso de terror,
Falou o Doutor com ela,
Falta hora para o amor
Antes disso, sentinela.
Meu dever é vigília,
Desculpou-se o Doutor,
Não posso com família
No meio de tal horror.
[...]
Como vou nessa emergência
Sustentar compromisso?
Moça Baleia, a urgência
É que me obriga a fazer isso. (RIBEIRO, 1990, p. 7-8).

Como um tornado, o Doutor destituiu a figura de Moça Baleia de sua vida, reduzindo-a ao nada, ao insignificante da existência, a objeto que, agora obsoleto, precisa lograr alternativas para vencer tais turbulências e, do fragmento, juntar os pedaços para se recompor, pois, além da perda emotiva e afetiva, há de criar forças para vencer a família e a sociedade.

A escritora Alciene Ribeiro ao exibir a subordinação, o desprezo, o descarte do indivíduo, aborda a resistência e as formas de driblar essas situações. A solidão, o isolamento e a introspecção fazem a personagem analisar sua condição pessoal e social e, diante do percebido, nasce a ação de transpor essa postura e agir, transformar e redefinir os padrões sociais. Sobre a manutenção do poder, Barbieri (1993), pondera que

> Produce verdades, disciplina y orden, pero también siempre está en peligro y amenazado de perderse. Por ello no bastan leyes y normas, amenazas cumplidas y castigos ejemplares. Laslos dominadaslos tienen un campo de posibilidades de readecuación, obediencia aparente pero desobediencia real, resistencia, manipulación de la subordinación. De ahí entonces que los lugares de control sobre las mujeres [...] sean también espacios de poder de las mujeres: el reproductivo, el acceso al cuerpo y la seducción, la organización de la vida doméstica. (BARBIERI, 1993, p. 160).

E assim o faz Moça Baleia, como exemplifica o título da segunda parte, "Moça Baleia se engaja":

> Moça Baleia, danada,
> Um plano logo traçou
> Da vaidade deu risada
> Na surdina embarcou.
> Lá pelas tantas voltou
> Na mochila as ciências
> O povo se admirou
> De tamanha sapiência. (RIBEIRO, 1990, p. 11-12).

A personagem munida e consciente de sua condição, projeta nas suas ações o delineamento de novas posturas para sua vida. Nos estudos, encontra conforto, do conhecimento, apreende valiosas contribuições internas e se surpreende. Novos estigmas sociais são sinalizados: admiração do povo e "sapiência". E da ocasião, Moça Baleia faz o ladrão e passa a liderar movimentos em prol de condições mais dignas e de valorização da figura feminina:

> Fez logo convocação
> De todos em assembleia
> Vota sim ou não,
> Casa burguesa e plebléia.
> Isso é democracia
> Todo mundo tem a hora
> Decide a maioria
> Jamais nunca, sim agora. (RIBEIRO, 1990, p. 13).

E anuncia

> O homem tem de saber
> Respeitar nossa fronteira
> Ele há de entender
> De nascente e cabeceira. (RIBEIRO, 1990, p. 13).

A escrita literária é nascimento e ressurreição, novos aportes teóricos e estilísticos são revisitados para que tantos outros surjam e reflitam as questões que caracterizam o homem e seu tempo. Assim faz Alciene Ribeiro no livro em análise: do conto de fadas da vida experienciada, a realidade se impõe e dela percursos se apresentam como expoentes da urgência da arte para desencadear maiores encontro do eu, com o outro e com o mundo. Essas nuances reiteram a definição da literatura infantojuvenil na contemporaneidade que, segundo Nelly Novaes Coelho (2000), está na

> sua intenção de estimular a consciência crítica do leitor; levá-lo a desenvolver sua própria expressividade verbal ou sua criatividade latente; dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia; e torná-lo consciente da complexa realidade em transformação que é a sociedade, em que ele deve atuar quando chegar a sua vez de participar ativamente do processo em curso. (COELHO, 2000, p. 151).

A personagem Moça Baleia, como as demais elucidadas na seção anterior,

> exibe uma liberdade nata para o exercício de si, mas sofrem pressão da sociedade — em alguns casos simbolizada pela família — para a adequação aos papéis de gênero socialmente construídos. Em outras palavras, são submetidas a um regime de práticas subjugadoras a fim de torná-las mulheres. (PORTELA, 2018, p. 42).

Das experiências rememoradas, sentidas, ouvidas e vistas, depara-se o ser humano com a escolha de humanizar-se por meio da leitura, do conhecimento – direito inalienável – para buscar novos mares ou reviver os mesmos caminhos. Moça Baleia, como outras personagens femininas tecidas por Alciene Ribeiro, carrega na essência de seu ser a característica da

> tomada de decisões independentemente do que lhes é esperado pelo conjunto da civilização. Não se pode afirmar, considerando o conceito de dominação, que gozem de completa liberdade. Porém, assim como a protagonista de "Vinte anos de Amélia", essas mulheres dão um passo para fora do *domus*, em busca de sua liberdade. (PORTELA, 2018, p. 72).

A terceira parte do livro, "Moça Baleia Capitula, apresenta a circularidade da vida como ação e reação das escolhas diárias e do entendimento depreendido de cada situação vivida:

> Arriscou espiadela
> No meu da multidão
> E não é que era ela?
> Que bruta transformação.
> [...]
> Foi saindo de fininho
> Escapar logo dali
> Mas ouviu-se um gritinho
> E ordem de pare aí.
> [...]
> Então foge da raia
> O Doutor Almofadinha
> Pois veja, mesmo de saia,
> Estou na luta, também minha. (RIBEIRO, 1990, p. 18-20).

A personagem conhecedora de seus desejos, de sua individualidade, de sua feminilidade, de sua condição e moralidades escuta o pedido de desculpas do Doutor, que, depois do que viu, compreende seus erros e a ignorância de seus atos, e diz:

> - Você perdoa?
> Perguntou na maior ânsia.
> Coisa à-toa.
> Egoísmo e ignorância. (RIBEIRO, 1990, p. 22).

Ao que ela responde:

> - Se a gente ainda se ama
> Obrigação é lutar
> Uma geração faz a cama
> Pra outra nela deitar. (RIBEIRO, 1990, p. 24).
> [...]
> - Vamos então reatar
> Basta de desavença
> Aliança no anular
> E cumpra-se a sentença. (RIBEIRO, 1990, p. 28).

Ao acompanhar o percurso de Moça Baleia, o leitor avizinha-se com o outro, localizado historicamente, e defronta-se consigo mesmo, em um ato que segundo Maingueneau (1995), "implica instituições, define um regime enunciativo e papéis específicos dentro de uma sociedade" (MAINGUENEAU, 1995, p. 7). Além disso, a personagem Moça Baleia corrobora a visão de denúncia da escritora em relação à figura feminina, concepção que perpassa a produção de Alciene Ribeiro, como menciona Natália Tano Portela, 2018

> Observamos nos contos de Alciene Ribeiro que as personagens passam por um percurso semelhante ao da socialização das mulheres: nascem livres, são educadas para performar um conjunto de características associadas civilizatoriamente à mulher — a feminilidade, interiorizam essas características, adotando práticas submissas, reproduzem as marcas de dominação. No entanto, há uma continuação dessa trajetória introduzida por Alciene: a libertação da mulher, a qual associamos com o feminismo, iniciado no Brasil poucos anos antes do início da produção contística da autora. (PORTELA, 2018, p. 75).

Assim, as ações da personagem de mostrar que uma pessoa não precisa ter um lar, um marido ou uma vida idealizada para chamar de sua, configuram ao mesmo tento clave e escudo na disseminação de posturas e vozes, que buscam denunciar e romper esse círculo vicioso do qual a figura feminina é personagem central e, dessa maneira, proporcionar que naveguem e desbravem outros mares. Além de permitir o acesso, o olhar, o estudo, a leitura e a ampliação da crítica acadêmica nacional para autores e obras que não figuram no rol de representatividade eleito por uma elite, a favor de uma escolarização ou de um mercado são os caminhos para promover a democratização do fazer literário (Dalcastagnè, 2012).

Moça Baleia, assim como outras obras infantojuvenis da escritora, ressalta a importância da qualidade estética, da construção semântica e sintática do discurso literário, da voz concedida à personagem principal, que rompe o discurso adultocêntrico e recusa "qualquer abordagem pasteurizada e apaziguadora, deixando emergir sem pudor vasta gama de forças contraditórias e nem por isso menos legítimas." (CECCANTINI; PEREIRA, 2008, p. 9).

A exploração da figura feminina, tema toante em suas produções literárias, aborda a personagem feminina como metonímia das faces e da problemática social, ideológica e histórica que acomete a mulher. Natália Tano Portela, 2018, em dissertação sobre o assunto, menciona que:

> A ficção de Alciene Ribeiro, entremeada por representações das relações entre os gêneros, promove reflexão acerca do papel da mulher na sociedade, utilizando-se, dentre outros recursos estéticos, da voz do narrador para apresentar a condição feminina, provocando um efeito de crítica e denúncia. (PORTELA, 2018, p. 74).

E complementa dizendo que "se Alciene tinha o propósito de apontar a sujeira, então seu objetivo foi realizado. E se a literatura é capaz de libertar o ser humano, então, ainda que não fosse a intenção de Alciene, sua obra pode ser capaz de trazer às pessoas de carne e osso a possibilidade de mudarem suas vidas e serem livres." (PORTELA, 2018, p. 72).

Assim, a arquitetura temática em torno da personagem feminina em Alciene Ribeiro promove o entrelaçamento da tradição civilizatória da mulher – educação, submissão e dominação – com a representação de posturas mais ativas e, portanto, contemporâneas, de luta, de libertação e de empoderamento feminino. Em consonância com o presente, a leitura da obra de Alciene Ribeiro e o estudo da temática feminina permitem que essa classe oprimida possa "falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez. Grupos sociais historicamente oprimidos elaboram as condições para a presença dos excluídos" (GINZBURG, 2012, p. 203).

Nesse sentido, segundo Maria Lajolo e Regina Zilberman (2006), graças a autores que não perfilam no rol dos clássicos, "a voz do oprimido teve oportunidade de se manifestar na literatura brasileira", de forma a tornar "possível dar a palavra aos segmentos que constituem a base da sociedade, até então dominados pelos grupos detentores do poder e secundários ou periféricos dentro do processo de representação literária". (ZILBERMAN, 2006, p. 22-23).

Desta forma, o viés temático da escritora explicita a afirmação de Ezra Pound, no livro o **ABC da literatura**, de que "os artistas são as antenas da raça" (POUND, 2013, p. 76). Nesse sentido, Alciene Ribeiro, em seus escritos, tece com maestria a função social do texto literário, por meio de uma arte engajada, empenhada e concisa que constitui a literariedade de sua produção e a introduz como escritora no mercado editorial.

A escritora Alciene Ribeiro salienta a urgente necessidade de letrar a população para um vir-a-ser mais humanizador, por ser ato reflexivo e crítico das noções do passado como esboço do presente. Essa postura pode ser desenvolvida por meio da disseminação de títulos, autores e práticas de leitura que aumentem a representatividade e concedam ao universo literário novos lugares de fala para a formação de leitores mais críticos. Assim, é viajando, ou parodiando o texto analisado, navegando territórios contestados, que o passado será "organizado de diferentes formas para dar sentido ao presente" (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 81).

Conclusão

A ação de narrar, ouvir e transmitir histórias é inerente à história da humanidade e, arraigada à palavra, permite ao sujeito simbolizar, fabular, criar e experienciar situações vividas ou alheias a ele. Tal relação promove um encontro humanizador, pois possibilita a ampliação do olhar e a percepção de que somos viajantes em torno da palavra. Assim, a leitura de textos literários propicia a reflexão sobre o estar no mundo, uma vez que permite ao sujeito viver realidades plurais. E, imerso na simbiose palavra e mundo representado, o leitor destitui as lentes monocromáticas impostas pelas moralidades sociais e tornar capaz de alçar novos olhares, contestar realidades e legitimar sua voz.

O texto literário é, dessa maneira, espaço de tensão, território contestado, que a contrapelo viabiliza interlocuções do sujeito com a cultura, a história, a arte e consigo. A análise do livro **Moça Baleia**, de Alciene Ribeiro, evidenciou a carpintaria literária empregada pela autora para revisitar a tradição do mundo do faz de conta, dos contos de fadas, para imprimir realidades circunstanciais da vida como verso e reverso do jogo que caracteriza a existência.

O jogo narrativo tecido pela escritora centra-se na explicitação poliédrica das ações vividas, manipuladas pela maneira como causa e efeitos são inseridos no texto, como forma de atingir a cosmovisão desejada. Diante disso, a exemplaridade na narrativa projeta-se na cena criada e concede à palavra o máximo de expressão, compondo a metáfora dissonante e fractal do tempo presente.

No texto em análise, Alciene Ribeiro, expressa vários dilemas que perpassam a sociedade, e a problematização da existência é colocada em cheque por meio de um linguajar conciso e, altamente sugestivo do diálogo sincero, do silêncio representativo, da crise das relações, dos temas cotidianos, da mulher e da constante busca pela liberdade que a move. As temáticas tratam de questões fundamentais para apreender o ser humano e nele encontrar formas de driblar as intempéries da vida diária.

A linguagem concisa e alusiva, a sintaxe, a pontuação e o caráter híbrido do texto imprimem um ritmo de ir e vir, que, pelo olhar depurado das situações vividas, faz o presente ser compreendido e se desdobrar em conhecimento latente, oportunizando ao leitor questionar e ampliar o olhar sobre a realidade que configura e caracteriza a mulher, as relações amorosas, sociais e o país.

A narrativa infantojuvenil de Alciene Ribeiro ressalta a força artística que o texto para crianças e jovens deve ter, além de salientar que o texto literário infantojuvenil não é pretexto nem arte diminuta, mas depreendido do rigor artístico e literário da autora que, em que cada palavra selecionada, revela a força intencional e simbólica para a metáfora criada. Nesse sentido, os detalhes são imprescindíveis para provocar a verossimilhança, sendo a ponte de intersecção entre as histórias narradas e a ampliação das expectativas do leitor.

Diante disso, impera-se a necessidade da leitura, do estudo, da circulação de novos autores e obras, que não os consagrados pela academia e veiculados nos livros didáticos, como forma de ampliar a representatividade humana e social, favorecendo a criação de novos lugares de fala, para que a palavra possa continuar sua trajetória de legitimar espaços, tempos e sujeitos.

Referências

ANDRUETO, M. T. **Por uma literatura sem adjetivos**. Trad. Carmen Cacciacarro, São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

ARROYO, L. **Literatura infantil brasileira**: ensaio de preliminares para sua história e suas fontes. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARBIERI, T. Sobre la categoria genero. Una introducion teorico-metologica. In: **Debates en sociologia**, Nº 18. Pontifica Universidad Catolica del Peru, Departamento de Ciências Sociales, 1993.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BELOTTI, E. G. **Educar para a submissão**: o descondicionamento da mulher. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

CARMO, M. do S. P. S. R. do. **A esperança é um doce**: Filho de pinguço no acervo de Alciene Ribeiro. Três Lagoas, 2018. 265 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) – UFMS/CPTL. Orientador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues.

CARVALHO, B. V. de. **A literatura infantil**: visão histórica e crítica. 2.ª Edição. São Paulo: Edart, 1982.

CECCANTINI, J. L.; PEREIRA, R. F. **Narrativas juvenis**: outros modos de ler. São Paulo: Editora UNESP, Assis, SP: ANEP, 2008.

COELHO, N. N. **Literatura infantil**: Teoria, análise e didática. São Paulo: Moderna, 2000.

DALCASTAGNÉ, R. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Horizonte, 2012.

GINSZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**: quaderni di letterature iberiche e iberoamericane [on-line], n. 2, 2012, p. 199-221. Disponível em: . Acesso em: 02 set. 2016.

GOMES, K. de F. **Literatura e Mercado**: uma leitura de 3 novelas infanto-juvenis de Alciene Ribeiro - Unidade e Diversidade. Três Lagoas, MS, 2019. 288 f. Tese. (Doutorado, Estudos Literários). UFMS. Orientador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura Infantil Brasileira**: história & histórias. São Paulo, Editora Ática, 2006.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MAJADAS, W. O João nosso de toda hora. Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 15, n. 919, p. 2, jun. 1982. **Suplemento Literário**. Disponível em: . Acesso em: 30 mar. 2017

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

PETIT, M. **A arte de ler**: ou como resistir à adversidade. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2010.

PORTELA, N. T. **Poliedro Feminino:** Faces da Mulher em Contos de Alciene Ribeiro. Três Lagoas, 2018. 135 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) – UFMS/CPTL. Orientador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues.

POUND, E. **ABC da literatura**. Tradução de José Paulo Paes, Augusto de Campos. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 213.

RIBEIRO [LEITE], A. Vinte anos de Amélia. In: MATTOSO, Glauco; MACIEL, Nilto (orgs.). **Queda de braço**: uma antologia do conto marginal. Rio de Janeiro: Club dos Amigos do Marsaninho; Fortaleza: Movimento de Intercâmbio Cultural, 1977. p. 29-32.

RIBEIRO [LEITE], A. **Eu choro do palhaço**. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1978.

RIBEIRO, [LEITE], A. **Filho de pinguço**. Ilustrações Izabel Cristina. 1.ª ed. Belo Horizonte: Ed. Comunicação, 1983.

RIBEIRO [LEITE] A. **Um jeito vesgo de ser**. São Paulo: Editora do Brasil, 1988. 32 p.

RIBEIRO [LEITE], A. **Moça Baleia**. Ilustração de Heloisa Galves. São Paulo: Editora do Brasil, 1990.

RIBEIRO [LEITE], A. **Nos beirais da memória**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais: Imprensa Universitária, 1989.

C E N T E N Á R I O S

Jonatan de Souza Santos[38]

Resumo: No ano de 2022, centenário da Semana Modernista e da morte do escritor Lima Barreto, reflexões são oportunas sobre a relação entre o evento que impactou a vida artística brasileira e a voz incomodada com a estagnação de movimentos literários. Trata-se de uma oportunidade para apreciar um ponto de contato muito importante para o processo de renovação das letras nacionais: o coloquialismo. Esse fenômeno se torna uma das principais marcas da contramão da tradição neoparnasiana e que se encontra em obras significativas, como *Vida urbana*, de Lima Barreto, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Manifesto da poesia pau-brasil*, de Oswald de Andrade. Esse exercício de análise representa não somente mais um trabalho a ser comunicado, mas também um ato memorialístico em relação ao tamanho da importância desses centenários na história da literatura brasileira. Portanto, o objetivo é revelar detalhes que tratam desta questão, através dos textos literários mencionados, visto que cada um deles manifesta uma voz em favor da nova perspectiva no modo de interpretar a realidade nacional por meio da escrita. Nesse sentido, a metodologia consiste na identificação dessas características, considerando o diálogo que existiu entre o pré-modernismo e o modernismo, à luz de uma hipótese que não sai da cabeça do leitor atento: Lima Barreto já estava prenunciando práticas modernistas antes de 1922, ao mesmo tempo em que havia interesse pela inserção do escritor carioca ao grupo paulista que inauguraria a inesquecível semana, basta lembrar o relato de Antonio de Arnoni Prado, em seu breve ensaio "Sérgio, Mário e *Klaxon*: um encontro com Lima Barreto", para perceber fortemente esse laço de preocupação e de incômodo visando um espírito de vanguarda. Desse modo, a presente comunicação também se configura como releitura de centenários.
Palavras-chave: Coloquialismo. Modernismo. Lima Barreto. Mário de Andrade. Oswald de Andrade.

Introdução

No ano de 2022, lembrar o centenário da Semana Modernista e o da morte de Lima Barreto é oportuno para refletir a respeito de obras de escritores que se tornaram protagonistas na história da literatura brasileira, em especial, na transição dos séculos XIX e XX. Mário de Andrade e Oswald de Andrade se estabeleceram como colunas do Modernismo, Lima Barreto se tornou um prenunciador do mesmo movimento.

Quando aprofundamos os nossos estudos sobre a produção literária de Lima Barreto, nos deparamos, dentro da historiografia e da biografia, aproximações ocorridas entre o escritor carioca e o grupo modernista. Isso se deu mais precisamente quando a viagem de Sérgio Buarque de Holanda representou um desejo singular em ver o autor de *Policarpo Quaresma* no movimento que impulsionou a memorável semana de 22.

Esse episódio é lembrado pelo estudioso Antonio de Arnoni Prado (2004, p. 259), no seu relato a respeito do encontro entre Sérgio Buarque de Holanda e Lima Barreto: "Sérgio me disse que viu aí a brecha que faltava para 'trazer o homem para a *Klaxon*' e então carregou nas tintas.".

[38] Graduado em Letras (UNESP), mestre em Estudos Literários (UNESP), doutor em Estudos Literários (UNESP), membro do GEN-UNESP e professor na EE Prof. Bento da Silva Cesar e na EE Prof. João Jacinto do Nascimento.

Infelizmente esse sonho do representante da revista não foi concretizado; no entanto, só a tentativa já se torna *pivot* de futuros desdobramentos em favor do amadurecimento da literatura brasileira.

Diante deste curioso caso, é importante ressaltar uma questão, que nos leva a desenvolver a presente reflexão: por que Sérgio estava tão interessado em ver o Lima Barreto? A resposta se encontra na consciência de que essas vozes se harmonizam no sentido de construir uma manifestação literária na contramão de uma tradição neoparnasiana. É a partir desta ocasião que destaco o coloquialismo como uma marca muito especial entre eles.

O coloquialismo em *Vida urbana* de Lima Barreto

É o que se verifica em "Uma outra", de Lima Barreto (1956, p. 220), crônica publicada na *Careta* em 1920: "'Seu doutô!' É u Feliço qui tá cô us óios arrivirados pra riba. Acode qui vai morrê..."'. Trata-se da fala de um personagem, incluída pelo escritor em uma narrativa que critica a bajulação destinada à figura do doutor no Brasil. No caso em questão, um engenheiro é confundido como médico, e por isso há o pedido para tratar um homem à beira da morte.

Nota-se que, para representar esse personagem, o cronista não hesita em colocar algumas palavras mais próximas à oralidade, como o termo "doutô!", retirando a letra *r* e colocando o sinal de acento circunflexo (^), para realmente reforçar a vogal acentuada, no sentido de enriquecer a expressão desse coloquialismo, além de enfatizá-lo com o sinal de exclamação.

O artigo "o" e "os" se transformam em "u" e "us", no intuito de familiarizar as palavras com a linguagem informal, sem perder a função sintática de determinar o gênero masculino referindo-se ao "Feliço" e "óios". Este nome próprio também sofre mudanças; considerando que o nome formal é "Felício", porém, na afirmação do personagem, a palavra perde a vogal *i* e recebe uma cedilha no *c*, reforçando ainda mais o tom caipira. O cronista aplica tal fenômeno linguístico na literatura sem abandonar a consciência diante da língua portuguesa.

O termo "que" aparece como "qui" nas expressões "Feliço qui tá cô [...]" e "Acode qui vai morrê", revelando que na maioria das vezes a sonoridade final dessa palavra ocorre com o fonema *i* quando é pronunciada distante da norma-padrão. Nota-se que, nesta pequena faceta, o escritor representa uma realidade mais autêntica a respeito do mundo dos dialetos ocorridos além do gramatical.

Os outros vocábulos, "arrivirados [...] riba [...] morrê", que poderiam formalmente ser escritos "virados", "cima", "morrer", refirmam ainda mais a expressão caipira do personagem. É por isso que claramente percebe-se um Lima Barreto mais interessado em questionar a representação artificial da língua portuguesa na literatura, considerando uma forma de expressão alternativa. Juntamente com a caricatura, e cumprindo uma função para ela, o coloquialismo se torna ferramenta de inovação no sentido de prenúncio modernista.

O coloquialismo em *Macunaíma* de Mário de Andrade

Mário de Andrade também não poupou o coloquialismo, ainda mais no momento em que demonstra ser muito sensível às necessidades de mudanças na literatura brasileira durante o início do século XX. A partir dessa situação, o escritor paulista não perde a oportunidade para que, em sua obra-prima, introduza algumas falas carregadas do dialeto que desafia os aguilhões da gramática normativa.

Vejamos algumas passagens do epílogo de *Macunaíma*:

> De repente no peito doendo do homem caiu uma voz da ramaria: - Currr-pac, papac! Currr-pac, papac!... [...] – Bilo, bilo, bilo, lá... teteia! [...] O papagaio veio pousar na cabeça do homem e os dois se acompanheiraram. Então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! [...] Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. (ANDRADE, 2019, p. 141).

O escritor faz referência a recursos não familiarizados com o contexto neoparnasiano: a onomatopeia produzida pelo bico do papagaio (nas expressões "Currr-pac, papac! [...] Bilo, bilo, bilo, lá... teteia") e a musicalidade por meio do instrumento e do canto "na fala impura", em que o compromisso de narrador se encontra com a poeticidade, enriquecendo a arte humana.

A partir daí, nota-se a espontaneidade, como se o escritor não estivesse interessado em seguir a cartilha dos neoparnasianos durante a construção de sua obra, buscando se libertar do modo rígido de escrever no momento em que deseja mostrar um encontro entre o narrador e o papagaio com mais leveza, transmitindo um tom simpático ao leitor; este que, às vezes, não precisa sentir tanto peso de solenidade.

Quando essa maneira espontânea contagia, a mensagem literária se torna expressão contra o artificialismo, se considerarmos essa oposição no âmbito da proposta do escritor em representar essas condições narrativas mais próximas da realidade cotidiana, sem desrespeitar a diferença entre a ficção e a não ficção e o papel nobre da literatura em fortalecer a capacidade humana de imaginar.

Com base nessa realidade, Mário de Andrade compõe uma nova face de identidade brasileira, mais independente na posição de transmitir conhecimento, no sentido de que esses narradores (o papagaio e o homem) têm a capacidade de contar a história do herói Macunaíma com os próprios olhares, livres do ponto de vista estrangeiro, livres das regras academicamente tradicionais.

É por isso que devemos interpretar a onomatopeia e a musicalidade como instrumentos modernistas, mobilizados pelo escritor no objetivo de potencializar formalmente sua mensagem, encaminhando-se para se transformar em anúncio adequado de novos meios de enxergar a arte e de notar o Brasil como espaço do herói rico em seus percalços aparentemente improvisados em direção à muiraquitã.

Esses recursos não deixam de promover a ruptura necessária para o amadurecimento da literatura brasileira. Considerando que a história literária é marcada por ciclos, que ocorrem por meio de movimentos de influência e esses movimentos são questionados depois, nota-se que este epílogo de *Macunaíma* revela um impacto determinante na contramão do neoparnasianismo.

A expressão do papagaio e o modo como o narrador faz seu relato demonstram a atitude de um espírito incomodado contra "[...] uma literatura em versos epigônica, que o prefixo 'neo' procura batizar" (BOSI, 1966, p. 14). É abalando formas tradicionais do discurso literário que Mário de Andrade consegue se afirmar como artista dissonante.

Nesse sentido, é possível reconhecer que não se trata apenas de recursos mobilizados no texto, mas também do anúncio da ampliação de possibilidades de expressão, considerando a diversidade identitária no Brasil, um país notado por sua extensão territorial que, ao mesmo tempo, abriga vários grupos étnicos com alta potencialidade de manifestações culturais por meio de seus respectivos modos de viver.

Essa parte de *Macunaíma* é uma revelação do enriquecimento das representações que o Modernismo provocou, ainda mais na circunstância em que a maior necessidade era exatamente esta: ampliar o leque de figuras mais autênticas e relacionadas ao nosso Brasil. Este seria o caminho mais honesto para fugir do artificialismo tão engessado presente em outras correntes literárias.

Para isso, um escritor que trabalhasse seriamente – e com muito estudo a respeito do nosso folclore indígena – também deveria se destacar na liberdade criativa, uma liberdade que não fosse simplesmente e ingenuamente ela, mas com a consciência de que a criação merece consciência no processo de elaboração da obra. *Macunaíma* é exemplo do trabalho livre e inteligente: o papagaio solto e envolvido no caso da narração, um escritor concentrado diante do seu romance-rapsódia.

Esse modo de retratar a metanarratividade em *Macunaíma* evidencia o cenário do desenvolvimento do modernismo brasileiro, este movimento que tem razão de existir por causa da necessidade de mudar o estilo, o método e a filosofia da arte literária durante um contexto histórico-literário ainda engessado por um neoparnasianismo de acomodação.

Essas facetas de Mário de Andrade são determinantes para que sua obra se torne referência para os outros escritores modernistas, além da construção do herói Macunaíma como metáfora de um Brasil multifacetado, até mesmo nas instâncias da narração em que o papagaio conta a história contada pelo homem-narrador depois, situação que legitima o modernismo brasileiro.

É por isso que essa consciência cultural de Mário de Andrade atrai o interesse de Lima Barreto. Lembra-se o relato de Antonio Arnoni Prado (2004, p. 259) em *Trincheira, palco e letras*: "[...] Queria saber se era verdade mesmo que Mário sabia muito de música e de folclore, pois estava então interessado em aprofundar o tema noutras personagens inspiradas no violeiro Ricardo Coração dos Outros, o parceiro do major Quaresma".

Estas afinidades, que também servem de matéria-prima para o Modernismo brasileiro, tornam-se o ponto de encontro entre eles. Essa aproximação poderia ter ocorrido com muito mais profundidade se o escritor carioca não tivesse demonstrado desprezo pela revista *Klaxon*, apesar de, no mínimo, conversar com seu representante. A raiva de Lima era contra a agressividade do futurismo que seduziu os modernistas; por outro lado, o autor de *Policarpo* foi seduzido pelo gosto do Mário.

O coloquialismo no *Manifesto* de Oswald de Andrade

Seguindo a mesma proposta em apresentar algo de novo na literatura brasileira, no sentido da representação da linguagem na cultura nacional, o *Manifesto da poesia pau-brasil* surge para impactar o estado literário em que se encontram as correntes adormecidas em regras tradicionais neoparnasianas. A declaração de Oswald de Andrade (1924, p. 6) sobre o coloquialismo demonstra seu incômodo diante da situação artística em seu país: "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.".

A simplicidade do Oswald nas frases "língua sem arcaísmo [...] Como falamos. Como somos" talvez evidencie não somente a ousadia e a coragem em enfrentar as solenidades de uma tradição rigidamente literária, mas também um levantamento de uma questão-chave para se pensar a identidade brasileira na arte: o Brasil precisa se prender a regras de etiqueta quando se trata de literatura?

É por isso que notamos um manifesto com palavras de impacto, no objetivo de promover ruptura com o neoparnasianismo de sua época. Interessante é perceber a consciência do *modus*

operandi em relação aos gêneros literários. Oswald de Andrade sabia muito bem que deveria utilizar (introduzir) uma arma de linguagem para questionar códigos tradicionais.

Trata-se de um gênero capaz de provocar o leitor diante da necessidade de observar o fenômeno de mudança constante na língua portuguesa, assim como as outras, considerando que a expressão humana não se prende a uma gramática estática ao longo dos séculos. No contexto em que a humanidade sofre suas metamorfoses, sua linguagem não fica isenta delas. É por isso que o escritor afirma: "Natural e neológica", lembrando-nos da natureza flexível da comunicação.

Diante do convite ao coloquialismo, que dialoga com vários aspectos, e do modo como o leitor pode ser impactado com a declaração "contribuição milionária de todos os erros", o manifesto também se torna um anúncio de refundação da língua no sentido de revisá-la, ao ponto de reutilizá-la à luz de uma mentalidade mais consciente sobre o passado.

Além disso, trata-se da releitura da língua na literatura brasileira, repensando-a no contexto cultural, exercício de reflexão necessária para o momento em que os escritores estavam vivendo, o início do século XX em suas transformações que exigiam um espírito mais inquieto em relação à linguagem, em relação às perspectivas neoparnasianas então vigentes. Uma maneira de fazer isso é a absorção das variantes, desafiando os preconceitos linguísticos em sua época.

Lembrem-se do *Manifesto antropófago* em que o escritor anuncia esse fenômeno (em prol de um coloquialismo mais rico na literatura) por meio dessas palavras: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago." (ANDRADE, 1928, p. 13). Essa voz está em concordância com o *Manifesto da poesia pau-brasil*, enfatizando a importância da incorporação de outros valores para enriquecer a língua, sem fechar as portas para o novo.

Para que esse processo se desenvolva, a liberdade criativa é necessária, princípio extremamente defendido pelo escritor modernista. Para Oswald de Andrade (1924, p. 6), a linguagem "Natural" representa a comunicação livre, espontaneamente ocorrendo sem ser vítima de regras exageradas que prendem a expressão poética, pois a poesia precisaria estar aberta para *n* possibilidades de manifestação.

Considerando a busca do novo olhar sobre a língua e a literatura, já se trata de uma mentalidade em relação ao futuro, diante do modo como o escritor demonstra o seu pensamento no manifesto. O cordão umbilical não está mais ligado com o ventre materno dos "arcaísmos" e da "erudição". A preocupação por regras neoparnasianas não está mais no centro das reflexões, mas por destinos diferentes de criação literária.

É a partir dessa reação diante da linguagem que, no *Manifesto da poesia pau-brasil*, o anúncio em favor do coloquialismo se desdobra para uma manifestação de identidade na língua. A cada década, esse fenômeno metaliterário se encaminha para mais autorrevisão e metamorfoses no âmbito da arte.

Portanto cabe considerar que, ao analisar o coloquialismo no manifesto, a simplicidade, a ruptura, a mudança, a refundação, a absorção, a liberdade, o futuro e a identidade são questões que favorecem Oswald de Andrade a procurar a melhor maneira de elaborar uma representação brasileira menos artificial possível.

Conclusões

Estas reflexões sobre o coloquialismo em obras de Lima Barreto, de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade, como atitude memorialística que respeita os centenários, podem estimular o espírito de incômodo; pois, reconhecer a arte literária que amadurece sofrendo rupturas,

metamorfoses, conscientização, capaz de aproximar a linguagem oral e escrita, capaz de ser flexível para potencializar a criação, é um gesto mais honesto no trabalho de interpretação e de crítica.

Referências

ANDRADE, M. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter.** 2 ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

ANDRADE, O. **Manifesto da poesia pau-brasil.** Correio da manhã. 18 de março de 1924.

_____. Manifesto antropófago. Revista de Antropofagia. Ano 1. Número 1. Maio de 1928.

BARRETO, L. **Vida urbana.** São Paulo: Brasiliense, 1956.

BOSI, A. **O pré-modernismo.** São Paulo: Cultrix, 1966.

PRADO, A. A. **Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AS REDES DE APOIO FEMININAS EM *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES,* DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Ana Beatriz Santos dos Anjos[39]

Resumo: Durante muito tempo, as mulheres negras foram consideradas as "outras" do feminismo, sendo elas historicamente apartadas das discussões políticas e da produção teórica e literária inicial (HOOKS, [1952] 2019); (RIBEIRO, 2019). Em face disso, é necessário ouvir as vozes das escritoras contemporâneas que têm apresentado uma literatura que compreende a complexa inter-relação entre raça, sexo e classe, de modo a colocar as "outras" no centro das discussões. É neste fito que a coletânea de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2020), da escritora afro-mineira Maria da Conceição Evaristo, faz ecoar as vozes de treze personagens que vivem numa sociedade marcada pela violência contra as mulheres negras e pobres. A autora traça uma *escrevivência* – termo cunhado por ela para elucidar a relação íntima e subjetiva entre a sua escrita e a sua própria vida –, de modo a evidenciar como essas mulheres resistem e sobre(vivem) ao patriarcado, ao sexismo e ao racismo. Entre as formas de resistência e re(existência), sobressaem nos contos as redes de apoio afetivas estabelecidas entre as personagens femininas – por vezes a figura das filhas, a de uma companheira amorosa ou a de uma mãe – capazes de manter essas mulheres vivas e atuantes para contar as suas histórias, denunciar os seus abusadores e ressignificar as suas existências.
Palavras-chave: Redes de apoio femininas. Resistências. *Insubmissas lágrimas de mulheres.*

Considerações iniciais

Maria da Conceição Evaristo de Brito é escritora afro-mineira e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, cujo projeto literário está voltado para a escuta das vozes de mulheres negras, de baixa renda, que vivem em seus cotidianos processos violentos, mas que resistem e questionam a ordem patriarcal vigente, o racismo estrutural e a heteronormatividade.

Os relatos das personagens femininas mostram que, mesmo havendo processos de sufocamento da diversidade, o pensamento hegemônico não impera de forma linear, sendo constantemente questionado e posto à prova. São essas insujeições que marcam a vida das personagens que se reinscrevem na cena por meio da literatura, isto é, elas podem interromper os silêncios e fazer ouvir as suas vozes por meio do trabalho com a memória e do contar de suas vidas, tendo o texto literário como ponte para isso.

Mas como que as lágrimas podem demonstrar insubmissão? Como que as mulheres negras resistiram a séculos de escravidão? Quais foram as estratégias de resistência que elas utilizaram? Como que suas denúncias chegam até nós, mesmo em meio a tantos silenciamentos? Essas perguntas ecoaram em minha cabeça desde a primeira leitura da coletânea de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres,* de Conceição Evaristo (2020). Em treze contos, todos intitulados com o nome completo da mulher que narra a sua história, a autora mostra os rastros de insubmissão aos

[39] Professora da Educação de Jovens e Adultos – EJA –, da Secretaria Estadual de Educação, Cultura e Esportes do Acre – SEE/AC. Mestra em Letras: Linguagem & Identidade, pela Universidade Federal do Acre (UFAC).

interditos da sociedade brasileira, marcada pelas chagas do patriarcalismo, machismo e racismo estrutural.

Então vamos começar por responder à primeira pergunta, pois, durante muito tempo, no imaginário comum as lágrimas foram sinônimo de fraqueza, derrota e outras significações neste âmbito. Mas, por meio da linguagem literária, capaz de dar outros sentidos e ressignificar a palavra, Evaristo mostra que as lágrimas podem ser sinônimo de insujeição, insubordinação e libertação.

No momento em que a ouvinte e escritora das treze histórias as escuta e as escreve, as lágrimas também se fazem presentes. Assim, há uma rede de apoio entre quem fala e quem ouve atentamente. Estabelece-se uma relação solidária feminina entre elas, capaz de quebrar silêncios, expor as feridas e, ao mesmo tempo, possibilitar a cura delas. Desse modo, pelas palavras da autora, logo no início da narrativa, adentramos neste universo libertador de fala e escuta:

> Gosto de ouvir, mas não sei se sou hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. (EVARISTO, 2020, p. 8).

É a partir desta relação afetiva e dialógica entre quem fala e quem ouve, que os leitores conhecem as narrativas das personagens, por meio da escrevivência atenta da autora. Em meio aos treze contos, selecionamos aqueles em que as redes de apoio femininas são mais evidentes. Desse modo, dialogamos com três contos, sendo eles: *Shirley Paixão, Isaltina Campo Belo* e *Lia Gabriel* – todas essas histórias são marcadas pela violência, resistência e superação. Nelas, as estratégias de sobrevivência são muitas, mas sempre amparadas por uma figura feminina. Perlustremos, porquanto, tais contos.

Narrativas de insubmissas mulheres

Compreendo a categoria "mulher", a partir das contribuições teóricas de bell hooks ([1952] 2019) e Djamila Ribeiro (2019), como não-universal, visto as imbricações entre sexo, raça e classe moldarem os corpos destas sujeitas de forma específica. Portanto, constitui uma categoria forjada socialmente, atravessada por aspectos culturais que formatam o que é ser mulher em determinada sociedade e, ainda, o que se espera dela.

Ao citar Grada Kilomba (2012), Ribeiro (2019) expõe a pirâmide social em que as mulheres negras ocupam o espaço de menor prestígio e de maior vulnerabilidade social, realidade provocada por uma sociedade marcadamente desigual. Sendo assim, compreendemos "mulher" como uma categoria de análise que carrega consigo o signo da diferença, o que rompe com o discurso absoluto da universalidade, evitando-se escamotear e apagar as sujeitas que pouco participam dos espaços de privilégio dentro da pirâmide social.

Se alinhavarmos o pensamento teórico de hooks ([1952] 2019) com a produção literária de Evaristo, iremos compreender que a literata em questão teoriza sobre a sua própria vivência, e faz surgir a experiência coletiva de muitas mulheres negras. Isso porque a contista conflui com a vertente teórica que afirma "o feminismo como movimento para acabar com a opressão sexista" e que, portanto, "chama nossa atenção para o sistema de dominação e para a inter-relação entre sexo, raça e opressão de classe". (HOOKS, [1952] 2019, p. 65). A partir deste pensamento, adentramos

na narrativa de Shirley Paixão – desde já é importante ressaltar que o texto literário a todo momento mostra a interlocução sensível e acolhedora entre a autora-ouvinte e aquela que relata a sua história.

A narrativa de Shirley Paixão é a seguinte: ela se une a um homem que já tinha três filhas, enquanto Shirley também já tinha duas. Todos foram morar na casa da narradora, e aos poucos formaram uma família, que tinha seus problemas, mas era muito unida. Segundo ela, as meninas do marido tornaram-se suas filhas, pois tamanho era o carinho e o acolhimento que ela teve para com as crianças, após saber do falecimento da mãe biológica. Sabemos de tudo isso por meio do seu relato terno e sensível:

> Havia anos que estávamos juntos. Quando ele veio para minha casa, trouxe as três meninas. Elas ainda eram pequenas, as minhas duas regulavam idade com as deles. As cinco meninas tinham idades entre cinco e nove anos. **E, logo-logo, selaram irmandade entre elas**. Pessoas desconhecidas, não sabedoras de nossa vida, nem imaginavam que o parentesco entre elas não tivesse o laço sanguíneo, pois fisicamente se assemelhavam. Ninguém dizia que elas eram filhas de mães e pais diferentes. (EVARISTO, 2020, p. 27, grifo meu).

Esta relação era tão íntima e afetiva, que as próprias filhas de Shirley, após o abandono do pai biológico, acolheram o homem com que a mãe se uniu como o pai delas. Assim, em pouco tempo, o elo tornou-se tão profundo a ponto de a narradora afirmar que "as meninas, filhas dele, se tornaram tão minhas, quanto as minhas. Mãe me tornei de todas. E assim seguia a vida cumpliciada entre nós. Eu, feliz, assistindo às minhas cinco meninas crescendo. Uma confraria de mulheres". (EVARISTO, 2020, p. 28). Às vezes o marido se incomodava com a união entre elas, mas Shirley não deixa de afirmar que não se importava "com as investidas dele contra **a feminina aliança que nos fortalecia**". (EVARISTO, 2020, p. 28, grifo meu).

A irmandade feminina que se estabelecia entre elas seria muito necessária para a o que estavam prestes a enfrentar, como já intuía Shirley Paixão, mas que custava a acreditar: "Não sei explicar, mas, em alguns momentos, eu chegava a pensar que estávamos nos fortalecendo para um dia enfrentarmos uma luta. Uma batalha nos esperava e, no centro do combate, o inimigo seria ele". (EVARISTO, 2020, p. 28).

Seni era uma das filhas biológicas do marido, que sempre foi muito calada, contida em si; aparentava ser uma menina tímida e, também, era muito protetora com relação às outras irmãs. Certa vez a professora chamou Shirley à escola e perguntou como os pais a tratavam, pois ela havia percebido que a menina era muito exigente consigo mesma, e que isso poderia ser reflexo da exigência exagerada dos pais. Por conseguinte, a narradora afirmara que o pai era um tanto severo com Seni, mas que ela fazia de tudo para amparar a menina e dividir com ela as responsabilidades do cotidiano. No avançar da narrativa, Shirley tenta uma conversa com o marido, mas ele reage de maneira agressiva:

> Quando comentei com o pai dela a conversa e os conselhos da professora, ele teve um acesso de raiva. Só faltou agredir fisicamente a menina, e acho mesmo que não investiu contra ela, porque eu estava por perto. Seni entrou em pânico. Chorava desesperadamente, me agarrava com tamanha força, como se quisesse enfiar o corpo dela dentro do meu. Como se pedisse abrigo no mais profundo de mim. A sensação que eu tive foi como se ela tivesse regredido no tempo. Não era uma mocinha de doze anos que chorava e sim uma menininha desesperada, pedindo socorro. Encarei o homem, que ainda era meu marido. Ele olhava de modo estranho para filha. Temi por ela e por mim. Gritei, com raiva, para que ele saísse da sala e me deixasse com Seni, que era filha dele –

> não era tanto assim, já que ele não tinha por ela o amor de pai. Abracei minha menina de doze anos. **A que eu não tinha parido, mas que eu tinha certeza ser ela também minha filha**. (EVARISTO, 2020, p. 30-31, grifo meu).

Ao mesmo tempo que Shirley não se deixara abater pela figura do marido, também protegeu Seni, e percebeu o tamanho da aflição da menina. Logo mais, a narradora teve conhecimento do que Seni sofrera calada anos e anos: o abuso sexual do próprio pai. Naquele mesmo dia, quando ele entrou de modo furtivo no quarto das meninas, e arrancou violentamente a filha da cama, rasgando a sua roupa, e a deixando nua, enquanto elas gritavam pelo pai e pela mãe, imaginando que o violador fosse um estranho. E num gesto de raiva, o homem "avançou sobre Seni, gritando, xingando os maiores impropérios, rasgando suas vestes e expondo à nudez aquele corpo ainda meio menina, violentado diversas vezes por ele, desde quando a mãe dela falecera". (EVARISTO, 2020, p. 32).

Nesse instante, quando a narradora descobre tudo, ela vive o momento mais difícil de sua vida, e, com o objetivo de proteger as meninas daquele homem, ela entra no quarto e dispara um golpe com uma pequena barra de ferro contra o marido, que sobreviveu ao golpe e se recuperou na cadeia. Shirley, por sua vez, igualmente passou três anos atrás das grades, por um ato do qual ela afirma nunca ter se arrependido, pois fora em prol das suas filhas. Passados quase trinta anos do dia fatídico, ela ainda narra sobre a união entre ela, as filhas e, agora, as netas, as quais fortaleceram ainda mais os laços familiares: "a nossa irmandade, a confraria de mulheres, é agora fortalecida por uma geração de meninas netas que desponta" (EVARISTO, 2020, p. 34). Seni, a propósito, ainda mora com Shirley, cujo dom de cuidar e proteger as pessoas agora é usado no exercício da sua profissão, pois se tornara uma grande médica pediatra.

Como vimos, essas corajosas mulheres lutaram para enfrentar o seu algoz e para restituir uma configuração de família somente entre elas. Esta feminina aliança incide na superação da dor e dos traumas paulatinamente e no reencontro como um ser importante na sociedade, e capaz de contribuir com ela. É o caso, a título de exemplo, de Seni, que, mesmo após ser violada por anos, reconstrói o seu caminho por via da irmandade estabelecida entre ela, Shirley e suas irmãs biológicas e não biológicas, para cooperar com o coletivo por meio da sua profissão. A história delas nos ensina que resistir corresponde a um ato revolucionário e que é preciso estabelecer alianças com vistas a superar as adversidades — e sobre(viver).

Sobre a irmandade e a solidariedade entre as mulheres, hooks ([1952] 2019) nos lembra que se trata de um ato político, isso porque, dentro da estrutura patriarcal e sexista, nós estamos entre as mais afetadas. Chegar a essa compreensão, segundo esta teórica, afigura-se uma conquista revolucionária, mas, para isso, é preciso desaprender a lógica de competição entre as mulheres, propagada pelo sexismo e o machismo. No conto *Shirley Paixão,* é possível notar a solidariedade feminina em ação, quando as mulheres se protegem e se defendem entre si em meio à violência perpetrada pelo pai da família.

Esses laços de irmandade feminina, de igual modo, estão presentes no conto *Isaltina Campo Belo.* A narradora recebeu Evaristo "com um sorriso de boas-vindas acompanhado de um longo e apertado abraço". (EVARISTO, 2020, p. 55). No afago da recepção, elas deram muita gargalhada, e Isaltina estava muito grata por a escritora ter ido até a sua casa colher a sua história, o que, para ela, fora motivo de muita honra. A conversa foi acompanhada pela foto de Walquíria, filha de Campo Belo – como gostava de ser chamada. No momento da interação, Evaristo tem a impressão de que a narradora falava para a filha, e não para si. A despeito disso, ela afirma: "não fiz uma

interferência, nenhuma pergunta. **Guardei silêncio, o momento de fala não era meu**" (EVARISTO, 2020, p. 56, grifo meu).

Ao reconstituir a sua infância, Campo Belo relembra as histórias dos avós maternos de sua mãe: "eles tinham chegado ali, como negros livres, nos meados do século dezenove, com uma parca economia. Minha mãe, orgulhosamente, sempre nos contava a luta de seus antecedentes pela compra da carta de alforria" (EVARISTO, 2020, p. 57). Com o histórico de muita luta e superação dos seus antepassados, os seus pais conseguiram estudar – a mãe tornou-se enfermeira e o pai funcionário, da Prefeitura. A narradora afirma ter tido uma infância feliz, mas uma dúvida a perseguira: "Eu me sentia menino e me angustiava com o fato de ninguém perceber. Tinham me dado um nome errado, me tratavam de modo errado, me vestiam de maneira errada..." (EVARISTO, 2020, p. 57).

Desde criança, Campo Belo não se reconhecia como menina, e ficava chateada pelo fato de a mãe ser enfermeira, e nunca ter percebido o menino que morava dentro dela. Certa vez, ainda na infância, a narradora teve uma crise de apendicite; apesar das dores, ela foi feliz para o hospital, na esperança de que o médico reconhecesse que ela era deveras um menino. Ao final da cirurgia, porém, o médico afirmara que ela era "uma menina muito corajosa, mais corajosa do que muitos meninos". (EVARISTO, 2020, p. 59). A mãe, por sua vez, confirmara a fala do médico, o que deixou Campo Belo muito desapontada. E, assim, ela passara toda a sua infância, acreditando ser um menino.

Na adolescência, a narradora toma consciência do seu corpo feminino com o início do seu ciclo menstrual — no entanto ela ainda continuava confusa, haja vista que seus desejos por beijos e afagos eram direcionados a outras meninas. Desta sorte, ela revela:
"em toda a minha adolescência, vivi um processo de fuga. Recusava namorados, inventava explicações sobre o meu desinteresse por meninos e imaginava doces meninas sempre ao meu lado" (EVARISTO, 2020, p. 62). Esse processo de fuga culminou na saída de Campo Belo de casa, pois ela se sentia "uma estranha no ninho, em que os pares são formados por um homem e uma mulher", cuja tentativa era de "buscar um mundo em que me coubesse. Mas que me coubesse sozinha" (EVARISTO, 2020, p. 63).

Assim, ela não só sai de casa, como muda de cidade. Ao viver a nova vida, tudo estava correndo muito bem, até que um amigo do trabalho começa a demonstrar interesse por Campo Belo, e então eles iniciaram "um namoro sem jeito, só de palavras e comedidos gestos. Ele de uma elegância e de um cuidado tal, que ganhou a minha confiança". (EVARISTO, 2020, p. 63). Tamanha era a confiança da narradora por este homem que, quando o namorado começara a tentar uma relação mais íntima, com beijos e afagos, ela confessou para ele que não sentia atração por homens. Neste momento:

> Ele, sorrindo, dizia não acreditar e apostava que a razão de tudo deveria ser algum medo que eu trazia escondido no inconsciente. Afirmava que eu deveria gostar muito de homem, apenas não sabia. Se eu ficasse com ele, qualquer dúvida que eu pudesse ter sobre sexo entre um homem e uma mulher acabaria. Ele iria me ensinar, me despertar, me fazer mulher. E afirmava, com veemência, que tinha certeza de meu fogo, pois afinal, eu era uma mulher negra, uma mulher negra... (EVARISTO, 2020, p. 63-64).

Campo Belo queria apenas manter um laço de amizade, mas o homem insistia com suaves palavras. Até que um dia ele a convidou para uma festa de aniversário, para a qual ele dizia que

tinha convidado outras colegas do trabalho. A personagem, no entanto, jamais poderia imaginar que sofreria um estupro coletivo:

> Ele e mais cinco homens, todos desconhecidos. Não bebo. Um guaraná me foi oferecido. Aceitei. Bastou. Cinco homens deflorando a inexperiência e a solidão de meu corpo. Diziam, entre eles, que estavam me ensinando a ser mulher. Tenho vergonha e nojo do momento. Nunca contei para ninguém o acontecido. Só agora, depois de trinta e cinco anos, neste exato momento, me esforço por falar em voz alta o que me aconteceu. Os mais humilhantes detalhes morrem em minha garganta, mas nunca nas minhas lembranças. Nunca mais eu voltei ao trabalho. Hoje eu reagiria de outra forma, tenho certeza, mas na época, fui tomada por um sentimento de vergonha e impotência. Sentia-me como o símbolo da insignificância. Quem era eu? Quem era eu? (EVARISTO, 2020, p. 64-65).

Com o tempo, Campo Belo nem percebera as mudanças no seu corpo, tampouco se deu conta da falta do sangramento menstrual. Só foi perceber que estava grávida aos sete meses de gestação, por isso ela afirma que: "Walquíria se fez sozinha em mim. Pai sempre foi um nome impronunciável para ela. Dentre cinco homens, de quem seria a paternidade construída sobre o signo da violência?" (EVARISTO, 2020, p. 65).

A propósito do relato da narradora, é importante ressaltar que ela nunca havia compartilhado com ninguém este doloroso momento de sua vida. Ela guardou consigo esta história por longos trinta e cinco anos. Mais uma vez podemos perceber no que, no dizer de hooks ([1952] 2019), a solidariedade e a irmandade política entre as mulheres podem resultar. O momento de fala e escuta entre Evaristo e Campo Belo chega a ser libertador, marcado pelo diálogo sensível, pela confiança e pelo respeito mútuo.

Além disso, não podemos deixar de mencionar o fato de que há, nesta violação em causa, a tentativa de controle do corpo e da sexualidade da narradora, e ainda o mito sobre o "fogo" da mulher negra. Isso porque "manter o controle sobre o corpo das mulheres faz parte do interesse de dominação global do patriarcado branco" (HOOKS, [1952] 2019, p. 92). A narrativa de Campo Belo, contudo, não consiste somente em violência, mas também em recomeços, autoconhecimento, felicidade e superação. Após saber da gravidez, a narradora retorna para a sua cidade natal e é muito bem acolhida pelos seus pais. Lá ela refaz a sua vida, trabalha no mesmo hospital que a sua mãe e cria a sua menina. Depois de passado algum tempo, ela decide voltar para a cidade grande, e sua vida muda radicalmente, por meio da sua filha — Walquíria:

> Na primeira reunião do jardim de infância, em que matriculei Walquíria, naquele momento, aprendi não só as orientações que a professora transmitia às mães das crianças, mas também o olhar insistente da moça em minha direção. [...] E, de repente, uma constatação que me apaziguou. Não havia um menino em mim, não havia nenhum homem dentro de mim. Eu, até então, encarava o estupro como um castigo merecido, por não me sentir seduzida por homens. Naquele momento, sob o olhar daquela moça, me dei permissão pela primeira vez. Sim, eu podia me encantar por alguém e esse alguém podia ser uma mulher. Eu podia desejar a minha semelhante, tanto quanto outras semelhantes minhas desejam o homem. **E foi então que eu me entendi mulher, igual a todas e diferente de todas que ali estavam**. (EVARISTO, 2020, p. 66-67, grifo meu).

Destarte iniciou-se uma nova vida para Campo Belo. O encontro entre ela e Miríades, que se tornara a sua companheira amorosa, seria movido pelo autoconhecimento e aprendizado, não só por Miríades ter sido a primeira professora de Walquíria, mas também por ter sido a mulher

"com quem eu aprenderia também a me conhecer, a me aceitar feliz e em paz comigo mesma". Desse modo, esta mulher surgiu "como um chamamento à vida. Eu nunca tinha sido de ninguém em oferecimento, assim como corpo algum tinha sido meu como dádiva. Só Miríades eu tive. Só Miríades me teve" (EVARISTO, 2020, p. 67). A narradora não só se re(conheceu) como mulher, senão também viveu feliz com aquela que ressignificara a sua vida por completo.

O relato desta narradora nos faz compreender, portanto, como a opressão sexista afeta a vida das mulheres. Seja na dominação dos seus corpos, seja no apagamento da sexualidade que não corresponde à heteronormatividade. O encontro entre Campo Belo e Miríades mostra que existem outras configurações possíveis de amor, entrega, doação e felicidade. De resto, evidencia a importância de se reconhecer em meio aos diversos papéis de gênero que são construídos ao longo do tempo pela cultura e sociedade. Por fim, podemos perceber os femininos laços que impulsionam estas mulheres à vida.

A partir desse direcionamento, exploramos o conto *Lia Gabriel*. No momento em que Evaristo conversa com ela, a imagem de outras mulheres povoa a sua mente: "Aramides, Líbia, Shirley, Isaltina, Da Luz, e mais outras que desafiavam as contas de um infinito rosário de dor. E, depois, elas mesmas, a partir de seus corpos mulheres, concebem a sua própria ressureição e persistem vivendo". (EVARISTO, 2020, p. 95). Neste cenário de luta e superação, Lia Gabriel começa a sua fala por dizer que tem vivido muito sozinha e que deseja há muito tempo contar este episódio de sua vida. Portanto, a chegada de Evaristo é oportuna, e assim a narradora vai desfiando a sua história.

Máximo Gabriel, filho mais novo de Lia Gabriel, fora diagnosticado com esquizofrenia aos quatro anos de idade, dois anos após o pai ter abandonado a família. De início, a narradora tinha muito medo de que o filho atentasse contra a vida dela e das irmãs gêmeas, mas, nos momentos de crise, o menino se voltava contra si mesmo: "batia com a cabeça na parede, arrancava os próprios cabelos, puxava os lábios, o nariz, as orelhas, mordia a si próprio, se autoflagelando" (EVARISTO, 2020, p. 97).

Para cuidar do filho, Lia Gabriel diz que tomou sozinha a diretriz de sua vida — abandonou a escola onde lecionava matemática e passou a oferecer aulas particulares em casa. Somado a isso, ela transformou uma habilidade em profissão, passando na solidão das madrugadas a fazer "pequenos consertos em aparelhos domésticos e, hoje, sou a única mulher que tem uma oficina eletrônica na cidade". Todas essas mudanças em sua vida foram ocasionadas pelo abandono do marido, o qual, porém, não a impediu de recomeçar. Segundo ela, "durante muito tempo, enquanto as crianças eram pequenas, sobrevivemos das aulas que eu dava em casa, e do dinheiro da loja 'Tudo tem conserto'. E tem. Consertei a minha vida, cuja mola estava enferrujando" (EVARISTO, 2020, p. 99).

Passado algum tempo, quando Gabriel completou quinze anos, e depois de uma longa crise, a psiquiatra Celeste Rosas sugeriu uma internação. Foi nesta oportunidade que, "de observações a observações, de perguntas a perguntas, surgiu, então, o nome do pai. O maldito nome do pai, o nome da má hora trouxe, então, a lembrança da tormenta que ele um dia infligiu a mim e às crianças" (EVARISTO, 2020, p. 101). Neste instante, o momento da violência é evocado por Lia Gabriel:

> Era uma tarde de domingo, eu estava com as crianças assentadas no chão da sala, fazendo uns joguinhos de armar, quando ele entrou pisando grosso e perguntando pelo almoço. Assentada eu continuei e respondi que o prato dele estava no micro-ondas, era só ele ligar. Passado uns instantes, ele, o cão raivoso, retornou à sala, avançou sobre mim,

> arrastando-me para a área de trabalho. Lá, abriu a torneira do tanque e, tampando a minha boca, enfiou minha cabeça debaixo d'água, enquanto me dava fortes ajoelhadas por trás. Não era a primeira vez que ele me agredia. As crianças choravam aturdidas. Eu só escutava os gritos e imaginava o temor delas. Em seguida, ele me jogou no quartinho de empregada e, com o cinto na mão, ordenou que eu tirasse a roupa, me chicoteando várias vezes. Eu não emiti um só grito, não podia assustar mais as crianças, que já estavam apavoradas. O que mais me doía era o choro desamparado delas. Depois, ele voltou à sala e me trouxe o meu menino, já nu, arremessando a criança contra mim. Aparei meu filho em meus braços, que já sangravam. Começou, então, nova sessão de torturas. Ele me chicoteando e eu com Gabriel no colo. E, quando uma das chicotadas pegou no corpo do menino, eu só tive tempo de me envergar sobre meu filho e oferecer as minhas costas e as minhas nádegas nuas ao homem que me torturava. (EVARISTO, 2020, p. 101-102).

Logo após sofrer a violência praticada pelo próprio marido, a narradora vai para a casa da mãe, onde é recebida com carinho e conselhos, e encontra o lugar para "cuidar de nossas feridas do corpo e da alma" (EVARISTO, 2020, p. 97). Novamente emerge, nos contos analisados, a figura feminina que ampara, zela e cuida da outra. Essas mulheres resistem e sobrevivem ao patriarcado por meio de uma rede afetiva feminina — tecida nos momentos de maior tensão de suas vidas.

Não podemos esquecer que o relato de Lia Gabriel muito se assemelha à realidade vivida por outras mulheres no Brasil. Portanto, a escrevivência de Conceição Evaristo – um ato pessoal e político – ressoa e atinge a coletividade. Além disso, é interessante discutir como o espaço doméstico pode ser um lugar de vulnerabilidade social para as mulheres. No caso da narradora, o espaço da casa, o trabalho doméstico dedicado ao marido e aos filhos, o espancamento na área de serviço e no quarto da empregada – lugares historicamente constituídos na base da opressão de classe, raça e gênero – são simbólicos para refletirmos a condição das mulheres negras ao longo da história.

Considerações finais

Lágrimas, releva grifar, também podem ser sinônimo de insubmissão. Resistir vem a ser um ato bem mais possível quando se dispõe de uma rede afetiva de solidariedade e cooperação. As mulheres negras resistem e re(existem) até hoje por meio da colaboração e irmanação entre elas. A irmandade feminina é um ato político, e crucial, em favor das vozes e das existências das mulheres negras. Traçar uma escrevivência a partir dessas histórias representa a possibilidade de denúncia de uma estrutura social patriarcal, sexista e racista que ainda impera na sociedade brasileira — responsável pela manutenção de certas hierarquias sociais fomentadoras da desigualdade e da violência de gênero. Essas três narrativas não são um lamento, mas um canto poderoso para indicar os caminhos possíveis a uma nova realidade. Elas nos fazem acreditar que é possível sobre(viver) e reengendrar uma nova história: de recomeços, superação e felicidade.

Referências

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA: *NOCTURNO DE CHILE* DE ROBERTO BOLAÑO

Cristiane Soeiro Cunha Gomes[40]

Resumo: O presente trabalho pretende fazer uma investigação literária de uma obra, o romance *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño (2000), que mescla fatos e ficção, situado majoritariamente na segunda metade do século XX no Chile, período tomado pelo contexto pinochetista e pós-ditatorial. O livro é narrado em primeira pessoa por Sebastián Urrutia Lacroix, padre, poeta e crítico literário. O relato é um monólogo de um homem que está nos últimos dias de vida e decide rememorar acontecimentos e ações que, segundo ele, validariam sua história. Cheio de culpa, ao constatar a morte iminente, entra em uma espécie de ritual para apaziguar-se ao mesmo tempo com Deus e a sua consciência. Enquanto a voz dramatiza os dilemas da consciência, diversas faces da história do Chile aparecem figuradas na composição. Entre o homem à beira da morte e o que delira e momentaneamente esquece o seu nome está o indivíduo convicto de sua ideologia e que expressa, inclusive, prazer na posição que ocupa na história de seu país, como um forte apoiador do fechamento político promovido por Pinochet. Visa-se acompanhar os trânsitos do personagem entre sua vida pessoal e a vida nacional, e o modo como ele tenta definir e caracterizar o país a partir de sua visão de mundo favorável ao regime autoritário.
Palavras-chave: memória; ditadura chilena; literatura contemporânea.

Introdução

Nocturno de Chile (2000) é constituído por meio de um relato em primeira pessoa, por seu narrador-protagonista, o padre, poeta e crítico literário Sebastián Urrutia Lacroix. É estruturado quase que em um único bloco de texto, um fluxo contínuo composto por um monólogo, bloco único que é quebrado apenas por uma linha final que se separa dele. A princípio o romance se chamaria "Tormenta de mierda", em alusão a essa linha final: "Y después se desata la tormenta de mierda" (BOLAÑO, 2000, p. 96).

Em uma noite de delírio por uma febre alta, o personagem Sebastián Urrutia Lacroix revisa os momentos mais importantes de sua vida. Nesta recordação surgem muitos dos representantes da história literária chilena da segunda metade do século XX. A noite se povoa de fantasmas e desata-se na já comentada "tormenta de merda" que o fim evoca. As imagens retomam desde o Chile rural, com seus latifúndios, até o golpe de Estado, com as suas sequelas.

O modo como Urrutia inicia o relato deixa muito claras as suas pretensões ao narrar essa recordação, de forma bastante condensada e reveladora:

> Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos. Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdicen las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola

[40] Mestranda em Teoria Literária, PPGCL-UFRJ.

> noche relampagueante. Mi pretendido descrédito. Hay que ser responsable. Eso lo he dicho toda mi vida. Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo soy responsable de todo. Mis silencios son inmaculados. Que quede claro. Pero sobre todo que le quede claro a Dios. Lo demás es prescindible. Dios no. No sé de qué estoy hablando. A veces me sorprendo a mí mismo apoyado en un codo. Divago y sueño y procuro estar en paz conmigo mismo. Pero a veces hasta de mi propio nombre me olvido (BOLAÑO, 2000, p. 7).

A iminência da morte impõe que o personagem enfim fale. A realidade em que se encontra abre a possibilidade de dizer tudo que sabe. Está exaurido por causa de sua condição, porém seu ímpeto ultrapassa a sua possível fraqueza.

Para isso, utiliza-se de alguns recursos estilísticos para construir o seu discurso e convencer seu interlocutor. O paralelismo e a repetição são os principais, como o uso da palavra "paz" para demarcar a sua mudança de estado, que é reforçada pela expressão "de improviso", intensificando a transformação brusca pela qual passou.

Em um momento anterior à narração, o poeta não estava em um conflito interno e não se sentia impelido a falar. Até que – de modo inesperado e sem que se preparasse de antemão, como sugere o "de improviso" – surgem "las cosas". Toda a culpabilização sobre o que aconteceu recai sobre um "joven envejecido".

Ao traçar um paralelo entre as frases iniciadas por "ahora" e a repetição incessante do termo "paz", vemos uma equivalência entre a hora derradeira e o seu conflito interno, o que parece indicar que isto não ocorreu durante sua vida pregressa.

Há, então, a necessidade de "aclarar algunos puntos". Apesar da imobilidade perante a morte, faz o único movimento de apoiar-se no cotovelo e levantar sua cabeça – trêmula, mas nobre – e proferir a sua versão da história.

Com este fim, busca em cada canto de sua memória, nos mínimos detalhes, os atos que o justificam, que validam sua existência. Isto é intensificado com a expressão "en el rincón de los recuerdos", que, além disso, comprova toda a pressão de fala que virá a seguir, cujo resultado é o trânsito constante entre o delírio e o real, a vida pessoal e a nacional, como veremos no detalhe.

Uma relação de consequência, pelo uso de "por lo tanto", se estabelece: os atos justificam a sua conduta e, assim, desdizem as infâmias que o "jovem" espalhou para seu descrédito, que é reforçada pelo "pretendido". Ao utilizar o pretérito perfeito composto com "ha esparcido", verificamos um passado recente do qual o narrador ainda faz parte.

Pseudoconfissão e culpa persistente

Urrutia está em seus últimos dias de vida e decide rememorar acontecimentos e ações que, segundo ele, validariam sua história. O que impulsiona a prosa parece ser a culpa que sente, e que, ao constatar a morte iminente, entra em uma espécie de ritual para se apaziguar com Deus e a sua consciência.

Em um primeiro momento não é revelada a causa da culpa, que é estabelecida por meio de sua relação com o antagonista da trama, o jovem envelhecido. Este é apresentado como um "fantasma" que o atormenta e o acompanha em sombra durante praticamente toda a narração.

Posteriormente percebemos que trata-se de uma espécie de materialização da própria consciência culpada do narrador que, dada a vivacidade da descrição, quase ganha uma dimensão corpórea.

O eixo da culpa é central para a trama e norteia o discurso de Urrutia. Há uma fala de Bolaño em uma entrevista que é bastante elucidativa sobre a proposta estética do romance:

> En *Nocturno de Chile*, lo que me interesaba era la falta de culpa de un sacerdote católico. La frescura admirable de alguien que por formación intelectual tenía que sentir el peso de la culpa. Yo creo que la culpa, el sentido de la culpa, es de las pocas cosas buenas de la religión católica. Siempre me ha parecido una entelequia seudodionisiaca la del hombre libre de culpa. En este sentido, por supuesto, estoy totalmente contra Nietzsche. Vivir sin culpa es como vivir fuera del tiempo, en un presente perpetuo, en una cárcel de soma o como se llamara esa droga que tomaban en *Un mundo feliz*, de Huxley. Vivir sin culpa es abolir la memoria, perpetuar la cobardía. Si yo, que fui una víctima de Pinochet, me siento culpable de sus crímenes, ¿cómo alguien que fue su cómplice, por acción o por omisión, puede no sentirse culpable? (BOLAÑO apud BRAITHWAITE; 2006, p. 114)

A partir dessa declaração, tomaremos dois caminhos: um que direciona o olhar para a culpa subconsciente e, por isso, persistente, do narrador, e um que focaliza o aspecto da pseudoconfissão do relato, proposto por Enrique Luengo (2017).

A exposição já parte do pressuposto de que sua postura está justificada, legitimada, e que tudo não passa de infâmias[41] proferidas a ele pelo jovem para desacreditá-lo. Ele reforça a todo momento que nada fez de errado e, caso tenha feito, que há respaldo para seus atos e seus silêncios. Essa insistência em se declarar inocente só exacerba o fato de que sua consciência "grita", na verdade, por arrependimento:

> "y tal vez en ese momento todos los allí presentes callamos y dedicamos un minuto de silencio a aquellos que sucumbieron bajo los influjos de la bilis negra, esta bilis negra que hoy me corroe y me hace flojo y me pone al borde de las lágrimas al escuchar las palabras del joven envejecido" (BOLAÑO, 2000, p. 26).

Tal "grito" não surgiu apenas próximo do tempo narrativo, embora tenha sido o que motivou o narrar: sua consciência denunciadora sempre esteve presente, mesmo que de forma incipiente, embrionária. Desde a juventude essa consciência o "alertava" dos riscos que correria ao agir desse modo, porém foi preciso estar no leito de morte para querer esclarecer alguns pontos e tentar expiar a culpa persistente.

O trecho a seguir mostra a presença contínua dessa culpa que o jovem envelhecido personifica e posiciona a trama no final da década de 1950 no Chile rural:

> Pusieron delante de mí una lasca de pan. Duro, como es el pan de los campesinos, horneado en horno de barro. Me llevé un trozo a los labios. Entonces me pareció ver al joven envejecido en el vano de la puerta. Pero sólo eran los nervios. Estábamos a finales de la década del cincuenta y él entonces sólo debía de tener cinco años, tal vez seis, y estaba lejos del terror, de la invectiva, de la persecución (BOLAÑO, 2000, p. 14).

Essa presença ganha materialidade, ou consistência, a cada evento da vida de Urrutia em que age de forma duvidosa ou, sobretudo, quando desvia de uma postura que é esperada de alguém

[41] No original aparece, em um segundo momento, a palavra "agravio", que traz um sentido de ataque à fama ou à honra de alguém, intensificando a "ofensa", vocábulo escolhido pela tradução brasileira de Eduardo Brandão (2004).

em sua posição, quando foge da expectativa em relação ao seu comportamento social. "Essa conivência com o regime estabelecido [...] alimenta e reforça os ataques de seu interlocutor e delineia o caráter incoerente de sua personalidade" (SOUZA, 2011, p. 454).

Urrutia dedica grande parte de sua narração à Farewell, personagem que funciona como um mestre intelectual para o protagonista. Desde jovem frequenta sua fazenda, onde acontecem grandes reuniões literárias, visto que é o maior crítico literário do país. Mais adiante analisaremos detidamente tal personagem.

Enquanto espera os outros convidados de Farewell chegarem à fazenda, em dado momento, para a reunião dos homens de letras, decide passear pelo jardim, até que se perde ao meio da "naturaleza salvaje, las sombras de los árboles que parecían llamarme" (BOLAÑO, 2000, p. 12). Nesse percurso descobre os camponeses, que o convidam para jantar. Uma das mulheres menciona o filho doente, ao passo que o padre questiona o que poderia fazer diante de tal fato. "Dios mío, yo no podía estar en todas partes. Yo no podía" (BOLAÑO, 2000, p. 13).

Como sacerdote, o esperado seria que atendesse às necessidades dos peões da fazenda, como abençoar a criança enferma. Em vez disso, reage com uma série de interrogações e respostas carentes de compaixão, afastando-se da responsabilidade pessoal que teria que assumir.

Seu discurso é altamente conflituoso e contraditório, o que faz transparecer o embate interno por que passa. No primeiro plano vemos uma fala conciliadora, que afirma com plena convicção de que não errou ou se omitiu e que nem mesmo os homens, ou os mortais, seriam capazes de julgá-lo – somente Deus poderia julgá-lo. Utiliza-se, portanto, do respaldo divino para justificar-se e, por conseguinte, para justificar a ancoragem narrativa, algo que fará com bastante frequência, até insistentemente.

Tal embate interno é explícito em, ao menos, dois momentos, e aludido em um terceiro. Todos fazem alusão ao mesmo episódio, às aulas de marxismo que ministrou para o general Pinochet e sua Junta Militar – que refere-se à ação evocada por Bolaño na entrevista.

O primeiro momento, cuja natureza é mais implícita, acontece já no espaço do ditador, onde o padre está prestes a ministrar sua primeira aula. Enquanto espera o general chamá-lo, um garçom serve-lhe uma xícara de chá. Ao pôr açúcar, vê seu rosto refletido na superfície. Então, experiencia uma espécie de alucinação, em que, aparentemente o jovem envelhecido, comunica-se com ele: "¿Quién te ha visto, Sebastián, y quién te ve?, me dije" (BOLAÑO, 2000, p. 69).

Pelo modo como reage ao ataque, existe essa sugestão de interpretação. O personagem oscila entre querer arremessar a xícara em alguma das impolutas paredes, colocá-la entre os joelhos e chorar, tornar-se pequeno ou mergulhar na infusão quente e nadar até o fundo, "donde descansaban como grandes trozos de diamantes los granos de azúcar" (BOLAÑO, 2000, p. 69).

Tal imagem enfatiza o sentimento de escapismo do narrador. O diamante é o mineral mais duro do planeta e possui densidade maior do que a água, logo afunda imediatamente. Ao permanecer junto aos grãos de açúcar que descansam como pedras de diamante, estaria fora do alcance da superfície, que está em contato com o lado de fora da xícara. A imagem parece aludir ao mundo real, que está para além de sua consciência, diante de um mundo que exige sua colaboração direta em um regime ditatorial. Urrutia volta a si e apresenta-se hierático e inexpressivo, provando o chá. "Bueno. Buen té. Bueno para los nervios" (BOLAÑO, 2000, p. 69).

No segundo deles, após a série de aulas ter chegado ao fim, questiona-se qual seria a reação de seus amigos escritores caso contasse o que havia feito, se o compreenderiam e perdoariam. Ao cogitar o perdão de terceiros, prende-se ao argumento de que não é sempre que um ser humano sabe o que é certo e o que é errado.

No terceiro, por não suportar sozinho o peso do que fez, recorre a Farewell:

> En un momento de mis cavilaciones me eché a llorar desconsoladamente, estirado en la cama, echándoles la culpa de mis desgracias (intelectuales) a los señores Odeim y Oido, que fueron los que me introdujeron en esta empresa. Después, sin darme cuenta, me quedé dormido. Esa semana comí con Farewell. No podía aguantar más el peso, o tal vez sería más adecuado decir el movimiento, las oscilaciones a veces pendulares y a veces circulares, de mi conciencia, la bruma fosforescente, pero de una fosforescencia apagada, como de pantano en la hora del ángelus, en que se movía mi lucidez arrastrándome consigo (BOLAÑO, 2000, p. 72).

O padre, então, conta todo o episódio com Pinochet e sua equipe e pede a opinião do ancião, quase como se estivesse pedindo a sua benção, perguntando se fizera bem ou mal, se agira corretamente ou se excedera. Farewell rebate com outra pergunta, apenas preocupado com a necessidade da atuação. Urrutia responde que foi necessária, o que basta para Farewell e, momentaneamente, também a ele.

Em um plano inconsciente, que as ações do narrador permitem acessar indiretamente, é possível perceber a presença da culpa. Porém, na superfície do discurso, avistamos um impasse. Como define Luengo, presenciamos uma "confisión imposible", que não consegue realizar-se nem no plano material nem no espiritual.

De acordo com a tradição teológica, o ato confessional, em suas múltiplas expressões, requer um sujeito que admita ou expresse culpa, arrependendo-se das faltas cometidas em seu passado. Todo ato de contrição pressupõe um processo de transformação, em que primeiro há o remorso do sujeito transgressor. Como segunda etapa, há a tentativa de restituir a ordem violada e possibilitar a renovação, ou um alívio, da consciência do sujeito culpado.

Com Urrutia, claramente, devemos abandonar a noção convencional do que seria a prática confessional. Em primeiro lugar, ele não admite em nenhum momento culpa pelo que fez ou deixou de fazer, por mais que diga no início do monólogo que é responsável por tudo, seus atos e seus silêncios.

O seu relato não surge de uma necessidade de revelar espontaneamente a verdade sobre a sua experiência passada, mas corresponde a uma prática discursiva que tem como finalidade produzir uma verdade que responda à acusação por parte do jovem envelhecido. É uma construção verbal induzida, e não o resultado de uma necessidade moral anterior ao ato de fala. “En otras palabras, no es un enunciado desinteresado y franco sino una respuesta que surge como una petición previamente ordenada” (LUENGO, 2017, p. 208).

Sua necessidade de esclarecer, portanto, não obedece a razões éticas ou morais de ordem pública, uma vez que repete incessantemente que somente é responsável ante Deus, que detém a única verdade relevante para Urrutia, a divina. O modo como lida com o que escapa do domínio privado está nessa relação, o que não implica o escrutínio público. Além disso, foca apenas nas “ofensas” e em como se sente com as acusações, distraindo-se, e distraindo o leitor, de seus atos.

Como vimos, a confissão tem por objetivo a transformação do sujeito que confessa. Ao mobilizar tal processo, o resultado seria uma alteração na visão que o protagonista oferece ao leitor. O que acontece, pelo contrário, é uma estratégia discursiva de sua parte para ocultar sua verdadeira identidade, modificando-se e adaptando-se no processo locutório que profere, ou nas vozes, muitas divergentes, que alimentam seu monólogo.

Isto aponta para uma instabilidade do discurso. No processo de emular uma confissão, adentra em uma zona de profunda incerteza e dúvida relativa aos eventos que constituem sua história pessoal. Urrutia é incapaz de sustentar as próprias afirmações, põe em suspenso a certeza de que o que diz tenha validez. "Y tomé la decisión, o tal vez lo decidí antes, probablemente antes, todo en esta hora es vago y confuso" (BOLAÑO, 2000, p. 23).

Ao longo da narração, constatamos a limitação do narrador, pois sua memória não é confiável. O esquecimento está presente, seja de forma deliberada e voluntária – "y otras pequeñeces que ahora no viene a cuento ni siquiera recordar" (BOLAÑO, 2000, p. 73) – ou involuntária – "mi memoria ya no es lo que era" (BOLAÑO, 2000, p. 9).

Sua mente parece transitar facilmente entre a loucura e a lucidez, com as alucinações supostamente provocadas pelo seu antagonista, na confusão de sua mente, e entre o delírio e o real, como uma recordação onírica e fantasiosa da realidade. A seletividade do discurso é posta em evidência constantemente, assim como a não-confiabilidade de sua memória guardar e registrar tudo.

> Su discurso carece de confiabilidad, autoridad y autenticidad, por lo que el lector se ve obligado a encontrar nuevas formas de abordar las dificultades y artificios que el narrador pone en funcionamiento para justificar su pasado engañoso. [...] UL se disuelve en su propio discurso y, en ese proceso, de quien habla finalmente es de él mismo; perdiéndose en sus propias palabras y, como consecuencia, poniendo al descubierto su intimidad. Vía este mecanismo discursivo, el personaje cree eludir la responsabilidad bajo el pretexto de dar una explicación racional que justifica sus actos con el fin de proyectar una identidad moral íntegra (LUENGO, 2017, p. 209; 212).

Urrutia é uma combinação entre o homem à beira da morte – que delira e momentaneamente esquece o seu nome, e manifesta uma consciência antropomorfizada cheia de remorso – e o indivíduo convicto de sua ideologia e que expressa, inclusive, prazer na posição que ocupa e ocupou na história de seu país.

A voz narrativa dramatiza, assim, os dilemas da própria consciência no que concerne à história de seu país, o Chile. Diversas faces da história chilena aparecem figuradas na composição, diluídas entre as memórias do personagem sobre a sua trajetória, estabelecendo mediações entre vida pessoal e vida nacional.

Referências

BRAITHWAITE, Andrés (ed.). Bolaño por sí mismo: Entrevistas escogidas. Prólogo de Juan Villoro. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales (Col. Huellas), 2006.

BOLAÑO, Roberto. Nocturno de Chile. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

_____. Noturno do Chile. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LUENGO, Enrique. Nocturno de Chile de Roberto Bolaño: anatomía de una confesión imposible. Hispanófila, n. 180, p. 207–222, 2017.

SOUZA, Jáder Vanderlei Muniz de. Nocturno de Chile entre a Literatura e a História. Revista do SETA (XVI Seminário de Teses em Andamento), v. 5, p. 451-464, 2011.

A FEMINILIDADE E A CIDADANIA FEMININA NA LÍRICA DE AMANDA LOVELACE

Roberto Nunes Bittencourt[42]

Resumo: Tanto as ideias de feminilidade quanto de cidadania feminina estão envoltas em muitas controvérsias, gerando preconceitos, distorções do papel da mulher e reforçando estereótipos que resultam em uma visão negativa do feminino. São conceitos que estão no cerne das discussões que abrangem política, sociedade e identidade, mas que não se restringem ao campo acadêmico. Isso se verifica de forma contundente na obra da escritora americana Amanda Lovelace, que trata de maneira vívida de todos esses temas em seus livros. Por isso, através da análise crítica de seus livros A bruxa não vai para a fogueira neste livro (2018), A voz da sereia volta neste livro (2019) e Quebre os seus sapatinhos de cristal (2020), nos embrenharemos na maneira como a autora recria as ideias de feminilidade e da cidadania feminina em uma chave de compreensão a partir de uma tradição clássica de cidadania na obra Política, de Aristóteles, em que o cidadão é aquele que está inserido na política e engajado nas tramas sociais que permeiam a cidade, esse palco de protagonismo que muitas vezes a mulher é convidada e ficar de fora. Desse modo, nossa finalidade é entender como Lovelace, por meio de sua lírica, promove a redefinição do papel feminino nesta cidade dos dias atuais, na qual a mulher tende a assumir uma postura mais ativa e avessa a estereotipação contínua e patológica.
Palavras-chave: Feminilidade. Cidadania Feminina. Amanda Lovelace. Poesia.

Poética feminina subversiva

A feminilidade é a expressão do que é próprio da mulher, mas não em uma visão machista. Essa ideia parte da própria mulher, em sua percepção sobre si mesma, sem papéis impositivos, sem restrições de cunho social. Quando me proponho a analisar a feminilidade na obra de Amanda Lovelace, estou particularmente interessado em tudo que abrange a noção do gênero feminino. É claro que, seguindo por esse caminho, vou me deparar com algumas visões preconceituosas e limitadoras, sobretudo para fins de equiparação, diante da qual terei de me deter em como a mulher é encarada pela sociedade, mesmo depois de tantos anos de progresso intelectual e científico.

O que mais me assusta na forma como a mulher é vista ainda hoje é que muitas dessas noções se consolidaram em períodos históricos muito antigos: estou falando em um distanciamento no tempo extremamente vultoso. É o que se pode encontrar na perspectiva da mulher como uma bruxa, discutido no livro *A bruxa não vai para a fogueira neste livro* (2018), de Lovelace, no qual a poeta trabalha (para depois desconstruir) a ideia da mulher como uma entidade maldita, com muitos defeitos visíveis e portadora de maldições, capaz de levar qualquer um a um abismo, aqui entendido metaforicamente. Essa ideia sobre as mulheres é notadamente medieval, está ligada claramente ao movimento inquisitório e à mentalidade teocêntrica e extremamente machista do medievo. Entretanto, aqui estou eu com muitos homens, e até mesmo mulheres, ainda percebendo tais preconceitos e até mesmo algumas superstições que extrapolam mesmo o capo da metáfora.

[42] Doutor em Letras Vernáculas (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Além desse papel exaustivamente negativo, há diversos outros que habitam esse espaço da feminilidade de forma avassaladora: a mulher como um ser perverso, maligno, que conquista os homens para a sua destruição; o mito das sereias é conhecido de ocidente a oriente e apresenta essa aura nefasta da mulher. Tanto que o termo sereia é usado em muitos contextos expressivos para se referir a esse suposto tipo de mulher, capaz de causar torpor na racionalidade masculina, de lhe provocar um dano incomum. Por outro lado, há a mulher frágil, uma donzela em perigo, que precisa do homem para sobreviver, incapaz de cuidar de si mesma, sempre à procura de um redentor, o seu Príncipe Encantado. São imagens que se arraigaram no imaginário tanto de homens quanto de mulheres e que surtem um efeito didático por meio de livros, filmes, músicas e outros produtos culturais até hoje.

Essas temáticas que envolvem a feminilidade são visitadas por Amanda Lovelace em seus livros *A princesa salva a si mesma neste livro* (2016), *A voz da sereia volta neste livro* (2019) e *Quebre os seus sapatinhos de cristal* (2021). É sobre isso que desejo falar neste ensaio. As noções do feminino, da mulher, de sua natureza, de sua postura e conduta, a reconstrução de um imaginário sobre o sexo feminino. Fugindo de outros enquadramentos, buscando na literatura, mais precisamente na lírica de Lovelace, esses outros eixos inspiracionais e até conceituais. Como ela define a bruxa, a sereia e a princesa? São três figuras muito ligadas ao universo feminino, sobre as quais tanto as próprias mulheres quanto os homens já possuem muitas ideias engessadas. A ideia da poeta é repensar tudo isso: ela anseia que a mulher se veja a partir de outros paradigmas: e é sobre eles que me debruçarei.

Há, ainda, um importante recorte teórico-conceitual que tenho interesse em examinar, tomando como ponto de partida a obra *Política*, de Aristóteles. A ideia que está por trás de cidadania feminina e que está implícita na obra de Lovelace como subtexto a ser explorado. O texto de Aristóteles tem uma noção muito antiga sobre ser cidadão, mas que me interessa em alguns desdobramentos propositivos de minha discussão. O que é um cidadão? Em linhas gerais, aquele que pertence ao convívio social, à cidade. É aquele que participa da vida política, que é membro ativo e relevante das engrenagens sociais. E quanto à mulher? Sua voz e espaço nessa noção estão assegurados? A mulher é uma bruxa a ser queimada, uma sereia a ser banida e uma princesa a ser mantida longe de questões de poder. A lírica de Lovelace é uma crítica contundente a tal assertiva.

Por isso, analisar esses temas em seus versos é o que farei a partir de agora.

Feminilidade e a cidadania feminina

A feminilidade, aqui na discussão proposta, deve ser entendia como as facetas da identidade da mulher em contextos múltiplos. Não somente estou falando em uma imagem da mulher, uma vez que essa está constantemente ligada a marcas de uma sociedade machista, mas também de suas percepções pela própria mulher. Isso quer dizer que em alguns momentos a própria noção de feminino pode englobar visões que são compartilhadas pelas mulheres, mas que reproduzem estereótipos. Nem sempre a sociedade ocidental e oriental apresenta conceitos muito precisos sobre a mulher, sobre seus papéis sociais, as noções de igualdade e de correspondência e até mesmo de valores que estão ligados diretamente a elas.

Nesse eixo de compreensão, muitos lugares são ocupados pela mulher e também alguns são proibidos a ela. É interessante notar, por exemplo, que até certo tempo não tínhamos mulheres em postos de chefia, sobretudo no âmbito político. Mas que mulher é essa que está restrita em sua atuação em uma sociedade que sofreu mudanças tão profundas ao longo dos anos? Mesmo com tudo que aconteceu da virada do século XX para o XXI parece que tanto os homens quanto

algumas mulheres ainda acreditam em preconceitos tais como a distinção entre trabalho masculino e feminino (ou, em outro grau, a conferir gênero a brinquedos e brincadeiras). Ao lado disso, temos também algumas adjetivações que são depreciativas e que se aplicam inteiramente às mulheres.

Desse modo, quando falo em feminilidade reúno todos os predicados da mulher, do gênero feminino. O que torna ela mulher, mas sem recorrer a visões restritivas. Não é colocar algo tão superficial e questionável como sensibilidade e delicadeza. Tais traços podem criar uma ideia muito distorcida do feminino. A mulher pode ser forte, agressiva, durona. Não me detenho em enquadramentos sobre o que torna uma mulher uma mulher. Essa feminilidade se expressa em seu eu feminino, em sua condição, em seus predicados enquanto mulher, na sua relação com o gênero oposto. É quanto a sua oposição ao homem que nós definimos essa mulher. O que torna ela livre para qualquer adjetivação, para qualquer enquadramento. Ela pode ser uma sereia, mas não significa que será terrível. Ela pode ser uma Cinderela, mas isso não a torna frágil, desprotegida e dependente de um homem para cuidar dela. Ela também pode ser uma bruxa, o que não quer dizer que é maldita, vil e sombria.

Em sua obra *Política*, Aristóteles discute em algumas páginas o conceito de cidadão. É sobretudo uma ideia que ele apresenta nesse trecho que me interessa aqui para tratar do que considero cidadania feminina. O filósofo grego afirma que os cidadãos estão dentro da cidade, um espaço de relações sociais, culturais e, sobretudo, políticas. A cidade, ou pólis, é esse lugar em que podemos exercer a nossa cidadania. Nela assumimos diferentes papéis, somos escolhidos para ocupar alguns espaços, opinamos, somos ouvidos, defendemos nossos ideais e somos submetidos ao julgamento de outrem. E na pólis moderna, quem seria o cidadão? Segundo Aristóteles, o cidadão é aquele que tem o direito de participar da estrutura governativa da cidade (ARISTÓTELES, 1998, p.189), que tanto pode ser votado quanto pode votar, cuja voz é ouvida e seus privilégios são reconhecidos. E quais seriam esses privilégios? Notadamente o de ser encarado como membro daquela sociedade, podendo compartilhar de seu poder decisório e interventivo.

Nesse sentido, a cidadania feminina pode ser pensada dentro dessa mesma estrutura. Sempre coube ao homem estar na dianteira de tudo dentro da pólis moderna. A magistratura, o poder decisório, a voz que conclama a população, a presença em espaços de discussão e decisão, nada disso fazia parte do universo feminino. Entretanto, é justamente através disso que assinala sua cidadania. A mulher precisa ter seu espaço respeitado, ela precisa estar inclusa na pólis moderna da mesma forma que homem, comungando dos mesmos direitos e deveres. Um texto interessante do passado que fazia alusão a essa cidadania feminina foi a *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, de Olympe de Gouges, em que ela traçava a mesma linha de raciocínio da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*. É justamente nesse sentido que penso a cidadania feminina, a mulher visível, ativa, dinâmica e responsiva, que também tem direito ao poder, ao discurso, ao julgamento, à contestação e ao seu próprio corpo.

A sereia sobrevivente e vítima

O livro *A voz da sereia volta neste livro* (2019) faz parte de uma série de livros de Amanda Lovelace em que ela trata de temas particularmente femininos a partir de uma chave dos contos de fadas, fazendo alusão a imagens essencialmente míticas que envolvem as mulheres. Junto desse livro, estão os *A bruxa não vai para a fogueira neste livro* e *A princesa salva a si mesma neste livro*. Somente a partir dos títulos, já se pode ter uma vaga noção do que a autora propõe em suas obras. Quando o leitor mergulha em seus textos, tem tanto a ideia inicial contemplada quanto contrariedade em

alguns detalhes essenciais. É o que acontece, por exemplo, em seu *A voz da sereia volta neste livro*, em que ela nos leva a uma confluência tanto da mítica sereia que remete à *Ilíada* de Homero quanto a outras construções de sereia, como a Ariel dos estúdios Disney, mencionada pela autora em seu livro. O que essas visões de sereia podem dizer sobre a mulher em seu espaço de vivência na sociedade atual? Que ideias traz sobre sua feminilidade e sobre seu papel de cidadã na pólis moderna?

O livro de Lovelace está dividido em quatro capítulos em que os poemas se estendem em sua forma livre, com versos brancos e com recursos estilísticos diversos, como anáforas e assíndetos em alguns momentos. Nada posso, entretanto, afirmar sobre a musicalidade dos poemas de Amanda, uma vez que não tive acesso à obra original, mas a uma tradução para o português. Sendo assim, só posso fazer um comentário breve sobre sua forma e estilo. Outro recurso que ela emprega nesse livro é o a intertextualidade, seja de forma alusiva ou direta. Isso tanto fortalece a narrativa que ela constrói em verso quanto imprime um caráter polifônico à obra, reforçando a ideia de que a sereia não é apenas uma mulher: ela é o gênero feminino, se trata de uma face da mulher, essa mulher que teve sua voz sufocada. É justamente sobre isso que o livro gira: os poemas variam entre muito curtos e simples para muito longos e densos, inclusive também fazendo uso do poema em prosa, aplicado ao contexto da trama tecida em sua obra de maneira engenhosa e ideal.

Todo o livro é um enredo que se inicia com uma personagem dentro de um relacionamento abusivo, em que ela perde seu lugar de mulher: ela sofre violência física e psicológica; sua voz se torna opaca até desaparecer. Nesse relacionamento, não existe uma expressão de sua essência feminina, ela é encarada como uma sereia destrutiva, uma poderosa vilã. Assim, o outro nesse cenário é aquele que se apodera de seu corpo e de sua voz, que lhe interpreta e lhe imprime um significado próprio dele, uma imagem que o machismo insiste em reforçar de todas as formas. Nesse contexto, ela é chamada de veneno, de maldita, nas entrelinhas de falas e comportamentos. No entanto, tal relacionamento está fadado à destruição. Quando ela se liberta disso, precisa se reconectar consigo mesma, encontrar a sua voz, se expressar por meio dela. Essa sua trajetória lhe mostra que ela pode ser tanto a sereia nefasta, com uma voz maliciosa, mas também a que, como as valquírias, conduz o outro a uma espécie de paraíso.

Nos capítulos *O Céu* e *O Naufrágio*, Amanda Lovelace traça as linhas gerais desse relacionamento abusivo, lhe dá todos os contornos e fixa algumas falas representativas dessa sereia nefasta. Nessa parte do livro, a mulher ainda não tem um papel feminino positivo muito claro, ele está disperso. À medida que a trama avança para os capítulos *O Canto* e *A Sobrevivente*, ela se torna outra mulher: é quando entra também na vertente de cidadã, pertencente à pólis moderna, não mais como um elemento nocivo que pode causar transtorno social e político, mas como uma representante daquelas que foram oprimidas, que precisam de voz, que precisam ser ouvidas e respeitadas em sua condição que é um espelho de uma coletividade de iguais. A mulher, nesse último capítulo, é sobretudo parte de um todo: ela é a personificação de nossa política representativa, porta-voz de todo um segmento de sobreviventes que não podem ser relegadas ao esquecimento. Para imprimir esse sentido de maneira mais contundente, Lovelace adota um recurso linguístico extraordinário: a intertextualidade.

No início do texto, a autora apresenta já de antemão uma ideia desconcertante acerca dessa mulher que está envolta em uma relação tão destrutiva. Não se trata de fixar um padrão feminino frágil e vulnerável apesar de sua condição sob uma repressão contínua. Ela se submete ao estado atual por não conseguir distinguir ainda entre o amor e a obsessão do outro. Por sua vez, se entrega

profundamente ao seu sentimento, uma vez que tem um ímpeto emancipacionista. Isso fica já evidente nos seguintes versos:

> ela
> se aventurou
> por uma série de
>
> empreitadas
> expedições
> viagens
>
> (LOVELACE, 2019, p. 45).

Mesmo sendo uma vítima incontestável de algo tão aterrador quanto aquele relacionamento, ela não se prendeu. Estava indo em busca de seu lugar, sua voz já existia dentro de si, esperando ser lançara para o mundo, contra toda opressão, submissão e adversidade. Amanda Lovelace começa a desenhar sua personagem sempre desde o início de seu texto, mesmo ela nessa fase introdutória parecendo muito restrita, muito distante da sereia que se pode ter em mente quando se inicia a leitura. É no texto que nos descobrimos também pertencente ao universo que ela narra, sobretudo como parte de um grupo que se permite ouvir a voz da sereia. Ela traz isso à tona logo em seguida, quando sugere que nessas desventuras a mulher sabia que tinha um lugar que era seu e que um dia ela precisaria assumir, tomá-lo. Esse lugar lhe permite ser ela mesma, acessar seu eu gentil, forte, inteligente, aventureiro, que não se rende a distorções parciais e adstritas. Ser mulher, então, não é encontrar a si mesma apenas em situações de esfacelamento de seu eu e do seu canto, mas descobrir que você pode se reinventar, é justamente o que ela trabalha à medida que avança em sua trama em versos.

Em outro trecho, em um poema muito mais suave e quase que inclinando-se para o concretismo, de maneira muito explícita aqui para nós que temos uma tradição consolidada nesse estilo estético, Amanda Lovelace traz à tona outra provocação em torno do feminino. O que a mulher projeta para o outro, para o cenário masculino, tanto sobre si quanto acerca de suas intencionalidades. O que o homem, e a sociedade, muitas vezes deduz pode ser apenas um equívoco, não sustentado pela voz interior da própria mulher. Assim, tem-se, mesmo nesse emaranhado de abuso e opressão que a sereia aqui está imersa, sua asserção:

> no dia
> em que te dei
> meu
> coração
> tão radiante,
> não te
> dei
> dada
> além disso.
>
> - quando dizem que eu gosto de provocar.
>
> (LOVELACE, 2019, p. 80).

Nesses versos, Lovelace deixa claro que a sereia é detentora de seu lugar, de suas emoções, de seus desejos e, acima de tudo, do que ela projeta para o outro. É muito comum o homem confundir a mensagem a partir do que ele supõe subtextos na voz, no estilo e no comportamento da mulher. Não é isso que a autora demonstra quando sua personagem deixa claro o que de fato foi ofertado, que tipo de permissão foi concedida ao outro. Nesse sentido, ela rompe com a tradição de que a mulher é permissiva em demasia, que desperta paixões proibidas e desejos sombrios. São as interpretações equivocadas de um machismo prepotente que levam a tais asserções, não fruto de uma vilania feminina. Aqui, também, ela esclarece que ele precisa entender o que lhe foi apresentado, que tipo de linguagem ela usou e o que pode ser compreendido. Ela estabelece, ainda, uma demarcação: foi apenas o coração, seus sentimentos, que não eram confusos, mas muito exatos.

Esse excerto poético me chama a atenção para uma particularidade muito curiosa na ideia de cidadania feminina no contexto da obra aristotélica: a posição da mulher diante de todos, dos demais e da sociedade como um espaço público organizado. Quando a autora diz que dizem que ela gosta de provocar, logo nos convida a pensar sobre a ideia de uma mulher que não se adéqua ao espaço das discussões, da política e das forças que movem a sociedade. Isso porque a mulher seria um elemento perturbador, que causa embaraço, na tradição de Dalila, ou até mesmo no canto da sereia em sua versão mais clássica. Portanto, não seria permitido que ela exercesse funções nesse contexto, mas que fosse mantida longe dali, em uma posição secundária. Ela não sabe se comportar entre desiguais, em meio ao sexo masculino. Lovelace contesta essa noção grotesca quando sugere que ela não impõe ambiguidade ao seu comportamento nem ao que se sente, a mulher permite apenas o que sua volição lhe compele e dentro de uma ética feminina que está emaranhada em sua própria condição de mulher, despida de todos os preconceitos de gênero.

No texto, a autora também persegue com afinco a ideia de que a mulher tem uma identidade muito consolidada, que pode ser encarada como uma voz de si mesma, como algo que a torna digna de ser ouvida, notada, respeitada. Isso foge naturalmente ao papel depreciativo da mulher em todas as sociedades que predominam o patriarcalismo e o machismo como um pensamento consequente. Tanto no fragmento anterior quanto em outros pontos de sua obra, Lovelace refaz o caminho de um protagonismo feminino que a torna uma igual com os homens. Seu corpo é por ela assumido, controlado, assim como seus desejos e suas intenções. Ela permite ou não que haja outra interpretação sobre seus atos e pensamentos, é tudo que ela precisa deixar claro por meio de sua postura, de sua atuação dentro dessa sociedade que tanto a limita. A sereia pode ser uma vítima, como aparece no texto, mas não é uma que se fecha em si mesma, que aceita uma condição inferior. Ela foi vítima como todos nós podemos ser, de circunstâncias, de pessoas, de lugares e de eventos. Mesmo sendo uma vítima, ela sabe qual é seu lugar e o que pode contestar a partir dele.

Na mesma parte do livro em que Lovelace fala do canto da sereia, essa figura que pode ser tanto a vilã das estruturas míticas quanto uma doce e adorável personagem de contos de fadas cinematográficos. Ela volta a falar sobre a voz da sereia, sua voz como aquilo que lhe dá um lugar para atuar, para expressar, que lhe imprime uma atmosfera política, social e engajada. É assim que ela deixa muito evidente para todos nós o que pode ser esse canto da sereia, de que maneira sua voz pode se manifestar na realidade material:

> eu não escrevo
> as coisas que escrevo
> para te machucar.

> - eu escrevo o que escrevo
> para me curar.
>
> (LOVELACE, 2019, p. 121).

Eis que nos deparamos com a voz dessa sereia, a que emite seu eu para o mundo por meio da escrita. Nesse trecho o texto de Lovelace se revela como autobiográfico, e, como já poderia ter intuído antes, e isso de fato acontece com quem lê, os seus poemas sobre a voz da sereia são materializados em seu *alter ego*: a sereia da narrativa. Em uma democracia, em um governo mesmo que seja oligárquico, a voz de alguém é um indício de sua presença, de seu poder de influência, em sua capacidade de opinar, de se intrometer nas questões que afligem a todos. Quando a sereia resgata a sua voz, ela é na forma de uma escrita, que lhe transforma em alguém com um imenso poder de comunicar sentimentos, ideias e valores. Escrever é um ato criativo extraordinário, capaz de distinguir qualquer um. Ao se tornar uma potência em uma voz escrita, a sereia afirma que é um ser político, um agente cultural, que tem uma relevância social inquestionável.

Sua escrita não é ofensiva: é o que sua linguagem expressa de maneira muito inequívoca. Sua voz não é depreciativa, não é violenta: é uma manifestação de seu íntimo. Sua voz lhe confere identidade, materialidade: ela torna a sereia uma mulher, alguém com uma personalidade que precisa ser notada. Além disso, ela também insiste que sua voz é reflexiva, que tem um efeito terapêutico, como a cura pela palavra dos primórdios da psicanálise. A voz como uma espécie de efeito catártico, como a poesia também já foi um dia, é uma espécie de bálsamo. É mais que uma voz em sentido político: ela está envolta em um significado psíquico, animista, metafísico. A sereia é uma mulher que fala, que expressa o que sente, o que imagina, o que vê, o que está em seu universo de alcance, que lhe é tangível. Ao mesmo tempo, sua voz lhe assegura uma posição em relação ao outro, a todos, ao que lhe cerca. Sua voz também é sua arma, um jeito dela atingir seus objetivos, mesmo que isso não implique uma conotação agressiva grosso modo.

Sendo assim, Amanda Lovelace, nesse livro em que evoca a mítica seria para falar sobre a mulher e seu canto, sua voz e presença na sociedade, faz também uma conclamação: a mulher precisa ser ouvida, ela precisa falar. São muitas as vozes que ela pode assumir, mesmo que se encaixe como uma sereia, essa figura mítica não precisa ser unívoca, ela pode muito bem ser multifacetada. Essa ideia de estereótipos parciais também é superada em sua lírica ao propor uma sereia que seja ao mesmo tempo vítima e sobrevivente. É uma mulher que sofreu, que foi abusada, maltratada, oprimida, mas não perdeu sua essência. Ela foi silenciada apenas por algum tempo, mas sua voz estava lá, guardada em si, esperando o momento de desabrochar. Essa mesma sereia quer ter o seu lugar diante dos demais respeitado, sua voz não é apolítica, ela escreve, ela canta por meio de seu texto, ela exprime o que pensa e sente, ela dá materialidade ao seu lugar de desonra e sofrimento, exige uma reparação, uma transformação em toda essa estrutura social que causa dor ao feminino. Assim, a voz da sereia retorna nos versos de Lovelace como os Direitos da Mulher e da Cidadã, de Olympe de Gouges.

Cinderela sem sapatinhos de cristal

A Cinderela usa sapatinhos de cristal: é uma figura curiosa entre todas as princesas dos contos de fadas: encontra sue Príncipe Encantado em uma noite miraculosa. Ele é o típico homem forte, corajoso e protetor que toda mulher sonharia: que a Cinderela sonharia. Ela tem uma vida de privações, é maltratada pela única família que tem, sua vida é um pesadelo do qual ela anseia

acordar todos os dias. Surge uma Fada Madrinha e tudo muda para ela em apenas uma noite, ela vê tudo metamorfoseado em um cenário deslumbrante, incrível. Nessa mesma noite, conhece o homem de sua vida. Um aristocrata, não; melhor, um nobre. Na verdade, é muito melhor. É alguém da realeza. É o sujeito mais encantador que ela poderia desejar para sua vida. Entretanto, a noite termina com toda essa mágica se desfazendo. Mas ainda resta uma chance de ela recuperar tudo. A Cinderela é uma jovem frágil, desprotegida, que precisa ser salva. Seu sapatinho de cristal é uma ótima metáfora para isso, faz parte da narrativa em todas as suas versões. Na versão de Lovelace, por sua vez, a Cinderela quebra seus sapatinhos de cristal. Ela é mais como um Gato de Botas, alguém que consegue enfrentar a vida, que é capaz de seguir seu próprio caminho, que não precisa da proteção providencial do gênero masculino. Essa Cinderela é uma mulher livre, autônoma, crítica e que sabe o que fazer com sua trajetória: ela não precisa que alguém a encontre e resgate.

O livro *Quebre os seus sapatinhos de cristal* (2021), de Amanda Lovelace, está dividido em três partes. Os poemas seguem mais ou menos a mesma linha do seu outro livro a que me referi aqui. O estilo é de versos singelos, com alguns recursos estéticos, sobretudo a anáfora, que a autora parece ter uma forte predileção. Quanto à musicalidade, como já afirmei, é impossível tecer comentários sem a consulta ao texto original em inglês. A linguagem entre o informal e o oratório, como se ela estivesse proferindo um discurso, também se faz presente de maneira inconfundível. Você consegue se deixar conduzir pelo lirismo descompromissado da autora. Um outro recurso que acho muito instigante em seus livros, que aqui também se presentifica, é o uso de iniciais sempre em minúsculas, que cria uma atmosfera de despersonalização em sua obra. Talvez pelo fato de que a autora escreve sobre vidas femininas, ela queira sugerir que não há um substantivo próprio por trás do que escreve: poderia ser qualquer mulher, toda leitora. Seu texto é nitidamente direcionado a esse público, embora possa ser lido por qualquer homem sem prejuízo, desde que ele não esteja preso a preconceitos de gênero tão arraigados em nossa sociedade notadamente patriarcal e machista.

Em praticamente todo o texto, a autora usa uma frase que se repete, criando um efeito de coro, como uma voz que confirma o discurso que é sustentado pela poética ao longo da obra. Além disso, essa mesma frase impulsiona a ideia de um conto de fadas, mas não tipicamente enquadrado nos moldes de submissão feminina com a qual estamos habituados. Ela cria também com essa máxima uma estética que torna sua obra ainda mais pulsante, com uma determinação que se espera de todas as Cinderelas dessa nova trama. Não se tem mais espaço para uma mulher frágil, sempre na posição de vítima que precisa ser salva, o que lembra um outro livro da autora, em que ela discute exatamente esse papel de subordinação da mulher sempre em relação ao outro, como se de fato estivesse marcada como um gênero incapaz e não somente frágil. Diz a fada madrinha, essa é a construção sintática que tem todo esse aspecto evocativo. Com isso, também, ela tece uma rede de sentidos que se mesclam a cada nova ideia que apresenta, todas elas em torno do mote de quebrar os sapatinhos de cristal, de fugir dos modelos estanques e depreciativos de uma Cinderela dependente e servil.

Em um excerto de seus poemas que se arrastam por páginas e mais páginas sem um corte específico entre uma construção sintática e outra, temos uma ruptura que já desconstrói a ideia de uma Cinderela de forma fixa, na qual a mulher é uma entidade perfeita, com um corpo que se encaixa em padrões socialmente definidos, sobretudo pelo machismo impositivo que mais nos deparamos. Assim, ela questiona alguns dos predicados mais observados na construção de um ideal feminino. Com isso, ela discute não apenas a autoimagem quanto aquela que é estabelecida socialmente, a figura de uma mulher que no espaço público precisa ser cativante, sedutora,

impecável. Mas o que todos esses adjetivos significam de fato? É em torno desse vocabulário sobre a forma feminina que ela se debruça no seguinte trecho:

> "se você que usar blusa cropped, então use sua
> blusa cropped. se alguém se atrever a apontar para
> suas estrias ou para o tamanho da sua barriga, diga
> que todos os corpos são feitos da mesma quantidade
> de poeira estelar e isso não é incrível? Não é muito
> especial?"
>
> - sua melhor amiga.
>
> diz a fada madrinha
>
> (LOVELACE, 2021, p. 34).

A Cinderela não é aquela mulher com corpo esbelto e simétrico, com uma pele sem nenhuma imperfeição. Isso a torna menos Cinderela? Isso modifica seu status de princesa de contos de fadas? Quem estabeleceu esse cânone medonho e deplorável? São essas as questões que a autora traz nesses versos. O mais cativante nessa abordagem é sobretudo a lírica que ela adota: brinca com a linguagem, faz comparações, usa uma metáfora e adota o paralelismo que está presente em todo o livro. Sua melhor amiga, sua fada madrinha, lhe alerta para não se apegar a estereótipos. Tudo que define você em estruturas fixas não pode ser levado a sério. É preciso que a mulher seja uma Cinderela desenhada por ela mesma, com seus próprios traços, com sua feminilidade particular, única. Ela também rompe com a padronização nas vestimentas, nada de vestidos comedidos e trajes formais, no sentido de seguir um parâmetro que a torne sociável do ponto de vista adaptativo a uma espécie de moralidade decadente.

A ideia de um papel feminino muito mais político, nessa obra, aprece em alguns versos da segunda parte do livro. Lá, a autora faz provocações muito mais consistentes e sérias sobre a mulher, seu lugar na sociedade, seu caráter dialógico nas relações de poder e a necessidade de assumir uma voz mais engajada e estrondosa no campo político. Ela retoma, mesmo que de forma tênue, o que fez em seu livro *A voz da sereia volta neste livro*, sobre o qual já me detive anteriormente. Assim, percebemos também que sua obra pode ser considerada cíclica em alguns aspectos, sobretudo em recortes temáticos e na estética, que, grosso modo, parece marcar seu dinamismo estilístico, sua forma peculiar de escrever e de versejar:

> se é que eu já aprendi
> alguma coisa
> sobre ser mulher
> foi que
>
> as pessoas vão defender você
> até o momento
> em que você começar
> a defender a si mesma
>
> com um certo barulho,
> com uma certa impetuosidade.
>
> - não deixe que isso a impeça de lutar pelo que importa.
>
> (LOVELACE, 2021, p. 103).

Essa não é uma Cinderela que espera ser protegida e salva pelo Príncipe Encantado, ela assume uma postura ativa sobre si mesma. É uma mulher que se torna protagonista, que subverte a ordem vigente, de uma feminilidade servil e passiva. É preciso defender a si própria, encontrar sua própria voz, bradá-la e entrar no jogo do poder. Como afirmei antes, entra em cena nesse trecho uma mulher mais política, que não cede seu lugar, que exige que o outro a reconheça, que lhe respeite e lhe conceda espaço para também atuar sobre as estruturas que ordenam as experiências coletivas. Quando a autora sugere que ela precisa fazer barulho, isso nos lembra também os movimentos revolucionários pela história e ao redor do mundo em torno de diferentes causas e não somente a feminina. No entanto, sobretudo a mulher precisa assumir essa postura revolucionária, uma voz estrondosa, que perturba, que modifica o status quo, que confere ao seu universo uma legitimidade sobre os demais, requerendo uma ambientação para ser quem ela deve ser.

Ela termina os versos de forma enfática, ainda, conclamando a mulher, a Cinderela, a luta. Que luta é essa? A luta pelo que ela acredita, que espaço deva assumir, que ordem o mundo precisa seguir, incluindo-a em suas engrenagens, não relegando a ela apenas um papel secundário. Ela evoca, de certa forma, as sociedades matriarcais ao longo da história, em que a mulher era mais que uma figura adversa ao homem e que esperava por ele em suas vivências e experiências diversas. Não é mais essa mulher, essa Cinderela não usa mais sapatinhos de cristal, ela também sabe contestar seu lugar, lutar por seus sonhos, enfrentar seus inimigos, sair de sua zona de conforto, desferir golpes pela transformação de sua realidade. Estamos falando, naturalmente, de uma face que precisa ser assimilada por todas as mulheres, por esse segmento social. Por isso, mais uma vez, ela usa um tom convocatório, ao expressar no fim que ela deve se rebelar pelo que não a agrada. Isso evoca um pertencimento que é sugerido desde o início dos versos, quando já faz alusão a Cinderela como um arquétipo, mas não um que delimita, que restringe. Qualquer mulher pode ser essa Cinderela, não a dos sapatinhos de cristal, mas essa outra que Lovelace está tecendo em seus poemas.

Quem vai queimar

Dos livros que elenquei aqui para fazer essa análise da lírica de Amanda Lovelace, o mais emblemático e com uma dose elevada de simbologia e lirismo é, sem dúvida, esse último de que tratarei agora. Em seu *A bruxa não vai para a fogueira neste livro* (2018), Lovelace faz uso de uma estética desconcertante. Na obra, ela atinge de maneira precisa todo os problemas modernos da mulher, seguindo uma linha de discussão muito cativante com sua metáfora da bruxa. Se formos pensar em todos os arquétipos da mulher, o da bruxa é o mais significativo dada a sua relevância social e histórica. A bruxa é comumente uma figura que traz um traço negativo, que agrega valores decadentes, uma atmosfera sombria. É exatamente assim que o feminino passou a ser encarado em meio ao mundo machista, patriarcal e misógino. Sendo assim, a figura da bruxa é a que mais se aproxima de como a mulher é tratada ainda hoje, mas também de sua força, poder e resistência. Se pensarmos na figura histórica da bruxa, em sua luta contra a Inquisição, aquelas mulheres condenadas por suas crenças, valores e ideias, essa imagem se torna ainda mais simbólica.

Quando lemos essa obra da Lovelace, nos reencontramos com nossas ancestrais. Com a mulher também de hoje, que está presente em nossas vidas. Imagino que se uma mulher ler esse livro, o impacto seja ainda maior. Enquanto gênero masculino, posso afirmar que sua lírica aqui

não se torna indiferente. Também somos capazes de sentir as chamas do preconceito, que também nos atinge, filhos daquelas bruxas, que foram condenadas por cultivar o pensamento, a ousadia, o brilhantismo. O fogo nesse seu livro é uma metáfora plural, que está inclusive na forma como ela subdivide a obra, com algumas temáticas, como fez em seu outro livro aqui analisado. O fogo é purificador em alguns momentos, usado pelas mulheres para enfrentar o mal, para resistir à opressão. Em outros momentos, esse mesmo fogo é um vilão que precisa ser domado. A bruxa é cheia de magia, de força, vitalidade e sabedoria, ela habita em cada mulher, e precisa ser tirada das sombras.

Na primeira parte do livro, os poemas são uma espécie de lembrete: a bruxa é uma figura perigosa para os homens que se sentem desafiados: e também para outras mulheres que não se reconhecem em sua identidade feminina, que estão longe de si mesmas. Por isso, ela intitula essa parte de *Julgamento*, e lá ela lembra que "querem acabar conosco" (LOVELACE, 2018, p.29). Todas as mulheres que são bruxas, que trazem essa magia de ser livre, inteligente, sagaz, crítica e ousada dentro de si são uma ameaça. Se podem causar tanto estrago, precisam ser contidas. Então, Lovelace, em seus versos, lembra que elas precisam resistir. O julgamento aqui é exatamente essa visão externa condenatória, acusatória, que cria e reforça estigmas, que fazem com que a mulher seja encarada de um ponto de vista sempre excludente. Tudo que sua magia lhe permite fazer é uma nítida demonstração de seu desajuste social. Se ela é uma bruxa, uma figura tão medonha de vil, também não pode ocupar espaços públicos. Assim, ela também não deve ter direito à cidadania. Precisa ser jogada em um eterno ostracismo, que não a permita exercer influência sobre outras, sobre outros também.

Na segunda parte, a autora se debruça sobre os juízos condenatórios da sociedade sobre a mulher, a que ela tipifica como bruxa. Ela já inicia com alguns versos que dizem que a única coisa pela qual as bruxas são culpadas é por assumir uma identidade feminina. Nesse caso, a misoginia está expressa na postura de condenar e queimar a bruxa. Toda a herança histórico-social que cria a ideia da mulher como um sexo frágil, deturpado e vilanesco é resgatada pela autora em seus versos inebriados de simbolismo. A metáfora do fogo segue com seus significados múltiplos: às vezes purificando e às vezes a tudo consumindo: a bruxa tanto pode ser uma portadora desse fogo, mas não destrutiva como o homem a pensa, quanto pode ser sua vítima, ao não saber como controlar esse fogo que também emana dela, como fúria, como revolta, como rebeldia e até mesmo vingança. Mas, sobretudo, o fogo que aqui se torna muito mais relevante é aquele que vem de fora, uma espécie de fogo sombrio, que tenta destruir a bruxa. É então quando ela afirma que a mulher é sempre uma vítima em potencial, que a todo tempo tenta não ser consumida. Os recursos estéticos e estilísticos dessa parte do livro são abundantes, ela parte de um concretismo com versos extremamente dinâmicos ao uso de figuras de linguagens cada vez de forma mais sofisticada, inclusive na maneira como faz uso da anáfora em alguns poemas.

Na terceira parte, *A Tempestade de Fogo*, a poeta estadunidense eleva sua apologia do feminino da mulher bruxa como quebra de paradigma rígido de uma forma magistral. Em um de seus versos, quando ela discute a depreciação da mulher por meio da linguagem, sugere que ela deva assumir uma postura não negacionista, mas de autoria de um outro eu, de uma outra adjetivação. É nesse momento que o léxico é distorcido pela bruxa a seu favor e a mulher não é mais uma vítima silenciada: ela é uma poderosa força expressiva que reivindica o papel que desejar para si mesma. Nesse estágio, ela não segue uma moralidade que se consolidou na história em sociedades patriarcais e machistas, ela traz uma visão muito mais alinhada aos mecanismos psíquicos que a psicanálise responsabiliza pelos desejos e anseios do ser humano:

"vadia", cospe ele.
"bruxa", zomba ele.

e eu respondo:
"na verdade, sou as duas."

- reivindique tudo.

(LOVELACE, 2018, p. 121).

Nesses versos, notamos como foi feita uma tentativa de depreciar e ridicularizar a figura feminina. Ela foi chamada de vadia e bruxa como se ambos os adjetivos, as caracterizações, fossem extremamente negativas. Toda a força moral de condenação foi direcionada a essas falas. A mulher deveria se sentir reduzida a nada, ridicularizada e ofendida. Mas não é isso que a poeta propõe em seguida, quando sugere que ela assuma esses lugares, desde que ela crie sua própria versão, tanto de vadia quanto de bruxa. Por que a bruxa deveria ser o modelo imposto pelos homens? Por que a vadia deveria ser um objeto sexual masculino? Quem determina o que a mulher é ou pode se tornar? Ela mesma deve dizer tudo sobre si mesma, ela deve reivindicar seus lugares, tanto de vadia quanto de bruxa. A tempestade de fogo é também uma forma de se rebelar contra a destruição de seu lugar de mulher, do que a torna ela mesma. Esse espírito livre, destemido e que tem uma sagacidade toda sua, que pode rivalizar com qualquer outro. Talvez por isso ela seja uma bruxa, com essa conotação ameaçadora que tentam lhe impor, talvez por isso deva ir para fogueira e talvez somente por isso não se deva lhe conceder um lugar na pólis moderna.

A última parte de seu livro, *As Cinzas*, que lembra o fatídico fim das bruxas na Idade Média, quando eram incineradas nas fogueiras, é, na verdade, o que foi o *Manifesto comunista* de 1848: uma conclamação. As mulheres, as bruxas, entendidas nessa poética de Lovelace, precisam se unir e resistir. Ela apresenta, por sua vez, inúmeras formas de resistência, de luta, de enfrentamento das adversidades que surgem no caminho da bruxa. Uma dessas formas de enfrentamento é a poesia, escrever, versejar. Em seus outros livros aqui também estudados, Lovelace faz a mesma apologia à escrita: a escrita é uma forma de libertação, de empoderamento, em sua visão de poetisa, bruxa, sereia, Cinderela, mulher. A bruxa também precisa de sua voz, ela precisa ser inserida em diversos contextos de entrosamento e convivência. Para isso, ela precisa manifestar a sua voz. O texto escrito e a poesia surgem como mecanismos de viabilizar isso de forma magistral. Desse modo, as cinzas são, na verdade, um legado, de tudo que foi vivenciado e o que isso traz para essa bruxa, uma renovação, uma energia que lhe permite explorar novos caminhos.

A semântica do felizes para sempre

Tanto a identidade feminina quanto a noção de cidadania podem ser entendidas dentro do contexto da obra de Amanda Lovelace. Claro que minha análise não se esgota neste pequeno ensaio. Muito da lírica da autora pode e deve ainda ser examinada com cuidado. Muito do que discuti sobre os caminhos da mulher e sua presença na cidade moderna pode ser revisto a partir de outros autores e com uma significação muito antagônica à minha. O que fiz foi apenas sugerir um pontapé inicial nos escritos dessa poeta até então muito lida, embora pouco discutida. Nesse sentido, reforço uma ideia que já tenho e sugiro sutilmente em outros trabalhos que escrevi: há um academicismo danoso em que apenas algo supostamente canônico é discutido.

Sobretudo o livro *A bruxa não vai para a fogueira neste livro* (2018) precisa ser reexaminado com cuidado. Nele, Lovelace trabalha sua poética de forma muito deslumbrante. O valor estético do livro é inestimável. Não posso dizer que ele remonta a uma tradição poética estadunidense porque me falta material para uma asserção dessa natureza. Mas, sem dúvida, sua obra é bem alusiva ao estilo e ao contexto expressivo tanto de poetas estadunidenses quanto também de prosadores. É difícil não notar certas influências no tratamento temático, na percepção artística e na forma como ela assume a posição de autora, trazendo sobretudo esse universo feminino para a sua obra, com essa leitura tão inovadora dos contos de fadas.

Nos livros que examinei aqui, Lovelace termina com uma ideia curiosa, que nos remete aos contos de fadas, por elas redesenhados em seus textos: é o famoso viver feliz para sempre, com o qual todos nós sonhamos e habituamos a ver nos finais dessas tramas. Mas o que significa, em sua lírica, *ser feliz para sempre*? O que a mulher pode esperar nesse sentido? Para Lovelace, é ter a capacidade de recomeçar, de redefinir seus caminhos. Ela deixa claro, ainda, que os desafios serão imensos, que muita coisa precisará ser reajustada e que a mulher precisa, antes de tudo, redescobrir ela mesma. Felizes para sempre não é sinônimo de uma vida sempre feliz, mas de uma capacidade de lutar sempre para que as coisas fiquem bem, que elas voltem ao seu devido lugar, depois da tormenta, depois do baile frustrado, depois da fogueira.

Referências

ARISTÓTELES. **Política**. São Paulo: Vega, 1998. 664p.

LOVELACE, A. **A bruxa não vai para a fogueira neste livro**. Rio de Janeiro: Leya, 2018. 207p.

_____. **A voz da sereia volta neste livro**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019. 208p.

_____. **Quebre os seus sapatinhos de cristal**. São Paulo: Leya Brasil, 2021. 160p.

O DONO DA ESCOLA OU PAULO HONÓRIO NUNCA FOI CORONEL, MAS TINHA OBSESSÃO POR SEIS CONTOS DE RÉIS

Cleiry de Oliveira Carvalho[43]

Resumo: Apresento neste capítulo uma interpretação crítica do romance *São Bernardo*. Devido ao fato de *São Bernardo* ser uma obra lida e analisada em diferentes perspectivas (tais como: sua composição, a questão da força de trabalho, o papel da mulher, os ciúmes de Paulo Honório, a credibilidade do narrador, etc.), proponho aqui um outro olhar, voltado para a forma como o aprendizado (de Paulo Honório) e o ensino (construção da escola, o papel da professora Madalena) são capitalizados por Paulo Honório. Tudo isso faz com que eu observe a escola para pensar não só na necessidade de articular um curral de eleitores, mas, principalmente, o que significa pautar essa temática em uma obra que parece não dar muito destaque para a escola. O romance parece ser sobre ciúme, sobre trabalho, etc; minha interpretação contempla a formação da personagem principal para além do que o mundo da escola oferece e, para esse enfoque, considero que **a forma internaliza a realidade histórico-social da época.**
Palavras-chave: Escola; Formação; Graciliano Ramos; *São Bernardo.*

São Bernardo foi escrito no início da Era Vargas (com sua promessa de modernização), mas foi escrito como que olhando pelo retrovisor, para o ocaso do Coronelismo, no final da Primeira República. A oposição entre modernização e atraso, que estava em pauta naquele momento, é formalizada no romance na contradição, presente em Paulo Honório, que age politicamente nos moldes (ultrapassados) do Coronelismo, ao mesmo tempo em que age, economicamente, como um modernizador e racionalizador da produção. Essa contradição se projeta no conflito entre Paulo Honório e Madalena, fruto de suas concepções opostas a propósito da escola, do ensino e da vida diária. A citação que segue ajuda a compreender o momento em que se passa a narrativa das memórias de Paulo Honório e também ajuda a entender que, apesar de o momento requerer conscientização do subdesenvolvimento brasileiro, Paulo Honório acreditava que a hora era de desenvolvimento.

> Perceber o matizamento ideológico significa, portanto, perceber a complexidade das relações que se estabelecem entre as diferentes formas de manifestação individual e cultural no interior de um determinado sistema. […] esta complexidade, para Candido, se apresentaria como dialética entre a ordem e a desordem, entre adequação e transformação, entre funcionalidade e subversão crítica. Mobilizando essa compreensão matizada em relação à literatura, ele nos mostra, por exemplo, que a própria produção literária da revolucionária década de 30 revela uma dupla face. Por um lado, ela é quase toda regionalista, isto é, caudatária de uma visão convencional de nacionalidade que, desde o século XIX, sustentou as propostas autonomistas e desenvolvimentistas, partindo da associação entre "terra bela" e "pátria grande". Por outro lado, na época em questão, a ficção regionalista desempenha, segundo ele, **um papel desmistificador que a coloca à frente da política e da ciência no processo de conscientização de nosso subdesenvolvimento**. (PEDROSA, 1994, p. 53-54 — destaque meu)

Paulo Honório não tem essa consciência. Penso que essa obra de Graciliano Ramos

[43] Possui graduação (2001) e mestrado (2007) em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e doutorado (2019) em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Orcid: https://orcid.org/0000-0001-6989-4266 — E-mail: cleirycarvalho@yahoo.com.br

subverte o matizamento ideológico apontado por Antonio Candido na leitura de Pedrosa (1994) e ultrapassa a questão do regional. A revolução em si acontece fora da cena narrativa e ao mesmo tempo na construção da narrativa. Por exemplo, quando Padilha e o Padre Silvestre vão para as trincheiras e quando Paulo Honório, bronco por natureza, desenvolve-se na escrita e se sai à frente do doutor Padilha na direção da fazenda e na produção de narrativa.

Ao servir-me do caminho interpretativo que entende Paulo Honório alicerçado no coronelismo, busco dar atenção para um aspecto da definição de coronel. Porém, a sequência de fragmentos abaixo é para referendar minha interpretação de que Paulo Honório é, na verdade, um esboço de coronel[44]. A história do coronelismo no Brasil tem seus interpretes e recorro a dois deles: Victor Nunes Leal na obra *Coronelismo, enxada e voto* e, Maria Isaura Pereira Queiroz que, na contramão de Leal, põe em xeque a permanência do coronelismo sob novas formas. Queiroz entende que novas formas de coronelismo podem se manter mesmo diante de mudanças de regime político e condições econômicas melhores. Ou seja, comerciantes, médicos, empresários que possam ser "reconhecidos na condição de coronel" mas que estão desvinculados da propriedade da terra. Porém, antes de adentrar ao meu percurso interpretativo da obra, faço o devido crédito aos críticos que, por caminhos diferentes, abordam questões relevantes para outros entendimentos das memórias de Paulo Honório.

Por ser tratar de uma crítica elaborada no calor da publicação do romance, destaco Lúcia Miguel Pereira. A autora é responsável por artigo escrito em 1934 sobre o romance *São Bernardo*. Nele Pereira observa o fato de enxergar um único defeito no "notável romance" do amigo Graciliano Ramos, "o de ser bem escrito demais" (1992, p. 82). Para ela é preciso entender *São Bernardo*:

> Entendamo-nos: bem escrito demais para ser narrado por esse áspero Paulo Honório que aprendeu a ler na prisão, e tinha tal dificuldade em entender a literatura de normalista da mulher que nada percebeu da carta em que ela lhe comunicava que se ia matar. A narrativa é muito simples, mas ele não a poderia ter escrito. Usa e abusa de expressões regionais e de termos crus, suas zangas explodem sempre em palavrões grosseiros, mas lá vem um momento em que se sente a mão do autor conduzindo a sua.
> Aliás, por mais que se procure escrever como se fala, esse é um inconveniente difícil de evitar-se em livros escritos na primeira pessoa, mormente quando o narrador é um matuto bronco e rude como Paulo Honório. O artifício literário fica muito evidente. É a única falha séria de *São Bernardo*. Os primeiros capítulos são tateantes; os últimos, caem um pouco; mas são defeitos ligeiros. (PEREIRA, 1992, p. 82-83)

A questão da linguagem nesse romance é igualmente importante para a minha leitura. A crítica de Pereira (1992) abre espaço para falar do narrador Paulo Honório. Sobre ele, Lajolo e Zilberman afirmam:

> É como se no caráter fortuito e inesperado de sua condição de narrador Paulo Honório construísse o espaço necessário para romper com a prepotência tradicional do romance brasileiro, prepotência, que, como proprietário de terras e manda chuva local, caracterizou-

[44] QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Para ela "o coronelismo se integra como um aspecto específico e datado dentro do conjunto formado pelos chefes que compõem o mandonismo local brasileiro - datado porque, embora aparecendo a apelação de 'coronel' desde a segunda metade do Império, é na Primeira República que o coronelismo atinge sua plena expansão e a plenitude de suas características. O coronelismo é, então, a forma assumida pelo mandonismo local a partir da Proclamação da República: o mandonismo local teve várias formas desde a colônia, e assim se apresenta como o conceito mais amplo em relação aos tipos de poder político-econômico que marcaram o Brasil" (1976, p. 172).

> o desde que adquiriu a fazenda São Bernardo. O planejamento do livro pela divisão do trabalho — manifestação derradeira desta onipotência —, ao revelar-se inviável, deixa-o a sós com a escrita e com sua plateia, impedindo que ele lance mão do antigo artifício de fingir humildade para conquistar a cumplicidade do leitor. Ao antecipar, de forma verossímil, suas deficiências pessoais, só lhe resta esperar que o destinatário seja compreensivo, o que, sem dúvida, **é um marco novo nos protocolos da relação narrador leitor**. (2003, p. 47 — destaque meu)

Resta ao leitor escolher um caminho a seguir, crendo ou não na confissão de Paulo Honório a trajetória do leitor será sempre complexa. Para as autoras esse "novo" ocorre no sentido de que Paulo Honório busca a compreensão do leitor equiparando-se com ele. Ao tomar esse posicionamento

> ao lado do leitor, com quem estabelece novo patamar de solidariedade, ao desfazer de um sistema literário — personificado pelos parceiros do projeto original do romance — de que ambos não fazem parte e que está muito próximo de mimetizar as diferentes posições e funções disponíveis para o homem de letras **no próprio sistema literário brasileiro do tempo de Graciliano**. (LAJOLO; ZILBEMAN, 2003, p. 47 — destaque meu)

De fato narradores do tipo Paulo Honório já são menos incomuns nos processos fabulares. Por exemplo, em *Sistema jagunço*, Gustavo Arnt (2013) estuda a confiabilidade de alguns narradores proprietários e destaca familiaridades entre Bento Santiago (*Dom Casmurro*), Paulo Honório (*São Bernardo*) e Riobaldo (*Grande Sertão*). Sobre a realização de Paulo Honório, Arnt sugere que Graciliano Ramos

> estiliza o discurso do narrador para estabelecer uma homologia[45] entre a forma de narrar e o mundo narrado. Outra explicação poderia ser que o estado de introspecção e de subjetividade não é o estado final de Paulo Honório, mas sim a manifestação temporária dos sentimentos de culpa e remorso pela morte de Madalena. Uma outra explicação poderia enfatizar a dimensão retórica da narração do fazendeiro, que visa a mostrar-se vitimado, arrependido e transformado. De todo modo, é inegável que o estado deplorável de Paulo Honório no final do livro contrasta em absoluto com o estado lúcido, dinâmico e empreendedor dos dois primeiros capítulos e da forma com que narra toda sua ascensão. (2013, p. 124-125)

Perante tantas possíveis saídas apontadas por Arnt (2013) preciso creditar uma das ponderações observadas por ele: "Em S. Bernardo, Graciliano trabalha o tempo inteiro sob o fio da navalha e assume os riscos da composição do narrador-proprietário em primeira pessoa, perversamente empático, passível de receber um afago e uma indulgência ao final do seu confessional pedido de desculpas". (2013, p. 132)

Diante dessas interpretações dirigidas ao narrador Paulo Honório, começo a pensar a estrutura social e histórica entranhada no romance *São Bernardo*. Na leitura crítica de Luís Bueno o romance *São Bernardo*: "não é apenas a história da ascensão de Paulo Honório e de seu malfadado

[45] Gustavo Arnt se ampara: "Como vimos, João Luiz Lafetá (2004) aponta a homologia entre forma de narrar e mundo narrado como a característica fundamental da narração nesse romance. É válida a afirmação de que o estilo objetivo do tempo da enunciação (tempo A) acompanha o modo objetivo das ações de Paulo Honório e de que o estilo subjetivo do tempo do enunciado (tempo B) acompanha a falta de ação da personagem, que é levada à introspecção. No entanto, ainda assim escapa uma contradição narrativa que julgo importante: o Paulo Honório que inicia a escrita do livro já vivenciara todos os episódios que viriam a ser narrados até o último capítulo." (2013, p. 120)

casamento. **É também a história de um livro, que se constrói bem ali, à vista do leitor**. E esta nova trajetória se desenvolve paralelamente à outra: de um apagamento voluntário do outro até a invasão incontível por ele". (Bueno, 2006b, p. 615 – destaque meu).

Voltarei à história de um livro construído à vista do leitor. Por agora é com a interpretação de Candido da obra *São Bernardo* que adentro ao assunto, já para marcar o papel da crítica que se faz forte e para verificar o papel do intelectual e seu papel social e político por meio, aqui, da análise da obra em questão. Sobre o romance interessa, primeiro, apresentar o movimento da violência que Candido destaca:

> Dois movimentos o integram: um, a violência do protagonista contra homens e coisas; outro, a violência contra ele próprio. Da primeira, resulta São Bernardo-fazenda, que se incorpora ao seu próprio ser, como atributo penosamente elaborado; da segunda, **resulta São Bernardo-livro-de-recordações**, que assinala a desintegração da sua pujança. De ambos, nasce a derrota, **o traçado da incapacidade afetiva**.
> […]
> Não se podia comparar [São Bernardo] a qualquer outra empresa, pois era o prolongamento dele próprio; era a imagem concreta da sua vitória sobre homens e obstáculos de vário porte, reduzidos, superados ou esmagados. E assim percebemos o papel da violência, que voltada para fora é vontade e constrói destruindo.
> Mas vimos que esse movimento se entrelaça com outro: voltada para dentro, a violência é dissolução, e destrói construindo. Caracteriza-se efetivamente pela volúpia do aniquilamento espiritual, o cultivo implacável do ciúme, que não é senão uma forma de exprimir a **vontade de poderio** e recusar o abrandamento da rigidez. (2006, p. 41-42 – destaques meus)

Leio que esses dois movimentos de violência se alternam na feitura do homem e da remodelação da fazenda, somadas as explorações de outras pessoas, assim como na feitura do livro de memórias. Ao escrever o livro Paulo Honório também se faz violento contra os autores que ele convidou. Claro, uma violência no âmbito da intelectualidade, ou até mesmo no possível plágio dos dois capítulos aproveitados da escrita de Gondim, mas violência. Interpreto que nos dois casos (fazenda e livro) há violência contra ele e contra outras pessoas. Para Paulo Honório seu legado material vale mais que qualquer coisa ou pessoa, mas não admite para Madalena ser ela a comprovação dos esforços humanos que não resultam em nada, admite textualmente que tudo que Madalena é, fabrica-se aos montes. A incapacidade de afeto do memorista perdura na relação com o filho.

Dialogando a partir de dois textos de Antonio Candido ("Feitos da Burguesia" e "Literatura e Subdesenvolvimento") Célia Pedrosa elabora contribuições para pensar *São Bernardo* no seu contexto político e histórico permeado pelas possibilidades do posicionamento ideológico de Graciliano Ramos.

Como destaca Barbosa Lima Sobrinho, no prefácio da obra *Coronelismo, enxada e voto*, "a base do poder vem, senão da propriedade, pelo menos da riqueza" (1978, XIV). Nesta obra, na primeira nota de rodapé do capítulo "Indicações sobre a estrutura e o processo do 'coronelismo'" o historiador e filólogo Basílio de Magalhães defende:

> o tratamento de "coronel" começou desde logo a ser dado pelos sertanejos a todo e qualquer chefe político, a todo e qualquer potentado. Até a hora presente, no interior do nosso país, quem não for diplomado por alguma escola superior […] gozará fatalmente, na boca do povo, das honras de "coronel" (LEAL, 1978, p. 19 — destaque do autor)

Leal (1978) define a pequena propriedade situando entre 5 e 50 ha. Outro fator apontado por Leal que define pequenas propriedades é o uso da terra. Para o autor: "A produção de verduras, frutas, aves e ovos, flores, etc para abastecimento dos maiores centro urbanos e industriais foi de grande importância para a implantação da pequena propriedade […]" (1978, p. 27). E em São Bernardo criava-se peru, plantava-se mamona, algodão, "flores, hortaliças, frutas" (p. 115). No momento em que encaminha sua narrativa para o fim Paulo Honório pontua:

> O resultado foi desaparecerem a **avicultura**, a **horticultura** e a **pomicultura**. As laranjas amadureciam e apodreciam nos pés. Deixá-las. Antes isso que fazer colheita, escolha, embalagem, expedição, para dá-las de graça.
> Uma infelicidade não vem só. As fábricas de tecidos, que adiantavam dinheiro para a compra de **algodão**, abandonaram de chofre esse bom costume e até deram para comprar fiado. […]
> Era necessário adquirir novas máquinas para o descaroçador e para a **serraria**, mas na hora dos cálculos vi que ia gastar uma fortuna (RAMOS[46], 1976, p. 162-163 – destaque meu)

Essa diversidade do uso da terra representa o pequeno proprietário. Em nenhum momento as dimensões da terra de São Bernardo são apresentadas. Surge, mais de uma vez, a questão da cerca que avança ou da cerca que retrai, mas as dimensões que nos viabilizaria determinar se Paulo Honório é um grande proprietário[47] ou se apenas infla os seus pertences para parecer o quanto é um vencedor diante de sua trajetória, não fica explícito.

O coronel, segundo Leal (1978), é um chefe político devido ao poder que exerce ao levar seus eleitores aos currais eleitorais. Paulo Honório tinha tão poucos eleitores que ele mesmo após pensar em dizer que mataria um boi para festejar as eleições faz uma moderação rápida e informa que mataria um carneiro, afinal "todo mundo sabia que eu tinha meia dúzia de eleitores" (30). É certo que meia dúzia de votos, no contexto, não denota exatamente seis, sugere "não muitos", um punhadinho, mas esclarece que ele tinha pouco poder de votos. Outra demonstração da fraqueza eleitoral de Paulo Honório pode ser observada na sua função de aliciar eleitores: "**as minhas relações com o partido limitavam-se a aliciar eleitores**, entregar-lhes a chapa oficial e contribuir para a música e foguetes nas recepções do Governador" (p. 58 – destaque meu). Essa informação (aliciar eleitores) define o lugar de Paulo Honório na hierarquia do poder local: ele é quase um cabo eleitoral.

E, quando estoura a Revolução de 1930, que pôs fim a República Velha e foi um golpe mortal na forma clássica do coronelismo, Paulo Honório relata: "À noite o **chefe político** escreveu-me pedindo armas e cabroeira. De madrugada enviei-lhe um caminhão com rifles e homens" (p. 158 – destaque meu).

A própria exposição da presença do artigo definido "o" antecedendo **chefe político** explícita que esse não era o papel de Paulo Honório, mas costuma ser papel dos "verdadeiros" coronéis da época em pauta. Quanto aos homens, não há precisão de quantos são, mas perto de uma dúzia, segundo ele, tinham seguido com Padilha. Ainda assim Paulo Honório envia um

---

[46] Todas as citações de *São Bernardo* provêm desta edição, e serão doravante indicadas somente com número da página.
[47] A propriedade de Paulo Honório não receberá descrições paisagísticas, mas o que aparecer será para agregar as transformações ocorridas. Tomo essa decisão por entender que Paulo Honório faz uma ironia às histórias que ficam narrando páginas e páginas sobre a paisagem. Diz Paulo Honório: "uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá ideia de uma palestra fora da terra." (p. 71).

caminhão de homens e munição.

Leal afirma sobre o papel do coronel:

> em nossa literatura política, especialmente partidária, o "coronel" não tem sido poupado. Responsável, em grande parte, pelas vitórias eleitorais dos candidatos do oficialismo, é frequentemente acusado de não ter ideal político. Sua mentalidade estreita, confinada ao município, onde os interesses de sua facção se sobrepõem aos da pátria, seu descaso pelas qualidades ou defeitos dos candidatos às eleições estaduais e federais, tudo isso incute no espírito dos derrotados amarga descrença nas possibilidades do regime democrático em nosso país. (1978, p. 37)

O candidato de Paulo Honório perde as eleições. Paulo Honório era um homem prático, mas não é dono de uma mentalidade estreita no sentido apontado por Leal. Manteve-se fiel ao seu partido político enquanto este ganhava e depois quando o partido perdeu. Nas palavras dele: "Lamentava, sem dúvida, que o meu partido tivesse ido abaixo com um sopro. Que remédio! — É comer agora da banda podre. E calado" (p. 159). Pode-se dizer que a Revolução de 30 o pegou desprevenido e o arruinou, mas o que me soa muito forte é o fato de Madalena, ao fim e ao cabo, não ter se tornado uma propriedade de Paulo Honório e isso tê-lo desestruturado a tal ponto que nada mais se sustentava nos seus projetos.

No momento em que estoura a Revolução de 30 — e Paulo Honório diz que se encontra de braços cruzados — as rendas da fazenda deixam de existir, as dívidas aparecerem e, ironicamente, somos lembrados do valor dos materiais escolares que Madalena comprou e que causou enorme transtorno em Paulo Honório. Esta reminiscência, no penúltimo capítulo do romance, desperta o enraizamento de uma situação que deveria ser trivial — o investimento na educação —, mas que ancora toda a insignificância, de séculos, no ideal de desenvolvimento por meio de uma educação voltada para o crescimento humano, cultural, para mentes e mãos.

A questão da escola norteia um caminho interpretativo. Isso devido ao fato de a escola surgir como moeda de troca. Paulo Honório não está preocupado com o progresso do lugar, mas sim com o seu próprio progresso junto à figura do governador. A escola é um mecanismo de controle e investimento na construção do seu prestígio de proprietário na região. Paulo Honório constrói capital. Constrói possibilidades de barganhas. Bem ao molde do que aparece em *Coronelismo, enxada e voto*:

> A falta de espírito público, tantas vezes irrogada **ao chefe político local**, é desmentida, com frequência, por seu desvelo pelo progresso do distrito ou município. **É ao seu desvelo pelo progresso** e à sua insistência que se devem os principais **melhoramentos do lugar**. A **escola**, a estrada, o correio, o telégrafo, a ferrovia, a **igreja**, o posto de saúde, o hospital, o clube, o campo de futebol, a linha de tiro, a luz elétrica, a rede de esgotos, a água encanada —, tudo exige o seu esforço, às vezes um penoso esforço que chega ao heroísmo. É com essas realizações de **utilidade pública**, algumas das quais dependem só do seu empenho e **prestígio político**, enquanto outras podem requerer grandes contribuições pessoais suas e dos amigos, é com elas que, em grande parte, o chefe municipal constrói ou conserva sua posição de liderança. (LEAL, 1978, p. 37 – destaques meu)

Paulo Honório não é o chefe político de Viçosa, Alagoas; no entanto, ele possui seus interesses e para isso faz uso de alguns investimentos para barganhá-los oportunamente.

> De repente supus que a escola poderia trazer a benevolência do Governador para certos favores que eu tencionava solicitar.

> Pois sim senhor. Quando v. ex.ª vier aqui outra vez, encontrará essa gente aprendendo cartilha.
> […] A escola seria um capital. Os alicerces da igreja eram também capital. (p. 41)

Não fica restrito ao governador e ao proprietário, a forma mercantilizada da função da escola e dos que podem conduzi-la. Tanto no romance quanto no que é apresentado em Leal, as condições destinadas aos frequentadores da escola, me parecem semelhantes:

> Completamente analfabeto, ou quase, sem assistência médica, não lendo jornais, nem revistas, nas quais se limita a ver as figuras, o trabalhador rural, a não ser em casos esporádicos, tem o patrão na conta de benfeitor. E é dele, na verdade, que recebe os únicos favores que sua obscura existência conhece. Em sua situação, seria ilusório pretender que esse novo pária tivesse consciência do seu direito a uma vida melhor e lutasse por ele com independência cívica. O lógico é o que presenciamos: no plano político, ele luta com o 'coronel' e pelo 'coronel. Aí estão os **votos de cabresto**, que resultam, em grande parte, da nossa organização econômica rural (LEAL, 1978, p. 25 – destaque do autor).

Nas escolhas das memórias que Paulo Honório apresenta não é possível afirmar que os trabalhadores dedicam a ele alguma gratidão. O inverso é possível ser deduzido quando analiso o tratamento cruel dispensado ao marido de Rosa (tanto o fato de fazer da mulher dele sua amante quanto o fato de agredi-lo fisicamente) ou mesmo a situação empregatícia do professor Padilha. Ainda assim, procuro observar Paulo Honório como ele quer ser visto: um coronel em ascensão que sem se dar conta caiu em desgraça quase total, tal qual Seu Ribeiro.

Em "O Coronelismo numa Interpretação Sociológica", Queiroz esclarece: "O coronelismo tem sido entendido como uma forma específica de poder político brasileiro, que floresceu durante a Primeira República e cujas raízes remontam ao Império" (2006, p. 172).

> Crendo que a escola será um instrumento para angariação de votos, ainda não é possível, de acordo com Queiroz, simplesmente afirmar que Paulo Honório possui muita relevância. Queiroz defende que "quando se estuda o coronelismo em determinada região, é necessário em primeiro lugar verificar qual o tipo de chefia coronelística que existe ao nível do grau superior de mando, ao nível do grau médio e qual a possibilidade de defesa com que conta o eleitor, no grau inferior da escala de poder". (2006, p. 176)

A socióloga acredita na possibilidade de defesa do eleitor, ainda diante de tantos mandos. O fato é: mesmo sabendo que não precisa nem sequer matar um boi para alimentar os seus eleitores — talvez uns frangos fossem mais que suficientes — Paulo Honório faz o jogo do governador e constrói a escola na fazenda.

O próprio poder do voto de "cabresto", segundo Leal, se quebra se a sociedade tiver acesso à educação. Na contramão de Leal, Queiroz defende que esse voto é, na verdade, uma moeda de troca. Não tem o peso que a falta de educação possui na defesa de Leal. Queiroz argumenta que a política brasileira opera com base nos interesses da grande parentela e essa política tem sua racionalidade. A escola serve para a manutenção desse perfil de eleitor, mas agora a diferença é que ele já não pode ser completamente analfabeto, por lei ele precisa saber assinar o próprio nome para ser considerado alfabetizado. Até então as pesquisas censitárias eram feitas com base na informação do cidadão se ele sabia ou não assinar o próprio nome.

Se a afirmativa de Queiroz (2006), por exemplo, em relação ao voto de cabresto, corresponde a uma barganha, de uma certa forma não é possível afirmar que se trata de um público

desprovido de algum conhecimento. Em sua pesquisa a socióloga[48] registra que:

> Era "normal", no período das eleições, saírem os chefes políticos e seus cabos eleitorais em *tournées* pelo interior, carregados de presentes para os eleitores — botinas ringideiras para os homens, cortes de vistosa chita para as mulheres da família do eleitor, roupas e brinquedos para as crianças, sendo que, num envelope, juntamente com a cédula do voto, havia outras de mil-réis... Saboroso folclore eleitoral até agora pouco conhecido e pouco levado em consideração, mas que tem um significado patente, pois revela uma verdadeira "compra" do voto. (2006, p. 178)

A liberdade está ligada ao poder de venda do voto, não se trata de pensar em uma liberdade aparente, mas em uma liberdade limitada à escassez em que esse eleitor vive ou sobrevive. A compra do voto, por outro lado, exigia do eleitor um conhecimento básico. Esse conhecimento Paulo Honório adquiriu na cadeia, mas o governador pede a ele que possibilite outra forma de adquiri-lo: pela escola.

Se a redução estrutural consiste na internalização de elementos, em princípio, exteriores à obra a ponto de ela poder ser estudada em si mesma, qual é a função desempenhada pela escola na estrutura do romance? Na análise destaco episódios da narrativa e estabeleço relações entre esses episódios e a dinâmica geral do romance. Importante adiantar que a análise procura seguir o mesmo estilo da escrita do "autor"[49]Paulo Honório, ou seja, os assuntos referentes ao estudo da temática serão tratados no ir e vir dos sentidos produzidos na obra.

A existência temática da escola no romance de Graciliano Ramos não é discutida por Gustavo Arnt, entretanto ele se ampara na leitura do papel do coronel — via Victor Nunes Leal (1978) — e chama atenção para a barganha que se dá entre o governador e Paulo Honório:

> A presença do governador em São Bernardo denota a articulação de Paulo com a política. O fazendeiro pretendia atrair favores econômicos para os seus negócios, mas em troca era necessário ajudar o governador, que reclama a construção de uma escola. Obviamente, o interesse do político não é a educação e sim o aumento do seu curral eleitoral, cujos eleitores precisavam ser alfabetizados. Sendo assim, para ambos a construção da escola seria um capital. [...] o coronelismo incidia diretamente na vida das pessoas por meio do favor e/ou do porrete. O romance de Graciliano evidencia o modo como esses dois elementos articulam-se à lógica político-econômica coronelista. O coronelismo é cada vez mais dominante em relação a Paulo Honório, decisivo nos momentos cruciais da sua vida, nesse episódio em especial, haja vista que a escola será o pretexto para o fazendeiro aproximar-se de Madalena até desembocar no casamento. (ARNT, 2013, p. 142)

A escola é porta de acesso para a professora Madalena e é, ao mesmo tempo, clausura para o professor Padilha. O lucro fica por conta de a existência da escola na fazenda atender a demanda do Governador e ainda deixar Paulo Honório na condição de investidor no desenvolvimento dos filhos dos trabalhadores da redondeza.

---

[48] Segundo a pesquisa de Queirós essa prática ainda era muito usada até 1950.

[49] "O autor do romance *S. Bernardo* é Graciliano Ramos e isso, além de evidente, é fundamental. Esse autor é o elemento mais transgrediente possível ao romance. É ele o responsável por elaborar todas as demais instâncias narrativas concernentes ao romance. Ao conjunto das escolhas e dos procedimentos adotados pelo autor, dá-se o nome de autor implícito. O romance que se lê não nasce por geração espontânea, muito menos é escrito por Paulo Honório. O romance é escrito por Graciliano Ramos, que cria um autor-narrador ficcional chamado Paulo Honório, que se apresenta (e é apresentado pelo autor implícito) como legítimo autor de S. Bernardo. O procedimento, está claro, consiste basicamente no emprego do antigo recurso do narrador em primeira pessoa que é, ao mesmo tempo, autor ficcional do livro". (ARNT, 2013, p. 119-120)

Para dar seguimento, destaco o ambiente político e intelectual do momento temporal configurado no romance. O tempo serve para mostrar o ritmo criador das épocas, da qual a obra se destaca, "daí a importância do tempo, não em seu aspecto mecânico e limitante, que é a cronologia, mas como princípio de organização do material estudado". (CANDIDO, 2004, p. 104). Qual a relevância de pensar a época se esse é um aspecto sem relevância para determinadas abordagens de leitura? O fato de a estrutura da obra dar a ver matéria que não está explícita nas condições reais da história por si mesma. Uma dessas matérias é a escola tradicional em oposição à escola nova.

Em "O manifesto dos pioneiros da educação nova", temos:

> O que distingue da escola tradicional a escola nova não é, de fato, a predominância dos trabalhos de base manual e corporal, mas a presença, em todas suas atividades, do fator psicobiológico do interesse, que é a primeira condição de uma atividade espontânea e o estímulo constante ao educando (criança, adolescente ou jovem) a buscar todos os recursos ao seu alcance, "graças à força de atração das necessidades profundamente sentidas". É certo que, deslocando-se, por esta forma, para a criança e para seus interesses, móveis e transitórios, a fonte de inspiração das atividades escolares, quebra-se a ordem que apresentavam os programas tradicionais do ponto de vista da lógica formal dos adultos, para os pôr de acordo com a "lógica psicológica", isto é, com a lógica que se baseia na natureza e no funcionamento do espírito infantil. (2010, p. 49-50)

Agora, de posse desses contextos, comecemos do começo.

O romance é narrado em primeira pessoa pelo protagonista Paulo Honório. Nos dois primeiros parágrafos do livro — quando Paulo Honório apresenta ter imaginado a composição da obra fazendo uso da "divisão do trabalho" e "para o desenvolvimento das letras nacionais", ao distribuir entre os "letrados" as tarefas que competiriam a cada um deles e especificar que um ficaria com "a pontuação, a ortografia e a sintaxe", outro ficaria com a "composição literária" —, o papel da escola parece estar assegurado na sua importância para o resultado contribuir "para o desenvolvimento das letras nacionais". No entanto, no início do segundo capítulo, o projeto da divisão do trabalho da escrita das memórias cai por terra e Paulo Honório assume a tarefa de escrevê-las após dispensar um a um.

São Bernardo funde a busca e a história da busca. A busca do enriquecimento, do prestígio e do poder, de um lado, a história dessa busca, de outro. A primeira (a do enriquecimento) malogra — ação relativa à busca da riqueza e do prestígio, roteiro em que a escola (e seus agentes) e a educação interferem como auxiliares e, logo depois, como oponentes da mercantilização ou da transformação dum valor de uso (educação) em valor de troca (enriquecimento, prestígio social, poder de votos); a segunda, embora pareça malograda no início, se realiza — a tentativa de escrever as memórias com o uso de uma autoria coletiva (o que se pode interpretar como ironia do autor Graciliano Ramos às propostas de produção coletiva que vigoravam à época).

A junção dessas duas histórias está amarrada a uma outra, a formação primária de Paulo Honório. Ao dar os primeiros passos com leituras da Bíblia e questões matemáticas, o homem de pequenos negócios se fortalece na sua autoexploração: quanto mais cresce, cresce o nível de exploração e alcança aqueles que o rodeiam. No segundo projeto, a escrita das suas memórias, começa por fracassar enquanto designa essa tarefa àqueles que o rodeiam. Não sendo possível explorá-los e ao mesmo tempo garantir a feitura do serviço como desejava, ele mesmo assume a tarefa. Eis aqui a junção das duas buscas: a linguagem.

É esta terceira que se funde com as outras duas que tem intrigado à crítica: como é que um

bronco estúpido pode escrever tão bem as suas memórias? Há quem defenda que aqui entra a forma da intersecção entre realidade (o real Graciliano) e ficção (o bronco narrador Paulo Honório), que só os gênios conseguem elaborar (Machado de Assis o antecedeu). Para quem defende essa elaboração genial, entra-se na entresombra fecunda própria da criação artística, propícia para a (não) identificação desnorteante da autoria. Essa intersecção desnorteia.

Direto ao ponto. Paulo Honório é um autodidata. Ele aprendeu a enriquecer fazendo uso dos mais ardilosos meios, mas era o que seus vizinhos também faziam. Conviveu com a "elite" intelectual e, ainda que muitas vezes demonstre textualmente o quanto era sem valor esse intelecto, manteve-se presente no meio desde que passou a ser um homem de posses. Quando atribui a tarefa aos seus pares e cada um fala com o outro firmado-se nas suas próprias ideias de como seria a obra, Paulo Honório começa o seu processo de criação. É natural que esse processo represente muitas folhas amassadas, é natural que a falta de habilidade do memorista o deixe sem condições de iniciar suas memórias. A dificuldade em começar algo é o calcanhar de Aquiles de muitos que enveredam por essas trincheiras. Seria absurdo esperar de um homem conhecidamente tosco a concretização de um projeto tão grandioso sem nenhum impedimento que adiasse a realização do livro?

Confiamos na "tosquice" de Paulo Honório? Se confiamos existe um caminho para entender a questão da linguagem. Junte as folhas inúteis, junte as horas em que o narrador ficou improdutivo, junte a dificuldade de iniciar a obra. O resultado é claro: começar dizendo o que aconteceu antes, contar a historinha "real" e ter as primeiras páginas prontas. Desse ponto em diante a narrativa vai se fazendo, o próprio processo de contar as memórias vai alimentando o ato de como contar. Durante o processo da escrita Paulo Honório vai se tornando o escritor. Seu processo de entranhamento com a memória e com o ato de escrevê-la vai passando quase imperceptivelmente do estilo tosco ao mais refinado. O tempo e o percurso que Paulo Honório fez para ficar rico e chegar à bancarrota não costuma ser questionado, mas a escrita de suas memórias proporciona alguns questionamentos na construção do livro. Na leitura que faço da obra, da mesma forma que Paulo Honório fez para assumir a fazenda decadente e transformá-la em uma fazenda rentável, ele o faz com as suas memórias. Mas existe uma diferença notável nessas duas posses: a fazenda e a obra.

No primeiro caso a contribuição de Casimiro Lopes é vital para que Paulo Honório se torne temido entre os coronéis da região. De uma certa forma Paulo Honório não coloca mais as mãos na massa, agora ele delega e se esconde no álibi forjado, enquanto Casimiro providência as mortes necessárias. Aliás, para um coronel mesmo, falta a ele o que sobrava para o Sr. Ribeiro. Falta-lhe uma família gigante para viver no seu entorno, pessoas que pudessem dizer "sou gente do coronel Paulo Honório". No segundo, Paulo Honório também tenta construir sua narrativa fazendo uso de outras mãos, mas ao contrário do primeiro projeto, nesse não é possível transferir nenhuma tarefa, não se trata de ganhos materiais, trata-se da vida dele e essa ele só confia a si mesmo, mas não o suficiente para divulgar seu nome na capa do livro. Antes ele se esconde por estar respaldado por Casimiro, depois, pelo anonimato, pelo udo de pseudônimo.

Os percalços que a crítica tem dado como "problema" neste romance, não são problemas nem mesmo se abstrairmos de entender a concepção da obra como o modo que Graciliano Ramos, o autor real, organiza triadicamente[50] o texto, ou seja, a totalidade do texto.

---

[50] Entendo a organização triádica por oposição estrutural ao modelo tradicional — diádico — no qual a narrativa é instituída na figura do autor-narrador. Na organização triádica, há, no mínimo, três "pessoas" envolvidas no processo da escrita; além do autor e do narrador, há um "mediador" que atua sob orientação do autor, no sentido de mudanças comportamentais do narrador. Esse mediador, no romance em questão, é Paulo Honório.

Da mesma forma que tomou posse da decadente fazenda São Bernardo e a tornou produtiva, Paulo Honório transforma sua narrativa escrita de árida para sensível. Por isso a quase imperceptibilidade do estilo tosco ao mais requintado. Paulo Honório se constrói na escrita de *São Bernardo* e não na posse da fazenda. É na obra que ele assume quem ele é, quem ele quer parecer que é. Por isso, neste romance de Graciliano Ramos, a escola serve, de fato, como mediação entre duas visões de educação, uma pela escola e outra pela vida. A estrutura desse romance internaliza, na forma, os aspectos contraditórios dessa passagem.

Será esse percurso uma defesa do próprio caminho adotado por Paulo Honório? Um caminho que permitiu criar e aproveitar as chances obscuras para não cair em outra cilada? Da prisão ele sai alfabetizado. Do empréstimo do Pereira, com juros considerados altos, ele sai com conhecimentos básicos de matemática para ninguém surrupiá-lo outra vez. Da falta de parceria para escrever um livro em coautoria, eis um livro de autor. São pelo menos três exemplos de que ele não precisou da escola tradicional para aprender o que precisava. Bastou ler a *Bíblia*, na cadeia. E não sai do calabouço um devoto ou mesmo arrependido da ação que o levou a prisão. Sai fortalecido para ser mais eficiente nas suas ações e não voltar para o xilindró outra vez.

Vejamos como se dá a construção de Paulo Honório. Passo a pensar na "aprendizagem" do narrador de *São Bernardo*. Em sua trajetória, o processo de alfabetização (como já dito, ele aprende a ler na cadeia tendo por objeto de leitura uma Bíblia) é condição *sine qua non* para iniciar sua ascensão econômica e social. Isso porque, assim como faz com todo o resto, ele irá capitalizar sua própria aprendizagem para vincular-se à roda política e econômica de um coronel de baixa inserção na hierarquia dos coronéis e, a partir desse momento, consegue bastante êxito com seus métodos de capitalização. Até que esses sofram interferência. Entender o papel do coronel na obra requer entender o contexto histórico político da época tratada na obra, o contexto do romance é a ascensão de um aspirante a coronel no declínio do coronelismo.

Os mecanismos de tentativa de perpetuação do coronelismo são estabelecidos, em um primeiro momento, logo após a visita do governador, quando Paulo Honório busca implantar uma escola em São Bernardo para atender demanda das eleições do chefe local e visando capitalizá-la, em futuro próximo, na forma de investimento para os seus projetos nas terras que foram de Padilha. Mas, no segundo momento, com a escola em funcionamento, começa uma série de dissabores e as novas situações saem completamente do controle de Paulo Honório.

> — É isso. Creio que estou com **vontade de abrir uma escola**.
> — Magnífico! Exclamou Azevedo Gondim com um sorriso que lhe achatou mais o nariz. **Aceitou o meu conselho, hem? Não há nada como a instrução**.
> O Advogado passou os dedos pela testa e pressagiou, distraído, que a escola teria grande utilidade.
> Encolhi os ombros:
> — Sei lá! Não acredito. Tanto que resolvi aproveitar o Padilha. Está claro que se **poderia arranjar uma boa escola rural, com ensino razoável de agricultura e pecuária**. Mas onde vou encontrar técnicos? E que dinheirão! **Por enquanto é apenas um bocado de leitura, escrita e conta**. Você estará em condições de encarregar-se disso, Padilha? (p. 44 – destaques meus)

O fragmento acima possibilita considerar que antes de o Governador tocar no assunto da falta de uma escola na propriedade, Azevedo Gondim já havia sugerido tal empreendimento. Gondim foi ignorado pelo fazendeiro e a escola só se torna viável para Paulo Honório quando passa a pensar nela como meio de troca de favores. No entanto, a escola é para Paulo Honório

mera transação de negócios. Caso fosse, de fato, defensor do desenvolvimento, teria investido na concretização de uma escola rural (ele dizia acreditar nessa escola) quando Azevedo Gondim o aconselhou, ou seja, antes da pressão do governador. Sua escola não é para instruir e formar, mas para atender a demanda do governador. O que ele projeta possibilitar com essa escola é o que ele alega possuir após ter investido em si mesmo logo após ter iniciado seu aprendizado na cadeia: **um bocado de leitura, escrita e conta**. Em outras palavras, a escola é capital para Paulo Honório; dificilmente, na contramão dos planos dele, a escola também poderá ser a possibilidade de um meio de transformação social para os responsáveis efetivos pelo processo pedagógico.

Falta a personagem Paulo Honório o interesse no aprendizado dos alunos, importa apenas ter a escola. Mas se causa estranhamento a ideia de Paulo Honório a respeito de como deve ser a escola no campo, atente para o fato de o homem "bronco" estar informado da pedagogia[51] defendida para a escola rural.

Porém, Padilha não daria conta de ser um professor rural, faltava-lhe a experiência acadêmica na área e, também, nem sequer poderia ser um professor "notório saber" por conta da sua total ausência no trato com a terra. Tivesse ele sido um bom filho de fazendeiro e teria o "notório saber" necessário a um professor rural. Tivesse ele sido e não seria professor na escola de Paulo Honório. Essa não é uma escola rural mantida pelo governo. Não é uma escola para formar os alunos para o trabalho com a terra. Não se sabe como é a escola. Apenas para que ela servirá se os planos do governador e Paulo Honório fossem viabilizados. Nessa escola o processo educacional é desvinculado da experiência de vida dos que a frequentam, seja por ter por professor o Padilha — que somente após perder São Bernardo começou a dizer o que faria com as terras, mas quando as tinha nunca fez nada e deixou a quiçaça tomar conta — seja por total desinteresse de Paulo Honório no trabalho lá desenvolvido.

Ciente de que interpretar a personagem Paulo Honório requer ao mesmo tempo observar como sua narrativa é construída no sentido de afirmar a personagem como vitoriosa, apesar dos percalços, procuro questionar a validade da interpretação que ele faz de si mesmo. Da importância

---

[51] Direto da capital de Goiás, uma revista voltada para a educação, parece ter saído da cabeça de Paulo Honório. Em "A ruralização do ensino", Floraci Artiaga Mendes defende:

> Para que o professor possa ter um cabedal de conhecimentos necessários ao magistério rural, é indispensável, que tenha feito um curso especializado e só então estará apto a ministrar noções que interessem realmente ao homem do campo.
>
> A sua tarefa educativa não se limitará ao ambiente escolar, pois será um orientador esclarecido e competente sempre pronto a auxiliar fazendeiros, criadores, lavradores que o procurem, no intuito de difundir conselhos técnicos relativos a essas diversas modalidades de trabalho.
>
> Será também um colaborador eficaz do Serviço de Saúde Pública do Estado, na educação sanitária e formação da consciência higiênica do homem do campo.
>
> Deverá não só conhecer métodos de agricultura modernos e racionais, cruzamento de raças e espécimes animais e vegetais, criação de aves e animais domésticos, abelhas e bicho da seda, como ter noções práticas de economia doméstica, bem como de cerâmica e carpintaria, que ajudam o homem do campo a melhorar o seu lar.
>
> Terá de conhecer épocas de colheitas, semeaduras, podas de plantas, assim como o emprego de adubos científicos, para dar orientação segura aos que dela precisam.
>
> Daí se deduz que a formação agrícola é essencial para o professor rural, pois sem isto, ele perderia um pouco da sua superioridade e do seu prestígio sobre o homem do campo. (MENDES, 1946, p. 24)

Sim, está escrito e foi publicado. Mendes (1946) defende a superioridade do professor em relação ao homem do campo. Superioridade. Tal qual Paulo Honório diz pensar, que só assim os resultados seriam proveitosos para o homem do campo.

que ele tem na conjuntura político-econômica ao ponto de receber a visita do governador, ter sua casa frequentada pelo alto escalão da região, casar-se com a mulher mais preparada no contexto cultural e político do seu convívio. Mulher antes responsável pela formação das crianças da região e que passa a contribuir nos negócios do marido. Madalena deixa de ser "ponte" para o processo formativo escolar e passa a ser olheira das necessidades ainda mais básicas do que acesso a educação. Torna-se uma doadora para a subsistência, mas isso também é questionável quando doa um vestido de seda que tinha um rasgão (p. 108) sem antes providenciar conserto.

No plano individual, Paulo Honório consegue capitalizar[52] a educação (completamente instrumentalizada) a seu favor — lembremos que o processo de acumulação de Paulo Honório começa com a possibilidade de tirar o título de eleitor e vincular-se ao grupo de Pereira, agiota e chefe político, que lhe empresta dinheiro, com juro de 5% ao mês, para começar seus negócios.

Mas, no plano coletivo, a tentativa de capitalizar a escola é frustrada. Paulo Honório cria a escola na busca por atender interesses econômicos privados, mas envolve nesse projeto da escola duas pessoas que têm, por motivos diferentes — Padilha não se enquadra na lógica produtiva do capital e alimenta ideais revolucionários e Madalena é uma professora e intelectual humanista, em que pesem as contradições —, interesses "libertários" ou "emancipatórios" no processo educacional. Não é possível traçar na leitura da obra um posicionamento dicotômico sem que isso enfraqueça os argumentos presentes na materialidade textual. Não se trata apenas de concluir que a concepção da escola para Paulo Honório é alienante e para Padilha e Madalena é emancipatória. Para o proprietário gente estudada é gente fraca. Não se trata também de o termo emancipação esconder um detalhamento mais sutil. Pelo contrário: seria possível confiar no ensino e na instrução como instrumentos de transformação social?

Madalena é contraditória. Casa-se para o seu conforto e da tia. Escreve artigos para os jornais sobre assuntos políticos. Faz doações aos pobres como se fosse "a grande mãe". E contribui para que Paulo Honório possa ser visto como um coronel de fato. O poder do coronel cresce na medida em que ele faz favores. Madalena faz favores e doações, mas Paulo Honório não é capaz de enxergar que a atitude dela reverteria favoravelmente para ele.

> E Mestre Caetano, gemendo no catre, recebia todas as semanas um dinheirão de Madalena. Sim senhor, uma panqueca. Visitas, remédios de farmácia, galinhas.
> — Não há nada como ser entrevado.
> Necessitava, é claro, mas se eu fosse sustentar os necessitados, arrasava-me.
> Além de tudo vestido de seda para a Rosa, sapatos e lençóis para Margarida. Sem me consultar. Já viram descaramento assim? Um abuso, um roubo, positivamente um roubo. (p. 111)

Paulo Honório reconhece a necessidade de Mestre Caetano e alega que ajudar os necessitados o arrasaria. Porém, ao mesmo tempo, apresenta na mesma balança a doação de um vestido para Rosa. No caso do vestido também era necessário consultá-lo? Não faz sentido a revolta dele quando compara duas situações tão desproporcionais. Ficasse ele com o exemplo de

[52] A lógica econômica de Paulo Honório é a mesma lógica que preside a organização de seu discurso narrativo, ou seja, assim como lhe interessa apenas o que pode ser capitalizado, o resto deve ser e é eliminado, no discurso narrativo ocorre o mesmo, como se observa na disposição dos eventos que vão compondo o enredo e no modo como se organiza a própria sintaxe discursiva. Observe-se que, no relato da fase ascendente de Paulo Honório, a objetividade é tanta que molda até mesmo a organização dos capítulos, de forma que cada um deles concentre-se em apenas um episódio, que se transforma no centro da ação, e do qual emergem as reflexões do narrador. Nesse passo, a ação vem sempre em primeiro plano e a reflexão, quando ocorre, aparece subordinada à ação. (ARNT, 2013, 142)

Mestre Caetano e seria dado a ver apenas a sua mesquinhez, mas para doar um vestido que precisa de conserto ou lençóis para Margarida, o que de fato o descontrola é não ter controle das menores ações da esposa. Ao tratar toda ajuda de Madalena da mesma forma, Paulo Honório revela seu incomodo real: a independência de Madalena.

Por essas doações ele a condena, por não pedir a ele que a ajudasse, por se fazer independente e "distribuir os bens dele", é condenada. Madalena não luta contra Paulo Honório, não luta para que os que lá vivem se libertem dos mandos do marido. Ao fim e ao cabo Padilha é mais eficiente mesmo quando criticado por Madalena quanto ao uso dos materiais pedagógicos. É Padilha quem conversa com os trabalhadores, quem faz perguntas questionando os mandos, as propriedades. Porém, ao ser surpreendido por Paulo Honório, imediatamente Padilha foi ameaçado e chegou a ser expulso da terra que antes fora dele. Padilha vai jurar que não estava propagando nenhuma ideia subversiva e que teorias eram só para matar o tempo. Que a escola funciona normalmente e que as crianças não mereciam ficar "sem o pão do saber" (1976, p. 55).

Aqui cabe a observação de Marx e Engels:

> Tudo isso não faz mais que nos reconduzir ao ponto inicial, porém agora com um conhecimento maior: a relação entre a divisão do trabalho e a educação e o ensino não é uma mera proximidade, nem tampouco uma simples consequência; é uma articulação profunda que explica com toda clareza os processos educativos e manifesta os pontos em que é necessário pressionar para conseguir sua transformação, conseguindo não só a emancipação social, mas também, e de forma muito especial, a emancipação humana. (2011, p. 16)

Não há emancipação social, nem humana. O pão do saber será retirado da boca. A ilusão e idealização de Padilha é acreditar que a escola tal como está pode servir de transformação. Não é dessa escola que será possível uma articulação profunda que leve a emancipação humana. Recordemos a intenção original do governador e o que ele espera em troca: o curral eleitoral. Diante de um fato como esse, tratar o eleitor que vende o seu voto pensando na Ignorância dele, seria impor um rótulo que apaga a ideia de pensar que esse eleitor tem consciência do poder do voto e faz barganha a partir dessa consciência. Assim, quando Marx e Engels afirmam que somente "a educação, a ciência e a extensão do conhecimento, o desenvolvimento da razão, pode conseguir tal objetivo [a libertação das condições opressoras]" (2011, p. 86) não exclui esse eleitor que fez a barganha do voto de estar preso as tais condições de opressão. Faltam-lhe outros níveis, mas sua ignorância não o impede de estar em uma liberdade possível para a situação de escassez em que vive.

Enquanto isso o papel de Paulo Honório é, como se vê no romance, apenas instrumentalizar a escola. A garantia de que a escola funciona normalmente é a de que deve atender aos requisitos de Paulo Honório, o de dar a instrução básica, nunca de questionar a escola na sua função formativa e instrutiva. A escola em São Bernardo não visa à emancipação humana, visa atender o interesse de emancipação capitalista de Paulo Honório.

Não só Madalena é contraditória, também Padilha o é. Creio até que o único que mantém-se firme ao que ousa ser, é Paulo Honório. Essas terras que Padilha acha injusto ser tudo de um homem só, eram do pai dele e depois passaram a ser dele. As terras ficaram lá abandonadas e ele não pensou em fazer delas um lugar para mais gente que precisava de terra para o seu ganha pão principal. Ele tratou de fazer dinheiro com ela, mesmo sendo um péssimo negócio para ele. Ainda que isso pese contra ele após toda a teoria comunista, será ele, junto com o Padre, os que darão a

resposta a essa pergunta: a escola permite quebrar o poder? Não.

Também é preciso retomar, lá no início da obra, quando Paulo Honório afirmou que escrever um livro poderia ser uma tarefa fácil para Madalena.

> Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo. (p. 10).

> O que agora me importunava eram as caixas com o material pedagógico inútil nestes cafundós. Para que aquilo? (p. 99)

Seis contos de réis. Uma dinheirama. Despesa supérflua. A mim parece o calcanhar de Aquiles de Paulo Honório.

Alguns elementos da narrativa permitem que o leitor não caia na conversa confessa de Paulo Honório. A meu ver toda essa construção fabular apresentada por ele como obra dele tem uma tese bastante forte: demonstrar **como 6 (seis) contos de réis gastos** por uma professora podem levar um homem a ruína.

Diz o proprietário em queda: "Em seis meses havia tão grande quebradeira que torrei nos cobres o automóvel para não me protestarem **uma letra vagabunda de seis contos**" (p. 163 – destaque meu). Aqui trata-se de uma letra vagabunda os seis contos. Quando viu a fatura da compra de Madalena primeiro era uma dinheirama e logo depois era uma despesa supérflua. O fato é que essa cifra continua simbólica na vida de Paulo Honório e não é um simples acaso o uso repetido do valor quando o proprietário de São Bernardo encontra-se em decadência.

Na concepção de Paulo Honório, Madalena o venceu ao gastar 6 contos de réis, não importa se ele tenha se construído na condição de proprietário a partir dos 100 mil contos de réis que pegou na agiotagem, o importante é como esses 6 contos de réis usados por Madalena vão e voltam como se fossem detalhes: não são.

Por um momento pode parecer que a implicância de Paulo Honório, ao tratar do destino dado aos 6 contos de réis, se dava por ele se sentir desnecessário enquanto provedor e mantenedor dos andamentos em sua propriedade, um capricho ferido por, distraidamente, ter autorizado uma compra e depois alegar não ter sido consultado sendo que ele era o realizador do pedido do governador. Mas, se era pouco dinheiro, se a questão era só financeira e não a retirada das decisões de suas enormes mãos, qual a razão de anos depois do suicídio de Madalena surgir, em outra situação, uma dívida de 6 seis contos de réis? Ao pensar nessa questão compreendi que o homem Paulo Honório, por mais que autovalorize seus empreendimentos, não era capaz de fazer uma análise de conjuntura político-econômica e perceber que o que se passava com ele também era reflexo do que acontecia com o país. Voltado para o seu próprio umbigo, embriagado pelo poder que por alguns momentos conseguiu alcançar, perdeu-se diante da rasteira que foi o suicídio de Madalena; enfim, ele se dá conta de que não possuía o controle de tudo. Ainda que siga fazendo planos para o filho quando ele crescer.

É importante realçar que não só Paulo Honório credita na conta da Madalena a sua decadência como Padilha ousa apontar diretamente para Paulo Honório que foi Madalena a "destruição" dele também. Esse assume sem titubear:

> Espoleta! — "Vá buscar um livro, Seu Padilha." Eu ia. — "Traga papel, Seu Padilha." eu trazia. — "Copie esta página. Seu Padilha." eu copiava. — "Apanhe umas laranjas, Seu Padilha." Até apanhar laranjas! Espoleta! **Aquela mulher foi a**

> **causa da minha desgraça**.
> Emende a língua, ordenei [Paulo Honório].
> Que foi que eu disse? Que era espoleta. Era. Por isso o senhor me demite. (p. 133 – destaque meu).

Na tarde do mesmo dia Paulo Honório, a pensar no que Padilha disse, o incômodo o faz indagar: "— Ó Padilha, por que foi que você disse que Madalena era a causa de sua desgraça?" (p. 134). Padilha segue dizendo que é responsabilidade dela a sua demissão.

Padilha será lembrado depois, quando Paulo Honório está desfiando o verbo contra D. Glória e Madalena e refere-se a elas como "aquelas duas éguas."

> Enfim o Padilha tinha sido até camarada.
> Monologava com raiva:
> — Obrigado, Padilha.
> Sim senhor, boa bisca. Não havia gato nem cachorro em S. Bernardo que ignorasse o procedimento dela.
> "Aquela mulher foi a causa da minha desgraça". Que falta de respeito! Há quem atire semelhante heresia em cima de uma senhora casada, nas barbas do marido? Hã? Não há. Querem mais claro? (p. 137).

A frase não foi proferida por Paulo Honório, bem se sabe. Mas ao rememorar o uso que Padilha fez da afirmação está dito por ele que Paulo Honório sabia bem a mulher que tinha: "O senhor, melhor que eu, conhece a mulher que possui" (p. 135), é plausível inferir que também Paulo Honório sabe que "Aquela mulher foi a causa da minha desgraça". Seja por conta dos ciúmes por saber-se inferior a ela mesmo quando ridiculariza a educação que ela recebeu, seja por acreditar-se incompleto para ela já que é com Padilha e outros homens que visitam São Bernardo que Madalena pode articular seus conhecimentos sobre cultura, política, artes, religião. Seja por não ser capaz de aprender com suas experiências.

Como estava Paulo Honório antes de Madalena entrar em cena? É possível pensar que a união marital com Madalena tenha levado-o a bancarrota? Não na opinião de Luiz Costa Lima

> Engana-se aquele que pensar que se trate de uma desavença conjugal romanceada. O abalo é mais forte. Mais pura e tensa a tragédia. O ciúme que cresce em Paulo Honório provém exatamente do choque entre a sua reificação e o projeto de humanidade que alguém que dormia ao seu lado tem a ousadia de sustentar. (1969, p. 68).

O projeto de humanidade que poderia, se fosse levado a cabo, garantir a Paulo Honório, pelo papel desempenhado por sua mulher, uma valorização que sozinho ele não foi capaz de angariar. Madalena aparentava melhores chances no papel humanitário e Paulo Honório poderia ter lucrado com isso.

Em *O mundo à revelia* João Luiz Lafetá, tendo em mente o papel do suicídio de Madalena na composição da narrativa, argumenta:

> Paulo Honório abandona a ação e volta-se sobre si mesmo, buscando na memória de sua vida o ponto em que se desnorteou, "numa errata". Nesse debruçar-se o estilo se tinge de lirismo e a objetividade épica fica abalada. [...] no instante em que o tempo da enunciação começa a ser representado, notamos imediatamente a infiltração dos signos da subjetividade, a irrupção do monólogo interior, o abalo do ponto de vista pseudo-onisciente. (2004, p. 99).

Lafetá parece seguir o caminho traçado por Paulo Honório para o leitor ideal de suas memórias. E encontra, nas pistas deixadas pelo narrador, elementos para corroborar a esse caminho.

Creio que Gustavo Arnt refuta o percurso feito por Lafetá.

> O Paulo Honório arrependido do tempo da enunciação reconhece-se como um monstro e constrói uma narrativa que visa a apresentar as causas de sua monstruosidade e explicar que a culpa de tudo é da vida agreste que o fez agreste. Confiar neste narrador costuma levar o leitor a acompanhar seu argumento de que as culpas pela exploração, pela brutalidade e pela violência não são responsabilidades de Paulo Honório, cujo retrato final passa a ser o de vítima de um processo que o utiliza como instrumento, o deforma e acaba com sua vida. Nesse caso, à confissão do narrador, responde-se com a indulgência. (2013, p. 116)

A leitura a contrapelo revela mais do que esconde, por essa razão é mais difícil Paulo Honório ser absolvido.

Certamente Paulo Honório não é um narrador fidedigno. Mesmo quando diz que fará uso de pseudônimo para poder dizer tudo o que não teria coragem de dizer se o projeto de divisão do trabalho tivesse tido êxito, logo em seguida diz: "E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro" (p. 10). Essa afirmativa do narrador precisa acender um alerta. As pessoas que sabiam do projeto da escrita do livro eram os amigos que frequentavam a casa dele e foram convidados para escrever as memórias com a condição de inserir o nome de Paulo Honório na obra. Ele tem reuniões com um e com outro por um tempo e vai eliminando, um a um, e, na sequência, assume o trabalho da elaboração das memórias. Paulo Honório procura induzir o leitor (único que ele não dispensa) de que ele passaria por mentiroso por ser ele um bronco e, por isso, não daria conta de escrever, não teria competência para ser o autor. Por outro lado, essa afirmativa de que saber que ele é o autor é saber que ele mente e, o uso de pseudônimo, me leva a interpretar na íntegra o que ele diz. Ele mente que é o autor e por isso usa o pseudônimo. Para se proteger. Faz isso de forma tão consciente quanto as mudanças das cercas de suas terras. Nessa situação ele não roubou terra do juiz, mas roubou de todos os outros que tinham terras vizinhas a sua, mas não eram capazes de se defender. Se quem sabe vai afirmá-lo mentiroso, quem não sabe precisa colocar as barbas de molho!

Para uma possibilidade de fechar a história? Retomo o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova – 1932: "A educação, porém, não se faz somente pela escola, cuja ação é favorecida ou contrariada, ampliada ou reduzida pelo jogo de forças inumeráveis que concorrem ao movimento das sociedades modernas." (2006, p. 201). Não nos cabe menosprezar a educação formal diante do sucesso conseguido por quem não passou por ela:

> Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria os recursos intelectuais necessários para engendrar esta narrativa. Magra, de acordo, mas em momentos de otimismo suponho que há nela pedaços melhores que a literatura do Gondim. Sou, pois, superior a Mestre Caetano e a outros semelhantes. Considerando, porém, que os enfeites do meu espírito se reduzem a farrapos de conhecimentos **apanhados sem escolha e mal cosidos, devo confessar que a superioridade que me envaidece é bem mesquinha**. (p. 166-167 – destaque meu)

Bem à maneira machadiana. E, por ser uma obra narrada em primeira pessoa preciso deixar

claro que o terreno é movediço. Qual é a classe a que Paulo Honório julga pertencer? O que garante a ele o convencimento de não ser possível a um vendedor de doce ou trabalhador alugado condições de escrever uma narrativa tal qual a que ele diz ter escrito? O leitor não sabe como era a literatura de Gondim para fazer nenhuma comparação. O leitor acredita que dois capítulos foram surrupiados de Gondim e, se sim, qual o mérito desse confessor que persiste no ardil? A classe a que se considera acima é a de Gondim ou a de Mestre Caetano e seus semelhantes? É dono de recursos intelectuais ou possui farrapos de conhecimentos apanhados sem escolha? Não é cabível ignorar o *modus operandi* declarado pelo memorialista para conseguir alcançar seus objetivos. Acreditar ou não acreditar no narrador é uma possibilidade de leitura de quem se propõe a ler a confissão dos pecados de Paulo Honório. Mas nenhum dos caminhos resolve o impasse diante de sua complexidade, de um certo modo, perversa.

As relações estabelecidas durante as escolhas do que contar e o como contar precisam ser observadas com cautela. Não sou a primeira leitora a desconfiar do narrador, entendo que críticos conceituados tenham ido por outro caminho, tais como Antonio Candido, Carlos Nelson Coutinho e João Luiz Lafetá, para me restringir a três; mas encontrei diálogo com o trabalho de Gustavo Arnt em "Propriedade em cacos? Narração e (des)confiança em *São Bernardo*", capítulo da tese já citada em que o autor analisa o romance de Graciliano Ramos. Arnt norteia sua leitura pelo papel desestruturador da violência no romance e divide sua análise em dois momentos: "Confissão e suspeição" e, "Um coronel arrependido?"; mas, apesar da desconfiança bem apontada, o desfecho da sua abordagem se dá assim: "o teor de verdade da confissão e da redenção de Paulo Honório me parece uma questão ainda em aberto" (2013, p. 164).

Meu objetivo não reside em questionar se o protagonista é sincero em sua confissão ou não; porém, aproveito essa questão mencionada em aberto para apontar algumas revelações de Paulo Honório que corroboram a suspeição apontada por Arnt (2013).

Paulo Honório desvaloriza as terras de Padilha para conseguir adquiri-la; cria uma álibi (p. 32) visitando o padre comunista para que seu fiel capanga Casimiro elimine o vizinho Mendonça; convida vários frequentadores de sua casa para ser "autores" de um livro e depois dispensa todos e assume sozinho a escrita de suas memórias; avisa que está pensando em casar e D. Marcela, a filha do juiz, seria uma boa candidata a esposa, por ser uma mulher forte e, do nada, se casa com uma mulher órfã e frágil fisicamente; conta a história da derrota do sr. Ribeiro ao mesmo tempo em que conta a sua história de conquistas: leitura, matemática, terra, acesso político e social, casamento, filho. Em meio a tudo isso Paulo Honório revela sua capacidade de rearranjar narrativas:

> […] e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta. (p. 9).
>
> […] Dei-lhe [Seu Ribeiro] alguma confiança e ouvi sua história, que aqui reproduzo pondo os verbos na terceira pessoa e usando quase a linguagem dele. (p. 33).
>
> Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. O discurso que atirei ao mocinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chôchas que aqui estão. […] É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço (p. 71).

Diante desses exemplos Paulo Honório demonstra saber articular diferentes modos de contar. E sempre o faz com base no que lhe é de interesse. Certamente não era vantajoso a ele

apresentar ao seu leitor nenhum fragmento da carta que disse ter recebido de Madalena; dela o leitor só sabe de ouvir falar, assim como todo o resto. Os recursos confessados por Paulo Honório possuem sortilégios diversos e em nenhum momento da narrativa o ato de apresentá-los é seguido de alguma mudança sincera ou envolvimento emocional duradouro. É "relato" cru e quase sempre acompanhado de julgamentos ou reclamações, quando não, reafirma que faria a mesma coisa novamente: "não consigo modificar-me, é o que me aflige" (p. 170). Sempre que faz julgamentos não se preocupa com o peso das suas conclusões, são favas contadas. É assim quando afirma que o "sr. Ribeiro não era inocente" (p. 33), dona Glória era "uma velha tonta" (p. 78). Mesmo ao se calar, o julgamento continua: "uma velha bisbilhoteira e de mãos lastimáveis, que deitavam a perder o que pegavam" (p. 107).

Sabendo o leitor que Paulo Honório manipula até a mentira, qual a razão para acreditar nele? Não deu ele exemplos suficientes de que não é nada confiável? Sabendo que ele manda Casimiro matar e vai ter com o padre e, sabendo que na noite em que Madalena morreu Paulo Honório disse ter ficado toda a noite na igreja, não é suficiente para questionar a veracidade dessa informação? Qual é a razão que faz com que o mesmo leitor acredite que Paulo Honório realmente poderia escolher dona Marcela, a filha do juiz que ele respeitou até a cerca das terras por saber com quem ele poderia impor medo, mas escolheu Madalena?

Paulo Honório faz julgamentos e creio que ele também espera ser julgado, condenado, não absolvido. Por isso se expõe, se mostra no desempenho do papel de quem tentou ser agradável mas já deixa claro que era apenas um artifício. O que ele não quer é ser julgado por quem ele considera menos que ele, por isso ele vai se mostrando e fazendo com que o leitor confie nele ao dizer que coloca todas as cartas na mesa. Mas elas estão embaralhadas por ele. Ele sabe o que cada uma delas significa; então quando o leitor se vê diante de situações como essas:

> […] se eu soubesse que ela me traía? Ah! Se eu soubesse que ela me traía, matava-a, abria-lhe a veia do pescoço, devagar, para o sangue correr um dia inteiro. (p. 136)

> Eu tinha chegado fervendo, projetando matá-la. […] Afirmei a mim mesmo que matá-la era ação justa. Para que deixar viva mulher tão cheia de culpa? Quando ela morresse, eu lhe perdoaria os defeitos. (p. 146)

O leitor atribui tais declarações aos ciúmes declarados doentios e esquece que Paulo Honório mente. Mente e conta a verdade: "para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos e quinhentos e cinquenta mil-réis. Não tive remorsos" (p. 24). Não teve remorsos. Fez o que era preciso para obter as terras do filho do ex-patrão. E segue dizendo o que fez. Paulo Honório confia que mesmo dizendo ao seu leitor que deu algumas chicotadas (p. 71) no Brito, depois, quando conta a história entre os seus conhecidos, prevalecerá para o seu leitor a última informação dada por ele: "o que houve foi troca de palavras. O Brito disse uns desaforos, eu disse outros" (p. 76) e conclui dizendo ter sido "uma arenga sem importância" (p. 76).

Da mesma forma que mente nas suas relações sociais, mente para o leitor. Mas o que é mentira para o leitor é verdade para aqueles que o conhecem. Por isso faz uso de pseudônimo, por isso não pode colocar seu nome na capa do livro. E o livro se faz assim: diz a verdade crua e depois diz a mentira mais suave.

É preciso lembrar que Paulo Honório não soube ler a carta que recebeu de Madalena e

alegou a capacidade dela de "ocultar com artifícios o que deve ser evidente" (p. 143). Não é esse o leitor que Paulo Honório quer e precisa, é o leitor [para quem ele escreve] capaz de não cair nos seus artifícios e que receba sua confissão e saiba: não sou e não serei sua propriedade. E que se lembre: a elevação acima da classe e a superioridade aos semelhantes são partes de uma vaidade mesquinha, confessada. Paulo Honório só começa a escrever seu romance após dois anos da morte de Madalena. Não faz uma narrativa muito clara, está sempre a luz de vela e conclui sua obra com uma filosofia digna de Brás Cubas: "Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente" (p. 170).

A violência, os desajustes, a instrumentalização da escola e o fracasso institucional e/ou pessoal (à guisa de conclusão)

A evolução da linguagem no interior de *São Bernardo*, isto é, o modo como Graciliano Ramos, o autor real, organiza a totalidade do texto passa quase imperceptivelmente do estilo bronco ao mais requintado. A resposta dada pelo autor — de que modo a forma internaliza a realidade histórico-social da época — passa da construção de um narrador autor que em um plano rebaixa os conhecimentos adquiridos em instituições escolares para, a partir dessa recusa ele mesmo criar uma obra que almeja um pacto com o leitor, mas este foi o tempo inteiro julgado inútil quando representado na obra a ser lida: qual é a forma desse romance? Não é possível "[en]formá-lo", o que sugere que as teorias talvez estejam aquém de obras consagradas pelo tempo: o narrador protagonista tece duas linhas narrativas imbricadas. A estrutura desse romance internaliza, na forma, os aspectos contraditórios da narração de Paulo Honório quando trata da história da busca da riqueza e do contar essa história (*São Bernardo*).

O ato de ler se torna parte da forma da obra assim como faz parte da estrutura da personagem ou do narrador; isto é, no romance *São Bernardo*, por exemplo, essa analogia permite que o antigo Paulo Honório se faça o novo Paulo Honório na escrita do livro; na leitura que ele faz de si mesmo e dos fatos que passa a narrar para convencer o leitor ideal.

A se crer nas memórias de Paulo Honório que revelam situações de aprendizagem de leituras pautadas na Bíblia, durante seu período no verdadeiro claustro, é de se concluir que, em face de diferentes níveis de leitura — por exemplo, Bíblia e "observações de homens práticos" (p. 84) —, o resultado foi o mais eficaz. Não digo com isso que sua leitura serviu para torná-lo um "homem melhor", digo apenas que ele julga ter atingido suas metas a partir desse repertório, a leitura de alguns jornais, "a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária" (p. 167). Paulo Honório transita, muitas vezes calado e apenas ouvindo, socialmente no convívio dos "doutores" letrados. Não frequentou a escola mas assumiu responsabilidade financeira por uma, isso para atender a uma demanda política. Teve sob suas rédeas o doutor Padilha e o fez passar por situações constrangedoras quando lhe retira o salário por meses seguidos e ainda o trata com desprezo perante os outros, humilhando-o de todas as formas para que seu orgulho de vencedor esteja sempre evidenciado. Também foi responsável pelo suicídio de Madalena, dissipou-lhe as forças intelectuais e depois a própria vontade de viver. No caso dela, sendo o que leva ao suicídio uma doença, não ouso questionar se sua morte se deu por um choque entre o sonhado e a descoberta da sua função sem serventia, ou se simplesmente se descobriu incapaz de suportar a vida de mulher e mãe ao lado de Paulo Honório.

Referências

ARNT, Gustavo. **Sistema jagunço**. A dialética entre homens provisórios e sujeitos da terra definitivos no romance regional brasileiro. Brasília: Universidade de Brasília. Instituto de Letras. **Tese**. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2013.

BUENO, Luís.. "A erupção do outro: São Bernardo". In: **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Ed da Unicamp, 2006b.

CANDIDO, Antonio. "Dialética apaixonada". In: **Recortes**. 3 ed., revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Ensaios sobre Graciliano Ramos. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. "O mundo à revelia". In: RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 25 ed. Rio, São Paulo, Record, Martins, 1976. p. 173-197.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. 3ed. São Paulo: Ática, 2003.

LEAL, Vitor Nunes. "Indicações sobre a estrutura e o processo do 'Coronelismo". In. **Coronelismo, enxada e voto**. O município e o regime representativo, no Brasil. Prefácio de Barbosa Lima Sobrinho. 4 ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1978, p. 19-57.

LIMA, Luiz Costa. "A reificação de Paulo Honório". In: **Por que literatura**. Petrópolis: Vozes, 1969.

MANIFESTO dos Pioneiros da Educação Nova (1932). Revista **HISTEDBR** On-line, Campinas, n. especial, p.188–204, ago. 2006 - ISSN: 1676-2584. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/revista/edicoes/22e/doc1_22e.pdf>. Consultado em 03 jan 2019

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Textos sobre educação e ensino**. Campinas, SP: Navegando, 2011. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/ano/mes/ensino.pdf>. Consultado em: 18 de jan. 2018.

MENDES, Floraci Artiaga. A ruralização do ensino. In: **Revista de Educação** e Saúde. Goiânia, Imprensa Oficial, ano 14 no. 29-30, ago/set de 1946, p. 25-26. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/129696/revista_1946_ago_set.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Consultado em 01 dez 2018

PEDROSA, Célia. **Antonio Candido:** a palavra empenhada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994.

PEREIRA, Lucia Miguel. **A leitora e seus personagens**. Seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros. Prefácio de Bernardo de Mendonça. Pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. (Série Revisões). Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. "O Coronelismo numa Interpretação Sociológica". In: **O Brasil republicano**, volume 8: estrutura de poder e economia (1889-1930). FAUSTO, Boris (direção). Introdução geral – Sérgio Buarque de Holanda 8 ed. História Geral Da Civilização Brasileira. Tomo 3, vol. 8. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. p. 172-214.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios**. S. Paulo: Ed. Alfa-Ômega, 1976.

SOBRINHO, Barbosa Lima. Prefácio. In. **Coronelismo, enxada e voto.** O município e o regime representativo, no Brasil. Prefácio de Barbosa Lima Sobrinho. 4 ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

TEIXEIRA, Anísio. "A Escola Secundária em Transformação". In: **A Educação e a Crise Brasileira**. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1956.

FICÇÃO HISTÓRICA DE AUTORIA FEMININA: BREVE PERCURSO

Dinameire Oliveira Carneiro Rios[53]

Resumo: Este trabalho apresenta um breve panorama acerca da produção feminina de viés histórico dentro da literatura brasileira, especialmente na segunda metade do século XX. Problematizando, inicialmente, o conceito de autoria feminina, a partir dos estudos de Nelly Richard (2002), constrói-se um percurso acerca da literatura feita por mulheres ao longo da historiografia literária brasileira, tendo como referência as concepções patriarcais em torno da representação dos estereótipos acerca da mulher e suas consequentes desconstruções e críticas. Baseando-se em estudos como os de Lobo (2002) e Xavier (1999), é analisado o surgimento de uma produção de autoria feminina que foi capaz, dentro da literatura nacional, de construir uma nova identidade para a mulher e se desligar, enfim, das representações calcadas sobre a noção de gênero, já que muitas das autoras referidas deixam de estabelecer a origem dos conflitos nas relações de gênero, o que propicia um desenho identitário livre do peso da tradição. Ao ser inserida como presença e voz ativa na literatura, a mulher "desnaturaliza" a visão de um cânone tradicional centrado sobre o homem, revela a importância de valorizar as diferenças e as alteridades e se torna responsável pela revisão do passado literário e social, inscrevendo na história a participação feminina e abalando as "certezas" historicamente construídas pela perspectiva falocêntrica. É dentro desse contexto que emerge a forte relevância dos romances históricos produzidos por mulheres a partir do século XX. Essas narrativas se enquadram com facilidade nos pressupostos históricos articulados pela Nova História e se alinham aos questionamentos da pós-modernidade, principalmente no que diz respeito à impossibilidade de um acesso total ao passado.
Palavras-chave: Ficção; Autoria; Mulher; História.

O conceito de autoria feminina

Ao longo do século XX, é possível perceber as mudanças de paradigma quanto à representação feminina dentro da literatura. As transformações ocorridas estão relacionadas duplamente ao avanço da participação social da mulher a partir desse período, pois além de uma inserção mais ampla nas diversas esferas da sociedade, consequentemente houve uma maior abertura e receptividade à escrita das mulheres. Diante da histórica marginalização da produção literária feminina pela tradição e pelo cânone literário, Nelly Richard (2002) questiona em seu ensaio "A escrita tem sexo?" quais são as referências e valores de gênero possíveis de se encontrar nas obras agrupadas dentro da expressão "literatura de mulheres" que as distingue dentro de um sistema maior e que podem classificar uma escrita como "feminina".

Segundo Richard (2002), uma resposta lançada por algumas críticas literárias feministas se relaciona ao modo expressivo e à temática presente na literatura feita por mulheres. Assim, existiria um "estilo" feminino e um argumento literário próprio que são inerentes à escrita das mulheres e que se ancoram numa concepção representacional da literatura em que o texto nada mais seria que uma mostra realista das experiências vivenciadas, o que asseguraria a "'autenticidade' da condição-mulher". (RICHARD, 2002, p.130).

[53] Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: dina_meire@hotmail.com

A falha desse tipo de crítica está em conceber o texto como algo naturalista, em que serão vinculados conteúdos oriundos de experiências experimentadas, e, a partir de uma perspectiva realista, concepção que despreza toda a potencialidade sígnica oferecida pela escrita e as possibilidades que as obras literárias têm em desestruturar e desestabilizar os códigos narrativos através dos próprios mecanismos linguísticos, pondo em risco as bases referencias do universo ficcional e questionando a suposta "verossimilhança dos mecanismos de personificação e identificação feminino-literária" (RICHARD, 2002, p.130). Também, Richard (2002) aponta outra fragilidade presente nessa caracterização da escrita feminina: a associação existente entre um conteúdo literário "feminino" e uma essencialização dessa identidade a partir de uma concepção que torna imutável e engessada a relação do que é escrito por mulheres e o que se espera dessa produção, desconsiderando, mais uma vez, as conexões moventes que a "identidade" e a "representação" podem adquirir no processo de escrita, e das inúmeras possibilidades do devir mulher.

Construída na cultura e ancorada em sistemas simbólicos e discursivos, conforme afirma Silva (2000), a identidade é cambiante porque a própria linguagem vacila, já que o signo é sempre marcado pelo adiamento da presença da coisa ou do conceito que ele significa. Dessa forma, fixar uma identidade como única, além de possibilitar a construção de uma forma de hierarquização das identidades, torna-se um processo que sempre recai no campo da impossibilidade, visto a movência que ela tende a adquirir. Quando se trata da identidade de gênero, as explicações para a hegemonia masculina são buscadas a partir de argumentos biológicos, o que faz com que a fixidez dessa identidade seja dada pela própria natureza e não pelos construtos culturais. Porém, de acordo com Silva (2000, p.86), trata-se da "demonstração da imposição de uma eloquente grade cultural sobre a natureza", e, por isso, nada mais são que interpretações que impõem um significado sobre uma matéria silenciosa. Isso confirma o quanto os essencialismos são culturais e têm sua origem no processo de fixação das identidades. Assim, definir a escrita feminina pelas marcas temáticas e estilísticas que ela pode apresentar é direcionar a produção literária feita por mulheres ao caminho da essencialização e da fixidez identitária que subtrai da escrita feminina todas as possibilidades de construção e desconstrução do texto e das representações.

Há, ainda, no âmbito do questionamento sobre o que marcaria o valor da diferença entre escrita feminina e a masculina, uma resposta oferecida recorrentemente por escritoras mulheres que também se instaura num campo problemático e perigoso. Muitas delas preferem acreditar que não há distinções entre a escrita masculina e a feminina, que a linguagem seria neutra, resposta dada sob a ameaça de rebaixamento da escrita feminina à categoria de particular diante de uma geral ocupada pelo masculinouniversal. Ao analisar esse desvio que tenta ser empreendido por algumas escritoras, Richard (2002) considera esse posicionamento uma forma de reforçar o poder hegemônico e suas estratégias para continuar atribuindo ao masculino a capacidade de representar o universal e a neutralidade da língua, num subterfúgio perverso e violento que apaga as diferenças e subordina toda a produção literária às marcas dominantes do masculino-universal. É diante desses mecanismos de autoritarismo frente às marcações da autoria literária que a crítica feminista esclarece sobre a necessidade de criação de um "sistema de referências autonomamente feminino, que não obrigue as obras das mulheres a serem lidas através de um dispositivo alienante de interpretação social, que falseia suas características ou marginaliza as suas singularidades." (RICHARD, 2002, p.131).

Para além de tentar definir uma escrita como "feminina", o que privaria o feminino de todos os trânsitos relacionais possíveis, tanto no plano da cultura quanto na esfera de uma escrita

em devir, Richard (2002), baseada na ideia de Josefina Ludmer, de que toda escrita é assexual, bissexual e unissexual, e na afirmação de Julia Kristeva, de que a escrita aciona o cruzamento interdialético de várias forças de subjetivação, considera que é numa ação de forças opostas e representativas do masculino e do feminino, atuando conjuntamente, que a escrita é polarizada para um dos lados. A força masculina é caracterizada como raciocinante-conceitualizante, e se impõe diante da feminina no processo de subjetivação criativa quando se estabelece na escrita a norma estabilizante, já a feminina, denominada de semiótico-pulsante, se efetiva como predominante na escrita quanto constitui a vertigem desestruturadora. É isso que possibilita que se possa falar, mais do que em escrita feminina, mas uma feminização da escrita, definida pela autora como um processo

> que se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco da retenção/contenção da significância masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para desregular a tese do discurso minoritário. Qualquer literatura que se pratique como *dissidência da identidade*, a respeito do formato regulamentar da cultura masculina-paterna, assim como qualquer escrita que se faça cúmplice da ritmicidade transgressora do feminino-pulsátil, levaria o coeficiente minoritário e subversivo (contradominante) do "feminino" (RICHARD, 2002, p. 133, grifo da autora)

Além de desvincular a escrita feminina de um processo de naturalização, em que o determinante biológico "ser mulher", consequentemente, teria como coincidência uma identidade de gênero, essa perspectiva alarga as possibilidades acerca da produção de uma escrita que desarticule padrões da masculinidade hegemônica e possa explorar as potencialidades transgressoras oferecidas pelos signos, no que diz respeito à linguagem e à identidade. Isso, inclusive, não restringe nem condiciona a produção do exercício crítico da feminização à mulher. Ao desconstruir as conexões redutoras que são tradicionalmente enredadas entre o biológico e o cultural e que tendem a dirimir a identidade feminina a uma homogeneidade, são acionadas subjetividades múltiplas que deslocam e reorganizam, dentro de um contexto de subversão e pluralização, representações que desarticulem as que foram cunhadas de forma unificadora pelo cânone e construam novas possibilidades de identificação. Nesse intento, ainda que seja importante compreender que, em muitos casos, a consciência crítica feminina seja determinante dentro desse processo, ser mulher não basta para definir uma escrita como feminina, já que ela precisa operar uma transgressão acerca do que foi instituído pela escrita hegemônica masculina.

A condição da mulher e a escrita

Dentro da literatura brasileira, segundo a leitura de Xavier (1999), Clarice Lispector foi a primeira autora a quebrar o paradigma estético e ético da literatura de bases patriarcais e que se lançou a questionamentos ligados à condição da mulher e as relações de gênero por meio de uma estética que desarticulava, de certo modo, padrões já assimilados pelo cânone, porém sem que sua obra se aproximasse do panfletário. A literatura de Clarice Lispector inaugura uma força criativa de autora feminina e pode ser enquadrada na fase da literatura produzida por mulheres a que Elaine Showalter denomina como "feminist". De acordo com a autora, essa segunda fase, dentre as três fases definidas por ela, é caracterizada por uma espécie de ruptura, pela busca de direitos e

autonomia, ao mesmo tempo em que produz uma crítica aos padrões e valores instituídos. (XAVIER, 1999, s.p.)

Ao construir uma trajetória acerca da literatura de autoria feminina do Brasil ao longo do século XX, Xavier (1999) destaca autoras que tornam visíveis através de suas obras as diferenças sociais no que diz respeito à mulher e questionam valores centrados no patriarcalismo. As obras de Patricia Bins, Lya Luft, Sônia Coutinho e Márcia Denser se enquadram dentro de uma realidade social pós-efervescência dos primeiros movimentos feministas e da publicação da obra magna de Beauvoir, O segundo sexo, em 1946, e por isso se preocupam marcadamente em problematizar os ganhos, os desafios e as contradições advindos nas novas configurações sociais estabelecidas no decorrer do século XX. Em síntese, Xavier (1999) afirma que as narrativas produzidas por mulheres até a década de 1990 no Brasil se centram nas questões relacionadas ao gênero, desvelando as assimetrias sociais relacionadas à mulher, inclusive as frustrações advindas dos ganhos das lutas feministas. Em se tratando da produção das quatro autoras analisadas ao longo do ensaio, Xavier (1999) afirma que,

> Se, em Patrícia Bins, a trajetória das personagens as leva ao autoconhecimento, através da individuação, o processo é doloroso e exige o abandono de todas as máscaras; não se trata de uma vitória, porque as narrativas terminam em dois pontos. Com Lya Luft, o trágico e o grotesco se articulam para desvelar as regras desse jogo sujo, onde a mulher é sempre perdedora. Márcia Denser tenta subverter essas regras, criando uma personagem caçadora, que acaba, porém, caçada e degradada; enquanto Sônia Coutinho desloca suas protagonistas no espaço em busca de uma realização que não se dá, porque se o esquema tradicional é sufocante, a liberação não satisfaz. É um beco sem saída… (XAVIER, 1999, s.p.)

Ainda que estas narrativas não apontem soluções palpáveis para a crise que se instaura sobre o sujeito feminino após os ganhos feministas e a consequente reconfiguração dos papéis sociais, é notável a construção de representações que expandem as possibilidades identitárias moldadas pelas narrativas de autoria masculina e problematizam questões ligadas à autoria, ao cânone e a tantos outros conceitos construídos sob o ditame hegemônico patriarcal que alijaram para a margem a literatura produzida por mulheres. Assim, podemos ler nessas obras o lançamento de uma semente literária que vai culminar na contestação do lugar de fala e da autoridade masculina diante da mulher e na reivindicação de uma identidade plural e em devir. Ao analisar esse contexto de produção literária feminina no Brasil, Luiza Lobo (2002, p.108) constata que foi realmente durante a década de 1970 que as mulheres se "firmaram na literatura nacional, adotando uma visão de mundo, mais pessoal, psicológica, voltada para o eu interior, num diálogo íntimo, numa linguagem introspectiva e elaborada", tendo Clarice Lispector como uma forte influência e uma figura importante para a ficção da época.

Na leitura que Elódia Xavier faz da literatura brasileira, somente nas obras produzidas a partir da década de 1990 é possível perceber uma saída para os questionamentos lançados pela literatura feminina das décadas anteriores. Além de oferecer respostas, essa produção constrói também uma nova identidade para a mulher e se desliga, enfim, das representações calcadas sobre a noção de gênero, já que muitas delas deixam de estabelecer a origem dos conflitos nas relações de gênero, o que propicia um desenho identitário livre do peso da tradição. Conforme as ideias de Richard (2002), é somente após esse desligamento do determinante naturalista entre gênero e identidade que se torna possível exercer de modo extensivo a prática contestatória dos valores hegemônicos.

Foi com a publicação da tese de doutorado de Kate Millett, *Política sexual*, em 1970, que a crítica literária feminista ganhou força e começou a questionar as práticas patriarcais reproduzidas e disseminadas através da literatura. Em sua obra, entre outras coisas, Millett analisa a presença da ideologia patriarcal em manifestações artísticas e em contextos históricos importantes entre o século XIX e XX, evidenciando como a mulher esteve submetida a um controle de pensamento e de comportamento nesse período, e quais foram os indícios de uma revolução sexual em prol da libertação da mulher da condição de subordinação tradicional. Em sua leitura, a autora mostra, por exemplo, como a psicanálise freudiana poderia ter contribuído para a leitura de opressão a que estava submetida a mulher, caso Freud enviesasse sua interpretação sobre a personalidade feminina a partir das hipóteses sociais, lendo-a através do cenário de sociabilização a que estava subordinada e não restritamente pelo viés da subjetividade.

A crítica literária feminista passa, a partir de então, a buscar as origens de um discurso masculino que recorrentemente reserva à mulher representações que recaem na concepção de um sujeito inferiorizado e que cria para isso explicações pautadas na naturalização, na essencialização e na universalidade de um sexo mais fraco. Além desse apagamento histórico da imagem da mulher, são criados subterfúgios de ordens diversas que possam, ao mesmo tempo, mascarar a invisibilidade feminina e justificar os registros históricos restritos ao universo masculino. Ao repensar o processo de construção da história literária, Ria Lemaire (1994) afirma que se trata de uma historiografia erigida, assim como os discursos das ciências humanas, sob forte preocupação em apresentar uma genealogia como uma tradição única e ininterrupta, de modo a excluir e desqualificar as vozes e versões de indivíduos que por motivos ligados a ideias como raça, sexo ou nacionalidade, por exemplo, não se enquadram dentro do sistema. É com a pretensão de criar uma história unilateral e uma tradição única que a historiografia literária se serve de conceitos como o gênio, o autor, o herói, o personagem e o tema, e por outro, tradição, unidade, originalidade e criatividade para instituir um padrão e deixar esconsas as estruturas sociais que são responsáveis por segregar e silenciar os discursos heterogêneos.

Para Foucault (1996), é por estar relacionado ao desejo e ao poder que o discurso é controlado e interdito em toda sociedade. Esse controle e repressão são mecanismos utilizados pelos sujeitos que detêm o direito de falar para limitar ou mesmo silenciar o discurso dos que socialmente não foram investidos para tal cargo, e, historicamente, tal interdição reincide sobre sujeitos identificados pelo sexo, raça e/ou classe social.

É sobre a centralidade e a tentativa de unicidade da versão histórica masculina construída através do viés literário, que deixa de fora a diversidade das versões dos que foram marginalizados por esse discurso em prol de manter-se no centro às custas da exclusão, que a crítica literária feminina se ancora para reclamar o direito à voz para os que foram silenciados, além de desestabilizar a validade da representação feminina construída a partir dessa ótica masculina canonizada, que tende inviesadamente ao menosprezo quanto à importância da atuação da mulher ao longo da história.

Ficção histórica de autoria feminina

Passada a fase de contestação acerca do apagamento dentro do cânone literário das versões que conferissem diversidade e pluralidade aos discursos sobre a história e das representações sobre o feminino forjadas a partir de estereótipos que relegavam as posições mais subalternas para as mulheres, a crítica literária direcionou sua atenção à produção de autoria feminina que crescia "à

medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar", [...] agora "imbuída da missão de 'contaminar'" os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas." (ZOLIN, 2009, p.106)

Ao ser inserida como presença e voz ativa na literatura, a mulher "desnaturaliza" a visão de um cânone tradicional centrado sobre o homem, revela a importância de valorizar as diferenças e as alteridades e se torna responsável pela revisão do passado literário e social, inscrevendo na história a participação feminina e abalando as "certezas" historicamente construídas pela perspectiva falocêntrica. É dentro desse contexto que emerge a forte relevância dos romances históricos produzidos por mulheres a partir do século XX. Essas narrativas se enquadram com facilidade nos pressupostos históricos articulados pela Nova História e se alinham aos questionamentos da pós-modernidade, principalmente no que diz respeito à impossibilidade de um acesso total ao passado.

Na América Latina, o romance histórico de autoria feminina assume uma importância ainda maior quanto comparado à literatura europeia, por exemplo, pois se trata de construir uma representatividade de mulheres em nações que passaram pelo processo de colonização e que, além disso, se viam historicamente em uma posição de subalternidade por características relacionadas à raça, à classe social etc. Também, é relevante destacar que muitas dessas narrativas foram produzidas em contextos históricos de países que passaram por processos ditatoriais, período de forte cerceamento das liberdades políticas, e que, por isso, este discurso feminino tem também o objetivo de evidenciar a importância da participação feminina nesse processo. Eis o caso de obras como *Hasta no verte Jesús mio* (1969), de Lena Poniatowska, *La guerrilla tupamara* (1970), de María Esther Gilio, *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado e *Una sola muerte numerosa* (1996), de Nora Strejilevich.

No Brasil, é expressiva a produção de romances históricos de autoria feminina. O objetivo que norteia a maior parte dessas obras é repensar a construção da história a partir dos seus equívocos e silenciamentos ao relegar ao limbo a participação que negros, pobres e mulheres tiveram dentro de um modelo de sociedade erigido com base numa cultura hegemônica e falocêntrica. Especialmente quando se debruçam sobre a figura da mulher, essas narrativas desvirtuam uma concepção da tradição literária em que as personagens femininas eram coadjuvantes de suas histórias de vida para colocar a mulher como sujeito ativo da narrativa e de sua própria história.

Ao construir um panorama do romance histórico de autoria feminina no Brasil, Cristina Sáenz de Tejada (2004 apud GÄRTNER, 2006) divide-o em três distintos períodos: o período da pós-independência, após 1930 e de 1950 em diante. O primeiro período é iniciado pelo romance *D. Narcisa de Villar: legenda do tempo colonial* (1859), de autoria de Ana Luísa de Azevedo Castro. Nele já é possível perceber algumas transformações quando comparados aos romances de autoria masculina, pois a narrativa se constrói a partir do olhar feminino e é possível constatar uma subversão social pelo fato de o seu protagonista enfrentar algumas situações em busca do que imaginava ser a sua felicidade. Ainda que não quebre com muitos paradigmas do período, já que o destino e a felicidade da mulher estariam no amor romântico, é importante considerar a presença feminina como articuladora de um discurso sobre si, ainda que envolvido em algumas amarras patriarcais. (TEJADA 2004 apud GÄRTNER, 2006).

A partir de 1930, segundo a autora, tem início o segundo período, marcado por obras que se aproximam do modelo scottiano por usar os acontecimentos históricos como pano de fundo

para as narrativas, e, por isso, apenas se diferenciando do momento anterior devido à maior importância que a história adquire nas obras. Um dos exemplos do período é o romance de Ofélia Fontes, escrito em parceria com o marido, *Um Reino sem Mulheres* (1932). Na década seguinte, a escritora lançou *O gigante de botas* (1941), romance produzido já sem a co-autoria do companheiro. São também desse período dois importantes romances históricos de autoria feminina: *Diamantes Pernambucanos* (1933), de Josefa Farias e *A Infanta Carlota Joaquina* (1937), de Cecília Bandeira de Mello. O primeiro, embora não centre a narrativa em figuras femininas ou não traga nenhuma nova técnica literária, reconta a história da Inconfidência mineira a partir da ótica de Michel Jobard, personagem fictício, e ajuda a preencher algumas lacunas deixadas pela história oficial, conforme característica amplamente encontrada nos romances históricos produzidos a partir da segunda metade do século XX. Já o segundo, *A Infanta Carlota Joaquina* (1937), inova ao apresentar a história a partir da perspectiva feminina, Carlota Joaquina, oferecendo importância a uma personagem secundária na história do Brasil, e possibilitando que os fatos sejam mostrados a partir de outra ótica que não a masculina. Há ainda nessa fase outros exemplos de romances que iniciam uma subversão quanto ao centramento feminino em suas narrativas e à abordagem de temas desprezados pela histórica oficial, embora neles sobressaísse a construção de um modelo histórico nos padrões scottianos. (TEJADA 2004 apud GÄRTNER, 2006).

A terceira e última, já englobando produções recentes, é contemporânea do surgimento no novo romance histórico, conforme as datações feitas Aínsa (1991) e Menton (1993), e é marcada por um *boom* em relação à produção de romances históricos. Para a pesquisadora, as obras desse período recente se enquadram em dois segmentos: aquelas voltadas para uma narrativa de fundação nacional e as que visam reescrever os fatos históricos através de mecanismos discursivos como a paródia e o pastiche, recuperando personagens históricos colocados na condição de coadjuvantes na historiografia oficial. Uma das representantes desse período é Dinah Silveira de Queiroz, que publicou, em 1954, *A muralha*, livro que abre essa última fase e reconta a descoberta de São Paulo por meio da história do bandeirante Carlos Pedroso Silveira. Há nas narrativas dessa autora uma preocupação em utilizar o ponto de vista das mulheres para recontar a história, desestabilizando o modo como a história oficial foi construída ao desprezar esse tipo de perspectiva.

Duas autoras de grande importância para o romance histórico atual são Nélida Piñon e Ana Miranda. Piñon publicou, em 1984, *A República dos Sonhos*, romance narrado a partir da perspectiva de Breta, neta de Madruga, imigrante galego sobre quem a narrativa se centra. A história contada, ao mesmo tempo em que revela os desafios dos imigrantes galegos que vieram para o país no final do século XIX, reconstrói o período histórico do governo de Getúlio Vargas, entre 1930-1945. Com essa narrativa Nélida Piñon inscreve-se como a autora de um grande romance histórico que discute, ainda que paralelamente, o processo de construção da nação.

Na obra de Ana Miranda, são inúmeros os romances de viés histórico. Embora já produzisse desde a década de 1970, é com a publicação do seu primeiro romance, *Boca do Inferno* (1989), que a autora passa a ser nacionalmente conhecida. Além de ter sido responsável pelo reconhecimento da produção artística de Ana Miranda (que costuma ilustrar com os próprios desenhos as suas obras literárias), *Boca do Inferno* angariou para a escritora prêmios nacionais importantes e a presença nas listas dos autores mais vendidos do país. Neste livro, a autora recupera o contexto social e histórico da Bahia no século XVII, especialmente através da vida dos representantes do Barroco brasileiro, Gregório de Matos e Antônio Vieira. Diante do sucesso do livro frente ao público e à crítica, a autora dedicou alguns de seus romances posteriores à reconstrução literária e histórica da vida de outros nomes importantes da literatura brasileira, como

Augusto dos Anjos em *A última quimera* (1995), Clarice Lispector em *Clarice* (1999), Gonçalves Dias em *Dias e Dias* (2002) e José de Alencar em *Semíramis* (2014). A contribuição ainda mais significativa oferecida pela escritora cearense para a construção das narrativas históricas de autoria feminina está nos romances *Desmundo* (1996) e *Amrik* (1997), pois neles a autora se preocupa em contar partes importantes da história da nação a partir do ponto de vista feminino.

Ao longo dessas últimas décadas outras escritoras, com menor reconhecimento, também produziram romances pautados na reconstrução de um passado histórico. Alguns exemplos são as obras de Tânia Jamardo Faillace, com *Adão e Eva* (1995), Helena Moura, com *O ouro da liberdade: história de Chico Rei* (1997); Isolina Bresolim Viana, com *Masmorras da Inquisição: memórias de Antônio José da Silva, o Judeu* (1997); e Helena Whately, *Os seios de Eva* (1998). Em seu livro *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, Antônio Esteves (2010) constrói um amplo panorama do romance histórico no país, especialmente os produzidos nas últimas décadas até o ano de 1997. Entre os inúmeros títulos produzidos, o autor destaca a presença feminina através de nomes como Dinah Silveira Queirós, Virgínia G. Tamanini, Maria Alice Barroso, Masslowa Gomes Venturi, Nélida Piñon, Maria José de Queirós, Ana Miranda, Maria C. Cavalcanti, Vera Teles, Ivanir Callado, Luzilá Gonçalves Ferreira, Raquel de Queiroz, Ângela Abreu, Heloísa Maranhão e Vera de Vives, evidenciando a forte produtividade de romances históricos que recontam a história, agora a partir do lugar de fala das mulheres.

A produção de narrativas históricas de autoria feminina demarca a participação ativa da mulher na esfera social do ontem e do hoje. Essas narrativas são responsáveis por acionar uma presença da visão da mulher sobre as estruturas sociais do presente e do passado ao deslindar, embora esconso na historiografia oficial, o quanto o envolvimento feminino foi importante para a efetivação dos acontecimentos históricos. Ao se inserir em uma tradição literária tão relevante para o processo de construção do conceito de nação, por exemplo, como se configura o romance histórico, a mulher inscreve-se como um sujeito ativo na tessitura de uma memória individual e coletiva, reivindicando o seu espaço que outrora foi apagado por uma posição que tentava instituir-se como totalizadora e universalizante, concepção que as narrativas escritas por mulheres contribuem para dessacralizar. É inegável também a importância dessas narrativas para a construção de uma representatividade feminina que possibilita desarticular imagens historicamente engendradas sobre a mulher a partir da percepção masculina, constituindo uma identidade legitimada, em muitos casos, pelo próprio lugar de fala.

Referências

AINSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. *Revista Plural*, México, núm. 240. p.82-85. 1991.

ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000).* São Paulo: Editora UNESP, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso* – Aula inaugural no College de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo. Ed. Loyola: 1996.

GÄRTNER, Mariléia. *Mulheres contando história de mulheres*: o romance histórico brasileiro contemporâneo de autoria feminina. Tese de doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP. Assis, 2006.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história tradicional. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOBO, Luiza. Literatura e história: uma intertextualidade importante. In: DUARTE, Constância Lima (Org.) *Gênero e representação*: teoria, história e crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MENTON, Seymour. *La Nueva Novela Historica de La America Latina:* 1979-1992, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo?. In: RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas:* Arte, Cultura, Gênero e Política. Tradução de Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: HALL, Stuart; SILVA, Tomaz Tadeu da; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença* – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZOLIN, Lúcia Ozana. Crítica feminista. In: BONNICCI, T. ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2004.

XAVIER, Elódia. *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira:* as marcas da trajetória. Disponível em: https://litcult.net/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria/. Acesso em 25 jun. 2022.

ESPAÇO URBANO E MARGINALIZAÇÃO SOCIAL E HUMANA: FIÓDOR DOSTOIÉVSKI, LIMA BARRETO, ROBERTO ARLT E JOÃO ANTÔNIO

Clara Ávila Ornellas[54]

Resumo: Este texto apresenta reflexões a respeito de como a cidade torna-se palco de representações sociais a demarcar personagens que não possuem condição econômica e/ou social para nela transitar igualitariamente. Apesar do disposto na Declaração dos Direitos Humanos Universais (1948), quanto aos direitos à dignidade, igualdade, justiça e liberdade como inerentes a todos os seres humanos, não é o que se observa, principalmente em metrópoles, a exemplo de Rio de Janeiro, Buenos Aires e São Petersburgo, seja no século XIX de Dostoiévski, seja na contemporaneidade de João Antônio. Nessas cidades, assim como em outros lugares do mundo, o contingente de indivíduos à margem social vem aumentando de forma sensível em muitas nações, e de forma ainda mais agravada após a ocorrência da pandemia de Covid-19. Portanto, a promoção do progresso e de melhores condições de vida prevista na Declaração Universal dos Direitos Humanos tem sido negligenciada e gera uma persistente condição de miséria, opressão e injustiça. Desta forma, verifica-se que a necessária igualdade de direitos não tem ultrapassado determinadas barreiras sociais e políticas que, ao longo do tempo, impedem a vivência plena da cidadania, o que pode ser observado nas diferentes obras literárias dos autores aqui focalizados. Neste sentido, reflete-se sobre as diferentes faces da marginalização social em São Petersburgo, Rio de Janeiro e Buenos Aires, a partir de obras de Fiódor Dostoiévski, Lima Barreto, Roberto Arlt e João Antônio. Entre outros aspectos, pode-se atestar relações de semelhanças, diferenças e continuidade entre o problema da exclusão social e as diferentes cidades representadas em parte das obras desses escritores, a saber, *Crime e castigo* (1866), de Dostoiévski, *Toda a crônica* (2004), de Barreto, *Aguafuertes cariocas* (2013), de Arlt e *Malhação do judas carioca* (1975), de João Antônio. Essa abordagem fundamenta-se no diálogo com reflexões de pensadores como Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire:* um lírico no auge do capitalismo (1989), Milton Santos *"*O tempo nas cidades*"* (2001), Donald Franger *Dostoievski y el Realismo Romantico* (1970) e Beatriz Sarlo *Modernidade periférica*: *Buenos Aires 1929 e 1930* (2010).
Palavras-chave: Literatura; Espaço urbano; Exclusão social.

Introdução

Após a vivência de uma pandemia mundial, o mundo não é o mesmo. Durante o ápice da proliferação do vírus SARS-Covid-19, ficou evidente em diversos países do "terceiro mundo" a condição grave em que esteve a saúde das pessoas mais pobres. Embora a doença tenha sido inclemente sobre todas as classes sociais, a falta de recursos e a necessidade de sobrevivência obrigaram muitos a trabalharem, sem poder se resguardar no isolamento social então obrigatório.

No Brasil, particularmente em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, houve a morte de milhares de vítimas, principalmente moradoras das periferias urbanas. Se, por um lado, o acesso a recursos de saúde eram difíceis para essas populações, por outro, a pobreza e a miséria tornaram evidente uma segregação contrária a qualquer previsão inerente à Declaração Universal dos Direitos

[54] Pós-doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2022). Mestranda em Educação, na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

Humanos (1948). Segundo este documento, entre os direitos indissociáveis do cidadão encontram-se as garantias à moradia, à dignidade e à saúde. Ilustra essa condição à margem urbana, infelizmente, as centenas de barracas que passaram a ocupar muitas cidades, em razão de famílias cujos responsáveis perderam o emprego durante o estado de exceção pandêmico. Não se quer dizer que antes não havia miséria, mas ela se acentuou doridamente.

Diante dessas constatações e centrando-se na perspectiva da cidade, elege-se como propósito deste texto incursionar brevemente sobre a literatura de escritores que privilegiaram em sua estética as margens das metrópoles, iniciando-se com *Crime e Castigo* (1886), de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), obra em que, entre vários outras características e temas, sobressai-se a abordagem de parte da periferia de São Petersburgo do século XIX, passando-se pela reforma urbana do Rio de Janeiro do início do século XX, por meio da coletânea *Toda crônica* (2004), de Lima Barreto (1881-1922), seguindo para o Rio de Janeiro da "falta de problemas sociais" dos anos de 1930, em *Aguafuertes cariocas* (2013) e as *Águas-fortes portenhas, seguidas de águas-fortes cariocas*, de Roberto Arlt (1900-1942), nas quais se evidenciam o olhar deste escritor portenho às margens das cidades, e chegando ao Rio de Janeiro dos marginalizados sociais dos meados da década de 1970, em *Malhação do judas carioca* (1975), de João Antônio (1937-1996).

Compaixão proibida

Em *Crime e castigo*, para além de narrar as questões existenciais, morais e éticas vivenciadas pelo jovem protagonista Raskolnikov ante a ideia e o ato de assassinar duas senhoras[55] residentes da casa de cômodos onde ele ocupava um quarto, em prol de objetivos que acreditava serem maiores, observa-se a cidade como um vetor de eminência reflexiva dos delírios do protagonista tanto antes como depois da realização do duplo assassinato. Nesse movimento de reflexo, evidencia-se uma focalização espacial relacionada, na maioria das vezes, a regiões da cidade habitada ou de trânsito de seres à margem social. O próprio personagem principal vive em condições econômicas limitantes e, ademais, sente-se melhor quando caminha por espaços onde circulam subempregados ou de desocupados. Exemplifica esse contexto a Praça Siénnaia:

> Aproximava-se das nove horas quando ele [Raskólnikov] passou pela Siénnaia. Todos os barraqueiros, ambulantes, donos de vendas e vendinhas estavam fechando os seus estabelecimentos ou retirando e arrumando as suas mercadorias, e dispersavam-se para suas casas, assim como os compradores. Nos andares inferiores, ao lado das tabernas, nos pátios sujos e fedorentos dos prédios da praça Siénnaia, mais ainda nas vendas de vinho a varejo, acotovelavam-se muitos operários da indústria e esfarrapados de toda espécie. Raskólnikov gostava predominantemente desses lugares, assim como de todas as travessas próximas. Ali os seus andrajos não chamavam a atenção arrogante, e se podia andar com a aparência que quisesse, sem escandalizar ninguém. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 76-77)

Vislumbra-se um cenário no qual viceja a pobreza e um trânsito humano que se configura oposto a uma concepção de cidade idealizada, assim como fora o objetivo do czar Pedro I (1672-1725) – denominado como Pedro, O Grande – quando da construção de São Petersburgo, fundada

[55] O plano inicial era apenas assassinar, com um machado, a velha agiota Alyona Ivanovna, que penhorava pequenos bens de seus clientes à custa de altos juros, mas no momento do crime sua irmã Lizaveta apareceu, tornando-se necessário matá-la também.

em 1703, em uma região onde prevaleciam pântanos[56]. Se, para o monarca, a sede do poder da Rússia almejou constituir uma espécie de cópia de modernas capitais europeias, como Londres e Paris, verifica-se que o olhar de Dostoiévski se dirige ao contraposto de um espaço urbano próspero e de requinte. Desta perspectiva contrária, a cidade representada no romance do escritor russo revela-se claustrofóbica, conforme menciona o crítico Donald Fanger, em *Dostoievski y el Realismo Romantico* (1970):

> Situados [quartos de aluguel] muitas vezes no final de escadas sombrias e sujas, em enormes quadras de edifícios de apartamentos, eles são as células que formam a cidade e seus habitantes, sendo o produto da excrescência da cidade fantástica.
> É possível sonhar nesses lugares, mas não é possível viver [...] (FANGER, 1971, 204-205, tradução nossa)

Considerando que Raskólnikov habita um desses quartos de aluguel mencionados por Fanger, pode-se compreender que esse protagonista encarna a condição de pertencer à margem social, embora tenha relações com personagens de estratos sociais superiores. Aliás, a condição financeira adversa seria uma das causas que, segundo Raskólnikov, poderia justificar os assassinatos que ele cometeu, no sentido de que grandes líderes mundiais sempre tiveram em sua trajetória um histórico de mortes. Porém, ainda assim, eles alcançaram conquistas proveitosas, em termos econômicos e de expansão de território, para as nações sob seu comando[57]. No entanto, à parte dessa importante discussão ética e moral, interessa nesse momento demonstrar como a exclusão social e a opressão dos mais pobres é um tema presente no romance dostoievskiano, quando ainda não existiam oficialmente os direitos humanos.

Ainda mais que o protagonista, a família da personagem Sônia representa de modo explícito a condição à margem social da dignidade humana, seja porque seu pai, Marmieládov, era viciado em álcool – inclusive, o primeiro título do romance dado pelo escritor foi *Os ébrios* –, seja porque a condição de extrema miséria leva, por exemplo, a sua filha adolescente Sônia a se prostituir para ter condições de alimentar seu pai, sua madrasta e seus vários irmãos. Marmieládov tem consciência de que o vício em álcool degrada, porém, mais grave ainda é a miséria porque extermina qualquer senso de dignidade do ser humano, como afirma em diálogo com Raskólnikov, quando este o conhece em uma taberna:

> Sei ainda mais que bebedeira não é uma virtude. Mas a miséria, meu caro senhor, a miséria é defeito. Na pobreza o senhor ainda preserva a nobreza dos sentimentos inatos, já na miséria ninguém o consegue, e nunca. Por estar na miséria um indivíduo não é nem expulso a pauladas, mas varrido do convívio humano a vassouradas para que a coisa seja mais ofensiva; o que é justo, porque na miséria eu sou o primeiro a estar pronto para ofender a mim mesmo. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 30).

---

[56] Para acesso a informações mais detalhadas sobre a fundação de São Petersburgo, sugere-se o seguinte artigo: AMÉRICO, Edélcio. Petersburgo: personagem atuante em Crime e Castigo. RUS – *Revista de Literatura e Cultura Russa*, São Paulo, v. 7, n. 7, jan./jun. 2016.

[57] Segundo Fanger, seria "a teoria de que as naturezas superiores estão além da moralidade que aprisiona as massas medíocres" (FANGER, 1970, p. 194, tradução nossa). Ainda segundo o crítico, desde o seu primeiro romance *Gente pobre* (1846), Dostoiévski desenvolve como um dos temas de sua criação a rebelião do homem pobre contra um destino injusto: "A pobreza é considerada como a destruição do direito à individualidade, como a supressão de suas potencialidades" (FANGER, 1970, p. 211, tradução nossa).

Depreende-se a nulidade humana perante a condição inferior advinda da falta de recursos para garantir a sobrevivência em duplo sentido: por um lado a pessoa acometida pela miséria condena-se a si mesma, por outro, a sociedade não lhe reconhece nem ao menos humanamente. E isto no contexto de um romance do século XIX que ressoa atual, mesmo após a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Segundo Fanger, a história da família de Marmieládov configura um contraponto à de Raskólnikov como cortina do fundo social, ou seja, urbano, sendo usada da perspectiva do imediatismo de ambos os dramas individuais (Cf. FANGER, 1970, p. 195, tradução nossa).

É também o próprio personagem Marmieládov quem expressa a dimensão da falta de solidariedade e congraçamento entre os seres humanos na sociedade. Ter compaixão pelo próximo soa como algo inverossímil, senão tolo, diante de um imaginário que supõe a condição subumana como algo, no máximo, a ser tolerado – desde que não ameace o campo de conforto daqueles que têm boa situação econômica e social. Ainda segundo a perspectiva do referido personagem dostoievskiano, essa situação segregadora costuma ser incentivada até mesmo pela ciência: "a compaixão em nossa época está proibida até pela ciência" (DOSTOÉVSKI, 2015, p. 31). Dessa maneira, bem ao contrário das máximas cristãs – apesar de a sociedade russa ter entre suas características uma grande devoção à religião católica ortodoxa –, a piedade pelo outro deve ser evitada pelas lentes da ciência que prima, de modo enfático, pelo individualismo. E neste, o outro deve ser superado, portanto, excluído; ou em vocabulário mais atual, ser tornado invisível.

***Chantilly* carioca**

O Rio de Janeiro vivenciado por Lima Barreto de meados do século XIX à segunda década do século XX, embora diferente da São Petersburgo do escritor russo, apresenta similaridades quanto à presença de seres à margem social, às vezes em condição similar de miséria como atestado no romance de Dostoiévski. Aliás, ressalta-se que o escritor russo se faz presente temática e explicitamente na produção barretiana, tanto em romances, contos quanto em algumas de suas crônicas. No próprio título de sua obra de estreia, *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909) parece ecoar o título dostoievskiano *Recordações da casa dos mortos* (1862), romance inclusive mencionado explicitamente em *Cemitérios dos vivos* (1956), de Barreto. Pode-se pensar em uma aproximação literária entre ambos os escritores em diversos sentidos, mas destaca-se, entre outras possibilidades, o sentimento de amor cristão, a compaixão pelos oprimidos, a cidade ocupando um espaço privilegiado em suas criações e a atuação concomitante dos dois no jornalismo e na literatura.

A exemplo do que foi exposto sobre *Crime e castigo*, em crônicas de Barreto se observa um olhar que focaliza seres em situação de opressão econômica e social, sempre mediada por uma verve crítica do autor a respeito dos desvãos políticos e econômicos explorando de forma inclemente os mais pobres, inclusive no movimento de segregação espacial da cidade. Aos ricos a melhor infraestrutura urbana; aos pobres a obrigatoriedade do pagamento de impostos enquanto a eles, a maior parte da população, caberia residir somente em condições e bairros precários. Essa concepção, que incita o desvio da verba pública para fins privados de uma minoria rica, é localizada de modo frequente e crítica no cronista barretiano.

Conforme já mencionado, se o imperador Pedro, O Grande, almejou com a construção de São Petersburgo colocar a Rússia no cenário mundial de modernidade, com uma arquitetura à semelhança das grandes capitais europeias do século XIX, não é diferente o que os narradores das crônicas barretianas observam na conhecida reforma urbana do Rio de Janeiro do início do século

XX. Com ares aristocráticos, também as elites brasileiras buscaram adequar, ao menos parte do centro do Rio de Janeiro ao gosto europeu, seja na arquitetura, seja no consumo.

Porém, essa não foi uma característica apenas da então cidade-capital brasileira, pois, segundo Ángel Rama (2015, p. 97), a intenção de reformar as principais cidades para adequá-las à arquitetura da Europa foi um movimento comum nos países latino-americanos, bem como em outros países de outras partes do mundo. E isso, conforme o crítico, levou o habitante desses locais a não se reconhecer nas cidades onde, muitas vezes, havia nascido. Se a reforma urbana de Paris, conforme Walter Benjamin (1989), ocorreu de forma acelerada em meados do século XIX, modificando-a quase completamente num período de 20 anos, não foi diferente em outras nações que, posteriormente, em um curto espaço de tempo também buscaram copiar traços arquitetônicos do estilo francês senão norte-americano.

Sentimento similar, de perda dos referenciais característicos do Rio de Janeiro pode ser verificado, por parte de Barreto, em crônicas como "O convento", de 21-7-1911, na qual o narrador salienta a demolição do Convento da Ajuda para a construção de um hotel no estilo norte-americano que, segundo ele, nada teria de bonito nem de histórico. Afirma o narrador que se trataria de um favorecimento a empresários estrangeiros por parte do poder municipal em prol de uma modernização da cidade que buscava apagar o passado da cidade.

> O convento não tinha beleza alguma, mas era honesto; o tal hotel não terá também beleza alguma e será desonesto, no seu intuito de surripiar a falta de beleza com as suas proporções mastodônticas.
> De resto, não se pode compreender uma cidade sem esses marcos de sua vida anterior, sem esses anais de pedra que contam a sua história.
> Repito: não gosto do passado. Não é pelo passado em si; é pelo veneno que ele deposita em forma de preconceitos, de regras, de prejulgamentos nos nossos sentimentos.
> [...] Quando, entretanto, eu me faço cidadão da minha cidade não posso deixar de querer de pé os atestados de sua vida anterior, as sua igrejas feias e os seu conventos hediondos. Esse furor demolidor vem dos forasteiros, dos adventícios, que querem um Rio-Paris barato ou mesmo Buenos Aires de tostão. (BARRETO, 2004, p. 100).

Atesta-se o posicionamento crítico do autor ao direcionar o ponto de vista do seu narrador à contraposição entre uma ideia de modernização urbana e a desvalorização da história local. Fica evidente um propósito, apoiado pela edilidade, de apagamento dos referenciais do espaço urbano como forma de afastar o atraso do país por meio do soerguimento de uma espécie de cenário "Rio-Paris" – aparentemente bonito e avançado, mas que esconde por trás as reais necessidades da cidade, seja em termos históricos, seja em termos humanos e sociais.

A questão de direcionamento das verbas públicas para o conforto de uma minoria rica, enquanto a maior parte da população da cidade vivia em precárias condições, apresenta-se, entre outras crônicas de Barreto, em "Leitura de jornais", de 19-3-1921,

> Não há dúvida alguma que o embelezamento das cidades sobreleva as questões de higiene e de assistência que elas também reclamam. É isto o que se tem visto em toda a parte, principalmente nas capitais de tiranos asiáticos, onde se erguem monumentos maravilhosos de mármore e ouro, de ônix e porcelana, de ouro e jaspe, em cidades que não têm água nem esgotos e o grosso da população habita choupanas miseráveis. [...]
> Com o advento da democracia nos países de origem europeia, especialmente no nosso, depois da proclamação da República, essa regra asiática tem sido mais ou menos obedecida, com o caráter cenográfico que nos é próprio. [...]

> O excelente O Jornal, nos primeiros dias deste mês, lamentava que a Municipalidade ainda não houvesse levado a efeito a construção de um 'Stadium' no Leblon. (BARRETO, 2004, p. 337)

Propositadamente, o narrador parte do exemplo de países asiáticos para chegar ao Brasil que, mesmo com problemas essenciais de gestão pública, como a falta de esgoto e a condição de miséria de muitos habitantes, preocupa-se com a criação de um Stadium em área que, naquela época, começava a ser valorizada como local a ser habitado por pessoas pertencentes às classes dominantes. Merece destacar também o emprego do vocábulo "cenográfico" que, ao mesmo tempo, sinaliza para a consciência do narrador sobre o propósito teatral da reforma urbana como uma espécie de máscara para omitir a realidade de pobreza de boa parte da população da cidade e, também, o modo como é destinada a verba pública, privilegiando regiões ocupadas por grupos hegemônicos financeiramente e, portanto, levando à segregação do espaço urbano entre ricos e pobres.

Movimento similar pode ser verificado na crônica "Variações", publicada em 14-1-1922, na qual se evidencia de forma mais concreta a omissão governamental para problemas reais da cidade e a consequente relevância dispensada à sustentação de um cenário urbano nos moldes europeus:

> A municipalidade desta cidade tem dessas medidas paradoxais, para as quais chamo a atenção dos governos das grandes cidades do mundo. Fala-se, por exemplo, na vergonha que é a Favela, ali, numa das portas de entrada da cidade – o que faz a nossa edilidade? Nada mais, nada menos do que isto: gasta cinco mil contos para construir uma avenida nas areias de Copacabana. Clama-se contra as péssimas condições higiênicas do matadouro de Santa Cruz, imediatamente a prefeitura providencia chamando concorrência para a construção de um prado de corridas modelo, no Jardim Botânico, à imitação do de Chantilly.
> (BARRETO, 2004, p. 484-485)

Nesta citação se localiza de modo mais explícito a contraposição irônica, realizada pelo narrador, entre o contexto de miséria e as prioridades do poder público. Deste modo, atesta-se como as necessidades dos pobres são postas em segunda instância em prol de um *status* urbano que atende a interesses particulares de determinados grupos. Assim sendo, como a obra de Barreto foi realizada quando ainda não haviam sido declarados os direitos humanos, final do século XIX e início do século XX, verifica-se explicitamente a visão de um governo ocupado em explorar os impostos para benefício próprio, acentuando a situação à deriva da população pobre.

Embora essa discussão entre as ações do poder público direcionadas à sua autossatisfação não apareça, de modo proeminente, em *Crime e castigo*, compreende-se que se pode pensar em um denominador comum entre Dostoiévski e Barreto, tanto por ambos centrarem seus narradores nas margens da cidade, quanto por privilegiarem o enfoque a questões de ordem moral e ética imprescindíveis para a compreensão das sociedades nas quais viveram.

Brasil sem problemas sociais

Roberto Arlt se distingue de Barreto não apenas por ser estrangeiro, argentino, mas por compreender um olhar sobre o Rio de Janeiro fundamentado, em boa parte das crônicas de *Aguafuertes cariocas* (2013), originalmente publicadas em 1930, na comparação entre a então capital

brasileira e a cidade-capital da Argentina. Há que se ressaltar que, assim como o escritor carioca, Arlt nutriu grande admiração por Dostoiévski, principalmente no que concerne ao enfoque às margens urbanas e ao tratamento das questões universais que assolam a natureza humana. Assim como em Barreto, verifica-se em Arlt que a cidade institui-se como agente provocadora das reflexões de seus narradores ao observarem o espaço urbano e, a partir disso, ele compõe um amplo e detido quadro da sociedade, características essas igualmente fundamentais na obra do escritor russo.

Em relação à presença explícita de referências ou alusões a Dostoiévski na produção de Arlt, pode-se mencionar, entre outros textos, a crônica "A amarga alegria do mentiroso", em que o narrador parte do conto "A aldeia de Stepántchikovo" para, a partir de uma pormenorizada contextualização da narrativa dostoievskiana, tratar da temática da inveja no âmbito das periferias da cidade, algo que impregna tanto o comportamento dos homens como das mulheres, ainda que habitem espaços desfavoráveis em termos de infraestrutura, ou seja, estejam equalizados em termos sociais. Focalização semelhante também se faz presente na crônica "A mãe na vida e no romance", em que se ressalta o amor incondicional das mães pelos seus filhos, tendo como referências, das quais partem suas observações, obras de Máximo Górki e de Dostoiévski.

No que tange especificamente ao contexto histórico de Buenos Aires, evidencia-se que, à semelhança de outros países latino-americanos, a busca por modernizar a cidade-capital argentina nas primeiras décadas do século XX também se apresentou de modo inconteste. Elucidam essa afirmação, as considerações a seguir de Beatriz Sarlo, na obra *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930* (2010), que incluem também um ponto de vista acerca de Roberto Arlt:

> Buenos Aires cresceu de forma espetacular nas duas primeiras décadas do século XX. A nova cidade torna possível, literariamente verossímil e culturalmente aceitável o *flâneur* que lança o olhar anônimo daquele que não será reconhecido por aqueles que são observados, o olhar que não supõe comunicação com o outro. Observar o espetáculo: um *flâneur* é um espectador da cena urbana e, ao mesmo tempo, faz parte dela [...] Arlt produz seu personagem e sua perspectiva nas *Aguafuertes*, tornando-se ele próprio um *flâneur* modelo. Diferentemente dos costumbristas que o antecederam, mistura-se na paisagem urbana como um olho e um ouvido que se deslocam ao acaso. Tem a atenção flutuante do *flâneur* que circula pelo centro e pelos bairros, penetrando na pobreza nova da grande cidade e nos meios mais evidentes da marginalidade e do crime. (SARLO, 2010, p. 34-35)

Essa captação do moderno cenário urbano, verticalizando-se também para as margens da cidade, pode ser localizada em várias narrativas da coletânea de *Águas-fortes portenhas seguidas de Água-fortes carioca* (2013), de Roberto Arlt, a exemplo da crônica "O cortiço da nossa literatura", publicado em 21-12-1928. Nesta, o narrador efetua reflexões, entre outros aspectos, a respeito de um artigo do escritor e jornalista argentino Leopoldo Lugones, em que este critica determinada vertente de novos escritores que se dedicavam a escrever sobre a miséria. Segundo o ponto de vista do narrador, semelhante perspectiva atesta um posicionamento discriminatório em favor de uma literatura distante da realidade e direcionada tão somente a efeitos poéticos, portanto, vazia de sentido social. Em uma abordagem sensível e humanizada, o narrador focaliza alguns aspectos que caracterizam os cortiços das regiões mais centrais da cidade, onde se destacam as condições de pobreza e miséria:

> Eu tive a bendita sorte de nunca morar num cortiço; mas, em contraposição, morei sempre bem longe da cidade; nos extramuros, se se quiser; nos lugares onde às vezes se assalta em pleno dia; mas onde há campo, luz, sol, vento e barro.
> E confesso; cada vez que eu passo pela rua Venezuela ou Brasil não posso deixar de estremecer ao olhar esses cortiços espantosos, onde a imundície encheu de lepra as paredes e onde, em cubículos horríveis, sobre tocas de ratos, vivem dezenas e dezenas de famílias[58]. (ALRT, 2013, p. 239)

Se essa visão externa dessas moradias permite atestar as condições subumanas vivenciadas pelos moradores de cortiços, o narrador ainda particulariza seu olhar refletindo a respeito da situação de miséria econômica e social de um convívio forçado, sem perspectiva de futuro. Contexto este distante de uma criação literária voltada apenas para um sentido de arte pela arte.

> – Como é que essas pessoas podem resistir à vida toda nessas condições? Como essas mulheres jovens, esses proletários que não parecem grosseiros, se resignam a viver anos e anos em dezesseis metros quadrados de chão podre, com tetos onde pululam as pulgas e as aranhas, à sombra de uma muralha coberta de alcatrão, que é cem vezes mais detestável do que a de uma fábrica, suportando a convivência forçada como toda classe de indivíduos?
> Mas não, essas coisas incomodam o senhor Lugones. Ele prefere os versos lindos, as rimas de tungstênio e metileno. (ARLT, 2013, p. 239)

Constata-se nesta citação, além da notável compaixão do narrador pelo cenário adverso que observa, a contestação irônica e declarada quanto a uma escrita literária que ignora as condições insalubres vivenciadas por uma parte representativa da população da moderna Buenos Aires. Desse modo, pode-se observar que, ao mesmo tempo que Arlt se encanta com a cidade modernizada – como ilustra a crônica "O espírito da Corrientes não mudará com o alargamento" – seu olhar igualmente, talvez até de forma mais proeminente, se dirige às margens da cidade, seja às zonas de exclusão em meio ao centro da cidade, como em "O prazer da vagabundear", seja propriamente dito às periferias, a exemplo das crônicas "Gangue" e "A mulher que joga na loteria".

Quando, nas crônicas de *Aguafuertes cariocas*, Arlt focaliza o Rio de Janeiro, em 1930, verificam-se um aspecto importante – naturalmente, dentre vários outros – que consiste num movimento similar ao comentado anteriormente, de direcionar seu olhar às margens sociais. Oferece ilustração desse aspecto a crônica "Cidade sem flores", publicada em 14-04-1930 e subdividida em dois tópicos, "Nada de verde" e "Nada de pardais" –, em que o narrador traça reflexões sobre a ausência de jardins nas casas da capital brasileira, assim como a respeito da ausência de pássaros, principalmente nas regiões mais afastadas do centro. Ao comentar sobre essas duas suas constatações com um amigo, este assim lhe responde:

> 'Aqui temos corvos, não pasaros' (*Aquí tenemos cuervos, no pájaros*).
> Efetivamente, uma nuvem de corvos salpica o dia todo sobre as montanhas ou morros do Rio. Como no alto dos morros vivem pessoas que não são duques nem barões, e sim, negros e pobres, e ali há uma imundície que merece capítulo à parte, desde que se levanta até que se deita, você pode ver bandos de aves negras que traçam círculos oblíquos no ar.
> [...]

[58] Embora na pesquisa original de pós-doutorado tenha sido utilizada a versão em espanhol de *Aguafuertes cariocas*, optou-se neste texto pela utilização da edição brasileira da editora Iluminuras. As referências completas de ambas as edições estão no tópico final "Referências".

> Atrás dos morros cuja frente se olha do Rio, ficam os bairros operários. (Nota para outro dia.) Bairros operários que são imensamente tristes e sujos. Bairros dos quais você sai com a alma encolhida de tristeza. [...]
> (ARLT, 2013, p. 291-293)

O teor sensível e humanizado da captação desse narrador revela-se atento ao que diverge da concepção daquela que viria a ser conhecida mundialmente como "Cidade Maravilhosa"[59], ou seja, atraente turisticamente. Isto posto, pode-se depreender um olhar de escritor-jornalista que enfoca, ou no mínimo mantém-se alerta àquilo que está submerso, trazendo, ao elaborar suas crônicas, espaços nos quais a miséria mobiliza a vida do pobre e/ou do trabalhador. Um cenário – e aqui se lembra do contexto em que Barreto utilizou essa palavra – bem controverso a um país em plena modernidade, pois são ressaltados lugares "tristes e sujos" como condizentes aos mais necessitados economicamente.

Esse duplo ângulo de se observar a cidade, sob a ótica das classes dominantes e sob a ótica da zona de exclusão social (ou a *cidade das letras* x *cidade real* de Ángel Rama), também se apresenta na crônica "Amabilidade e realidade", publicada em 7-5-1930, quando o narrador expõe sobre a repressão no Brasil no âmbito, por exemplo, de silenciar sindicatos, de não permitir que os mais pobres tenham acesso à educação ou de mostrar apenas a beleza das paisagens naturais da cidade aos turistas, escondendo-lhes os problemas estruturais em termos sociais, políticos e econômicos.

> Quando se quer investigar algo seriamente a respeito da vida do povo, caro leitor, a gente se estrepa aqui no Rio de Janeiro, nessa amabilidade brasileira, que ciumentamente oculta as fissuras de sua civilização popular. [...]
> Com toda gravidade, um amigo me dizia:
> – Aqui não há problemas sociais.
> Esse amigo não havia saído da avenida Rio Branco nem do perímetro de Copacabana. [...]
> (ARLT, 2013, p. 338-339)

Dessa maneira, observa-se uma ordem política que consegue assegurar a ignorância sobre a realidade do espaço urbano e da sociedade brasileira a tal ponto que algumas pessoas, como o amigo do narrador, não conseguem ter uma noção de cidade para além da Avenida Rio Branco – em 1912 a Avenida Central da época de Barreto teve seu nome alterado para Rio Branco. Logo, trata-se do mesmo logradouro já criticado pelo escritor carioca como espaço de trânsito e "cenário europeu" designado preferencialmente às classes dominantes, oriundo da reforma urbanística do Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX. Do mesmo modo, Copacabana ascendia, na época, como local de residência de pessoas economicamente favorecidas. Sendo assim, expõe-se uma sociedade alheia à realidade circundante a poucos metros da circunferência por onde se

[59] Segundo Fernando Krieger, "Circulam duas versões para o nascimento da expressão "Cidade maravilhosa". A primeira diz que ela foi criada pelo escritor maranhense Coelho Neto, no artigo "Os sertanejos", publicado no jornal *A Notícia* de 29 de novembro de 1908. O mesmo autor lançou, em 1928, um livro chamado exatamente *Cidade maravilhosa*, que continha uma série de crônicas sobre o Rio de Janeiro. A segunda versão diz que ela surgiu em 1913, no livro de poemas *La ville merveilleuse*, da escritora francesa Jane Catulle-Mendès, que visitara o Rio dois anos antes. A expressão também batizava o programa radiofônico "Crônicas da Cidade Maravilhosa", criado no início da década de 1930 por César Ladeira na Rádio Mayrink Veiga". Entretanto, o apelido viria a se popularizar até a atualidade por meio da marcha carnavalesca "Cidade maravilhosa", criada pelo compositor Antônio André de Sá Filho, em 1934. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/cidade-maravilhosa-i-andre-filho-e-a-saga-de-uma-marcha-hino/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

moviam as classes dominantes, o que as leva a julgar que habitavam ou circulavam provisoriamente (no caso dos turistas) uma cidade sem problemas sociais.

Porém, os cronistas aqui focalizados depreendem justamente traços representativos dos entraves sociais que solidificam os pobres na margem perpétua da exclusão, a revelar o inalcançável acesso aos direitos de cidadania – sem que para isso fosse necessária a existência da Declaração Universal dos Direitos Humanos, a qual teve a sua consolidação somente em 1948, portanto, distante das primeiras décadas do século XX, quando Arlt e Barreto elaboraram suas crônicas. Nota-se, entretanto, que nesses autores ressoam temáticas similares à de Dostoiévski em relação à presença fundamental da cidade em sua obra, bem como ao enfoque às margens sociais dela.

Cidade e margem

Em alguns aspectos, no Rio de Janeiro visto por João Antônio em meados da década de 1970, igualmente, revela-se o enfoque a cenários urbanos destoantes da ideia de "Cidade maravilhosa", haja vista que este escritor focaliza em sua escrita, entre outros aspectos, a margem urbana. De modo análogo a Barreto e Arlt, Dostoiévski apresenta-se como referencial de uma literatura que teve por centro a focalização o homem e suas vicissitudes humanas e sociais. Exemplifica essa perspectiva o texto-manifesto "Corpo-a-corpo com a vida", pertencente à coletânea *Malhação do Judas carioca* (1975), em que o autor paulistano inclui o nome de Dostoiévski dentre os escritores que, para ele, tiveram um compromisso social com a sua terra e sua gente. Ademais, há um expressivo número de entrevistas nas quais João Antônio refere-se ao autor russo e seu compromisso social[60].

A título de exemplificação desse observador da margem da cidade, elege-se a narrativa "Pingentes", integrante de *Malhação do Judas carioca*. Neste texto, o narrador efetua reflexões sobre as condições precárias do transporte ferroviário destinado aos subúrbios do Rio de Janeiro, inclusive cedendo parte do espaço narrativo para o depoimento direto de alguns passageiros. Além disso, ele se vale de remissão a Lima Barreto, particularmente ao romance *Clara dos Anjos* (1922), no que tange à expressão plurissignificativa "o subúrbio é o refúgio dos infelizes", na qual ecoa tanto a situação espacial à margem urbana quanto o olhar sensível do autor carioca dirigido a essa população.

> Passageiro da Central do Brasil só chega a notícia quando é pingente. E pingente morto, desastrado ou causador de desastres. Fora disso, passageiro da Central não existe. Quando pingente e morto vira alvo até de promoções posteriores do tipo de reeducação do povo em termos social, econômico, político e técnico. [...]
> Pingentes. Os dependurados do Rio vêm de longe. Em dezembro de 1921 já não eram novidade nenhuma nos trens da Central do Brasil. E embora naquela época nossos escritores estivessem preocupados com beletrismos e paranasianismos, um mulato pobre que não passou de funcionário miúdo do Ministério da Guerra ('nasci sem dinheiro, mulato e livre'), chamado Lima Barreto, morador em Inhaúma, denunciava num de seus romances, o sempre por nós esquecido Clara dos Anjos, que 'o subúrbio é o refúgio dos infelizes'. (ANTÔNIO, 1975, p. 24)

[60] Entre outras entrevistas, destacam-se as seguintes referências: KARAM, Elizabete. João Antônio: 'Existe até um submundo dentro da classe média'. *Quem*. Santa Catarina, s/d.; DESABAFO do escritor João Antônio. *Extra*, Joinville, 30 jan 1983; QUINTELLA, Ary. Uma super-entrevista com João Antônio. *A Tribuna*, Vitória, 20 mar. 1978.

Nesta citação, atesta-se o posicionamento do narrador polemizando com a ideia de um poder público que se mobiliza em prol de melhorias do sistema ferroviário apenas quando há ocorrência de acidentes com vítimas fatais. E, ainda assim, muitas vezes, num sentido de atribuir a culpa à própria vítima, por exemplo, por falta de educação, não considerando a realidade de superlotação e os atrasos frequentes dos trens. Em contiguidade, a remissão explícita a Lima Barreto permite aqui verticalizar a atualidade das impressões do escritor carioca quanto ao fato das péssimas condições de infraestrutura que são destinadas, pelo poder público, àqueles que não pertencem ao contexto das classes dominantes.

Na citação a seguir, percebe-se uma simbologia imagética, em "campo de concentração", que torna possível sintetizar, aqui se acredita, uma somatória das condições adversas vivenciadas pelas populações à margem social do Rio de Janeiro, portanto, refletindo tanto a percepção de cidade como personagem desde *Crime e castigo* de Dostoiévski até as crônicas de Lima Barreto e Roberto Arlt.

> a Estação da Central do Brasil tem um aspecto sinistro, lembrando um campo de concentração em que se misturam a arames e ferros dos lados extremos dos trilhos dos trens, uma sujeira encardida nas plataformas, uma tristeza geral no apinhado de gente e correria de trabalhadores. Apesar desse movimento e desse rumor, um silêncio estranho, cortado apenas pelo barulho dos trens [...]. (ANTÔNIO, 1975, p. 26)

Nessa visão, revela-se o avesso da pretensa modernização da capital carioca desde Barreto, posto que o olhar do narrador de João Antônio volta-se ao oposto de uma cidade em progresso acelerado, ideia que persistiu ao longo do tempo e ainda se faz presente. Muito pelo contrário, o que se tem é a paisagem de uma imobilidade que parece retroceder à época barretiana, como se fosse um retrato em preto e branco com as marcas amareladas do tempo que persistiu em excluir, agora com "arames e ferros", a população pobre da cidade que habita as periferias.

Semelhante constatação lembra as considerações de Milton Santos (2007) acerca do tempo nas cidades, pois, segundo esse pensador, há dois tempos distintos no contexto urbano. O *tempo rápido* seria o das instituições hegemônicas, ou seja, das classes dominantes que comandam os capitais econômicos, culturais e sociais; já o *tempo lento* relaciona-se àqueles que se encontram à margem do sistema, enfrentando condições limítrofes de sobrevivência, seja por meio da exploração perversa da mão de obra trabalhista, seja pelas condições de completa miséria. Não há dúvida que Barreto, Arlt e João Antônio firmaram-se na captação, denúncia e contestação desses duplos tempos no Rio de Janeiro, sedimentando-se preferencialmente à estagnação vinculada à margem social da cidade que não se modificou com o passar do tempo. Muito pelo contrário, tornou-se mais avassaladora quantitativamente, como se pode observar nas barracas que hoje ocupam as grandes cidades brasileiras nesse período de pós-pandemia.

Retornando à narrativa de João Antônio, ao final do texto, o narrador realiza explícita contraposição entre as zonas de inclusão e exclusão da capital fluminense e, novamente, recorre a Lima Barreto para atestar tanto a atualidade da produção do escritor carioca, quanto para sedimentar seu olhar polêmico ante a qualquer ideia de "Cidade maravilhosa":

> Mas pela visão de Lima Barreto, as coisas talvez ficassem assim: toda a Zona Norte, o chamado Rio Esquecido não tem nenhuma representatividade política, tudo é feito para a Zona Sul da cidade. Enterra-se dinheiro nos buracos de um Metrô ([...] que pretende primeiro ligar Ipanema à Tijuca). Desde 1960, a Rede Ferroviária Federal não apresenta

> nenhuma melhoria nos trens suburbanos e, se tudo correr bem, somente em 76 chegarão novos trens para o transporte dos subúrbios do Grande Rio.
> Tudo para a Zona Sul, o lado rico da cidade. Um dado – enquanto do lado de lá do Túnel Novo, entre Copacabana e Leblon, vivem cerca de quinhentas mil pessoas, na Zona Norte e no Grande Rio estão os que restam: cerca de três milhões e quinhentas mil. Exatamente aquelas pessoas a que os escribas e intérpretes agora chamam brilhosamente de povo-meu-povo. Lima, não era brilhoso, nem eloquente e os chamava de infelizes. (ANTÔNIO, 1975, p. 28-29)

Diante desta citação, pode-se verificar que, mesmo após a Declaração Universal dos Direitos Humanos estar em vigência, ao contrário dos períodos nos quais foram elaboradas as crônicas de Barreto e Arlt, João Antônio localiza explicitamente problemas semelhantes aos dois escritores focalizados anteriormente. Assim, o uso dos recursos públicos para atender a necessidades de uma pequena minoria, como no caso do metrô, e a quase nenhuma preocupação em atender ao direito à dignidade da maior parte da população da cidade configuram-se com reverberações de um espaço urbano que oprime e fragmenta o habitante localizado à margem, assim como já atestara Dostoiévski há cerca de um século e meio.

À guisa de conclusão

O breve percurso realizado carece de maior aprofundamento, principalmente em relação a explorar outros temas que subsistem nas inter-relações entre Dostoiévski, Lima Barreto, Roberto Arlt e João Antônio. Entre outras perspectivas de abordagens temáticas futuras, destacam-se o ofício concomitante do jornalismo e da literatura pelos quatro escritores, a presença do hibridismo dos estilos jornalístico e literário em suas obras, a admiração declarada dos autores brasileiros e argentino pelo escritor russo e, talvez, uma olhar mais detido entre características e elementos presentes em *Crime e castigo* que se manifestam, direta ou indiretamente, na produção de Barreto, Arlt e João Antônio.

Entretanto, foi possível aqui depreender similaridades entre a captação do universo citadino no reflexo e na refração de cidades, com destaque maior a São Petersburgo e ao Rio de Janeiro, no que se relaciona às suas margens urbanas e humanas. Embora não tenha sido realizada uma trajetória sobre as particularidades estilísticas e composicionais que caracterizam a escrita de cada um deles, demostraram-se elementos que permitem uma compreensão sobre quatro autores, de tempos e espaços diferentes, a desvendarem algumas das fissuras da metrópole moderna ao atentarem para o reverso do progresso positivo das cidades.

Se na Rússia de Dostoiévski as condições limítrofes do cidadão pobre foi localizada, nas crônicas de Barreto, Arlt e João Antônio sobre o Rio de Janeiro se apresentaram situações diferentes, mas correlacionadas a elementos que ecoam parte daquilo que foi observado pelo escritor russo, notadamente quando se coloca em foco a negação de subsistência e de dignidade à população pobre das grandes cidades. Assim, a omissão estatal e a ignorância pensada para excluir, apontadas pelos escritores brasileiros e argentino, assomam-se como barreiras que vêm se repetindo drasticamente no contexto brasileiro. Não é preciso ir muito longe para comprovar a atualidade das crônicas desses autores para se pensar o Brasil de hoje, bastando para isso transpor a porta da sua casa.

Referências

ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas carioca.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ARLT, Roberto. *Aguafuertes cariocas*: crónicas inéditas desde Río de Janeiro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.

ARLT, Roberto. *Águas-fortes portenhas, seguidas de águas-fortes cariocas.* Ensaio introdutório e tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2013.

BARRETO, Lima. *Toda crônica***:** Lima Barreto. Apresentação e notas: Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Agir, 2004, vols. I (1890-1919) e II (1919-1922).

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire:* um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, volume III)

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo.* Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

FANGER, Donald. *Dostoievski y el Realismo Romantico.* Tradução de Franciso Rivera. Caracas: Imprenta Universitaria de Caracas, 1970.

ONU - Organização das Nações Unidas. *Declaração Universal dos Direitos Humanos da ONU.* Disponível em: <http:/www.onu-brasil.org.br/documentos direitos humanos.php.>. Acesso em: 15 mar. 203.

SANTOS, Milton. O tempo nas cidades. *Revista da SBPC*, São Paulo, v. 54, n. 2, p. 21-22,out./dez. 2002.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica*: Buenos Aires 1929 e 1930. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

ENTRE O DESATINO DA RAZÃO E A RASURA DA VIDA: *O MONGE NEGRO,* DE TCHEKHOV

Wellington Ribeiro da Silva[61]
Keila Matida de Melo[62]

Resumo: Pretende-se neste trabalho apresentar uma análise de *O Monge Negro*, de Antón Pavlovitch Tchekhov (1860-1904), que aborda um tema caro à sociedade moderna: a questão da loucura. Tchekhov, portanto, não se furtou a discutir, pela literatura, temas polêmicos. O conto tchekhoviano apresenta a história de Andrey Vasilievich Kovrin, um intelectual que, em determinado momento da narrativa, passa a estabelecer diálogo com um ser lendário: o Monge Negro. Como resultado da própria natureza, há um limiar tênue entre homem e paisagem, dimensão psíquica e social. Nessa composição de um todo, Kovrin se constitui. Todavia, os ditames da razão, em contraponto à desrazão, no caso específico a uma singularidade desarrazoada, destituem lugares, estabelecendo fronteiras que bem caracterizam o normal e o patológico.
Palavras-chave: *O Monge Negro*, Tchekhov, loucura, razão.

A narrativa thekhoviana

O Monge Negro, de Antón Pavlovitch Tchekhov (1860-1904), reúne vários elementos da contística do grande escritor russo, além de permitir lançar o leitor rumo a temas que ganharão mais destaque no curso do século XX, tais como: os novos predicados da loucura e o problema da estética do homem/mulher saudáveis, coroando o projeto de massificação cultural da sociedade burguesa.

Escrita em 1893, e publicada em 1894, em *O Monge Negro*, assim como na maioria de seus contos, a questão crucial que move toda a narrativa é a loucura. Andrey Vasilievich Kovrin, um intelectual, filósofo, sequioso de ascendência acadêmica e reconhecimento dos seus pares, descobre a partir de desconfiança pessoal e do olhar clínico de um amigo médico que "sofreu um esgotamento que lhe arruinou os nervos" (TCHEKHOV, 1987, p. 15).

Esse amigo recomenda-lhe a típica solução *fin de siécle* para tais casos: a evasão do agito urbano e consoante repouso n'alguma aprazível charneca. Mas, pela segunda e não última vez, a mão do acaso, matéria-prima das ficções curtas de Tchekhov, desloca-o da estada solitária e o faz aceitar o convite de um tutor de longa data, o Sr. Iegor Semionovitch Pessotski, famoso horticultultor e pai de Tânia Pessotski, então descrita pelo narrador como uma menina mirrada, pálida.

Entrementes, o leitor toma ciência de que entre ambos existia afeto e admiração, sobretudo da parte da moça. Uma vez instalado na herdade dos Pessotski, Kovrin continua reproduzindo sua vida urbana, trabalhando incessantemente, dormindo pouco e parcialmente afeiçoado ao esquadrinhamento da natureza regido pelos anfitriões nos pomares e no horto.

[61] Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás. Professor do Curso de Geografia da Universidade Estadual de Goiás, câmpus Cora Coralina. E-mail: E-mail: wellington.silva@ueg.br
[62] Doutora em Educação pela Universidade Federal de Goiás. Professora do Curso de Pedagogia da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás. E-mail: k_mcosta@ufg.br

Assim, o espetáculo de cores e a vivacidade dos pássaros contrasta com a monotonia das podas e o pragmatismo do controle de pragas e escolha de adubos. Desde o início da narrativa há de se notar o contraponto entre o natural, distante, oculto, não necessariamente desvelado, e o artificial, de olhar rotineiro, enfadonho. Exemplo disso é o jardim em que partes são consideradas insignificantes e outras rentáveis. No primeiro caso, a sensação é de encantamento: "A parte ornamental do jardim, que Pessotski chamava desdenhosamente de 'insignificância', produzia em Kovrin, quando menino, uma impressão fabulosa. Que caprichos, que refinadas deformações, que escárnios feitos à natureza" (TCHEKHOV, 1987, p. 17). No segundo, de enfado:

> No grande pomar chamado "comercial, que a cada ano rendia a Iegor Semionovitch milhares de rublos de lucro, já deslizava ao longo do solo a fumaça espessa, negra e ácida que envolvia as árvores, salvando-as da geada. As árvores se dispunham como peças de xadrez, em linhas retas, qual fileiras de soldados; e essa pedante regularidade, somada à altura igual, dava ao jardim um ar monótono, até cansativo. (TCHEKHOV, 1987, p. 19).

O contraponto, que no caso citado ilustra a questão do natural e do artificial, se faz presente em toda a narrativa. Para vencer a geada, os funcionários de Pessotski produzem fumaça, entendida como elaboração de um "tempo feio e nublado". Os próprios trabalhadores fazem parte dessa paisagística: "De manhã cedo até tarde da noite, por entre as árvores e os arbustos, pelas aleias e canteiros, enxameavam homens atarefados como formigas [...] trabalhadores, que se esgueiravam por entre a fumaça como sombras" (TCHEKHOV, 1987, p. 15).

Importante notar as referências aos trabalhadores, em sua imensa maioria camponeses, ordinariamente chamada "mujiques", que, em função da abolição da servidão, levado a cabo pelo czar Alexandre II em 1861, teve as condições de vida pioradas, uma vez que o preço das propriedades desapropriadas pelo csarismo recaiu sobre os ombros desse grupo ainda mais pressionado e empobrecido. A esse respeito, para a crítica que reforça, de maneira engessada, o não compromisso de Tchekhov com o universo camponês e com camadas sociais urbanas estigmatizadas, quando comparado a Dostoievski e, sobretudo, a Tolstoi, a passagem a seguir impõe um mínimo de comedimento e nuance:

> Eu não acredito em nossa intelligentsia, que é hipócrita, falsa, histérica, mal-educada, indolente; não acredito nem quando sofre e se lamenta, já que seus detratores provêm das suas próprias entranhas. Eu acredito em pessoas, vejo, a salvação em indivíduos, espalhados aqui e ali por toda a Rússia, sejam membros da intelligentsia ou mujiques; é neles que reside a força, embora sejam poucos. (TCHEKHOV, 2019, p. 91-92).

A crença de Tchekhov é em relação aos indivíduos, no caso do conto, personagens como parte da própria natureza. Exemplo disso é que a paixão do narrador por Tânia parecia advir de algo que já estava dado, como resultado do *continuum*: "Então, de súbito, veio à mente de Kovrin que, durante o verão, quem sabe ele se apegaria àquela criaturinha franzina, loquaz, ou poderia ir mais longe, apaixonar-se – na sua situação que havia de mais provável e natural? [...]" (TCHEKHOV, 1987, p. 22). No entanto, essa possibilidade adveio efetivamente do pai de Tânia, que afirmava que somente Andrey seria homem confiável para se unir à filha, porque, como homem inteligente, como uma espécie de filho, como homem sensível daria continuidade ao que foi construído pelo patriarca.

E em um dos diálogos com Tânia, Andrey se recorda de uma lenda, que não sabe de onde veio, se foi lida por ele, se foi contada por alguém, se foi sonhada:

> Há uns mil anos, um monge, vestido de negro, errava pelo deserto em algum lugar da Síria ou da Arábia...A poucas milhas dali, pescadores viram outro monge negro caminhando lentamente sobre a superfície de um lago. Esse segundo monge era miragem [...]. Da miragem surgiu outra miragem e dessa uma terceira, de modo que a imagem do Monge Negro se refletia infinitamente de uma a outra camada da atmosfera. (TCHEKHOV, 1987, p. 29).

Essa lenda teria alcance em diferentes países, ultrapassando, inclusive, os limites terrenos. Por meio dela, o monge retornaria à Terra e se faria visível num prazo de mil anos, que já estava findando. E foi pensando sobre isso que Kovrin adentra um caminho novo em que:

> Não havia morada nem vivalma visível à distância; era como se o caminho conduzisse às inexploradas e ignotas regiões do Ocidente onde o sol já se pusera – e onde, vasto e majestoso, flamejava ainda o esplendor do crepúsculo. "Como isso é amplo, livre, silencioso!", pensou Kovrin, avançando pelo caminho. "É como se o mundo todo me estivesse mirando de um esconderijo, esperando por mim para ser compreendido". (TCHEKHOV, 1987, p. 31).

Nesse ambiente telúrico que o personagem inicia seus encontros com "um monge vestido de negro, cabelos grisalhos e sobrancelhas negras, as mãos cruzadas sobre o peito [...] Seus pés descalços não tocavam o chão" (TCHEKHOV, 1987, p. 32). O meandro entre sanidade e loucura ganha vigor a partir desse episódio, invadindo, inclusive, outros espaços[63]. E a loucura acarreta no personagem alegria, entusiasmo, capacidade inventiva. Todavia, quando essa relação é descoberta, uma reviravolta ocorre.

O casamento com Tânia é presumível, apesar de pouco valorizado pelo protagonista que se enche de alegria a cada conversa com o monge. O ápice da narrativa se dá no momento em que Kovrin, após rigoroso tratamento de saúde à base de brometo, descanso e leite, descobre-se curado e infeliz. Sua separação, nada traumática ao leitor tchekhoviano, só reforça a polêmica crítica aos desatinos da razão quando premida pela rasura da vida, rasura aqui entendida como esquartejamento do eu, do corpo anestesiado, raspado e atravessado por finas agulhas que inscrevem não só os limites, mas também o fundamento da liberdade socialmente aceitável.

O encontro com a figura fantasmática do monge negro não encerra a trama no terreno dos efeitos deletérios causados pelo padecimento que consome Kovrin, como delírios, alheamento e o espelhamento, *ad infinitum*, de imagens, mas se faz laboratório para que o próprio Tchekhov, que também era médico, abordasse tema caro à modernidade: o normal e o patológico.

A face cruel da loucura

A loucura figura em produções de autores russos, como, por exemplo, *Diário de um louco*, de Gógol; *O Duplo*, *O Idiota*, *Crime e castigo*, *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, ou mesmo *Enfermaria nº 6*, de Tchekhov. Nessas obras, de um modo ou de outro, a fronteira entre razão e loucura é

[63] Em O Monge Negro, Tchekhov parece se dar conta do quanto limitada era a concepção dos espaços enquanto meros cenários narrativos das tramas, desprovidos das artimanhas, expectativas e todo o rol de sutilezas gestadas e alimentadas por estruturas de dominação que recaem sobre o indivíduo. A mudança de cenário, de ambientes, de paisagens, ganham uma dimensão estética e trincam, com marcada precedência histórica, os alicerces do racionalismo e da ideia de quantificação da normalidade e da terapêutica. Para uma análise mais meticulosa desse assunto ver Canguilhem (2011).

pontuada. Para Pál Perbart, estudiosos tentaram encontrar respostas para a loucura. No século XX, duas escolas vigoraram: a escola somaticista, que defendia que a alienação estava atrelada ao corpo e a psicológica, que assegurava que a alienação estava vinculada às paixões. "No primeiro caso a terapêutica teria por base o físico do alienado, no segundo, sua mente" (PÁL PERBART, 1989, p. 218). Houve ainda estudos que tentaram sintetizar as duas correntes. Outros, por exemplo, que se apegaram à história, à civilização.

Para Silva (2014), nos séculos XIX-XX, a loucura, juntamente com o nascimento da clínica, envolveu os saberes médicos, mas também aspectos históricos e culturais. Ao analisar *Enfermaria nº 6*, a pesquisadora assevera como ali Tchekhov expõe o absurdo do processo que determina o que é ser louco. Para a autora, a psiquiatria dessa época esteve alicerçada, dentre tantas teorias, nos preceitos positivistas, que defendiam que a ciência só poderia lidar com experiências observáveis; nos naturalistas, que apontavam o louco como sujeito desviante do padrão, cuja espécie era firmada na razão.

Como a razão era definidora de uma identidade que caracterizava o sujeito normal, em *O Monge Negro*, essa normatividade[64] é contestada. Num diálogo de Andrey com o monge, quando aquele questiona sua sanidade mental, a resposta obtida é:

> - E quem lhe disse que os homens de gênio, respeitados pelo mundo inteiro, não tiveram visões? Diz a ciência de hoje que o gênio está muito próximo da loucura. Creia-me, as pessoas saudáveis e normais são vulgares: o rebanho. O medo do esgotamento nervoso, da superexaustão e da degenerescência só pode perturbar seriamente aqueles cujos objetivos na vida se encontram no presente: eis o rebanho. (TCHEKHOV, 1987, p. 52).

O rebanho, portanto, se constitui por padrões de comportamentos ditados pela ciência, por preceitos civilizatórios, diferentemente do que ocorre com homens superiores, os chamados gênios. O meandro entre sanidade e loucura caracteriza a própria personagem, já que Andrey é filósofo, formação que prima pela razão e, nem por isso, deixou de ser acometido por alucinações, mesmo que decorrentes de esgotamento físico e mental.

Os diálogos com o monge revelam o paroxismo do egotismo de Kovrin, cujo brilhantismo só se repetiria há cada mil anos. É possível divisar neles uma crítica ao modelo de tratamento clínico conferido ao louco, reiteradamente desumano, atroz e "bovino", mas, também, exercício de parte das convicções do próprio Tchekhov. Como já fora acima ventilado, o grande médico-escritor russo comungava de algum idealismo caro aos opositores do socialismo pós-1917 ao não abrir mão da noção de gênio. Para não dar margem a confusões asseveramos que o horizonte idealista tchekhoviano não o eximiu de endossar um verdadeiro lugar-comum na literatura russa do novecentos: a crítica ao "homem-supérfluo"; normalmente representado pela nobreza decadente, vazia e ciosa de continuar enquistada nos interstícios do poder.

Soma-se a isso, o fato de que a loucura, no conto, diferentemente do que ocorre em *Enfermaria nº 6*, está arraigada num tempo primevo, numa dimensão atemporal, lendária, proveniente de uma cultura coletiva herdada, pois o monge, tendo em vista o tempo da profecia, seria visto em todas as partes, para além do planeta. Pál Perbart (1989, p. 222) elucida estudos de

[64] O conceito de normatividade foi proposto por Canguilhem (2011). Esse filósofo-médico francês, ao buscar uma alternativa à história das ideias, enfatizando os mecanismos que atuariam, interna e externamente, na elaboração, retomada e ressignificação dos conceitos, evidenciou a naturalização do conceito de normalidade e do quanto este se valia da quantificação para divisar indivíduos saudáveis dos enfermos, dos "anormais". A normatividade, diferentemente da normalidade, não seria produto da métrica, da matemática, da inferência do olhar médico sobre o doente, no caso, o alienado, mas produto das respostas do próprio indivíduo em meio às novas condições do meio.

Brierre de Boismont na associação que o autor faz entre loucura e civilização. Naquele caso, "A loucura equivaleria ao desmanchamento da camada civilizada e à involução para uma fase histórica primitiva, onde o próprio tempo e sua historicidade fossem abolidos". Isso é retratado no conto.

Interessa mostrar ainda que, como espécie de delírio, o diálogo com o Monge suscita indagações:

> - Mas você é uma miragem – disse Kovrin – Por que está aqui, sentado neste lugar?
> - Dá no mesmo – respondeu o monge mansamente, voltando o rosto para Kovrin.
> - A lenda, a miragem, eu... Tudo é produto da sua imaginação excitada. Eu sou um fantasma.
> - Quer dizer que não existe?
> - Pense o que quiser – respondeu o monge, sorrindo ligeiramente.
> - Eu existo na sua imaginação, e como sua imaginação é parte da natureza, devo existir também na natureza (TCHEKHOV, 1987, p. 49-50).

Constatação plausível quando se recorre novamente aos postulados de Boismont que ressalta uma espécie de continuidade entre sanidade e loucura:

> O louco é uma espécie de caricatura do homem normal —- e não seu inverso. Ao falar de seu paciente M. Dupré, Leuret diz: "sua enfermidade não foi senão uma exageração de seus defeitos". Nos alienados surgem os mesmos pensamentos, paixões e vícios do normal, mas de forma exagerada, concentrada, grosseira. [...] O louco, por um momento espelho e verdade do homem, se torna logo seu malogro e sua negação. O louco e o são habitam o mesmo espaço social, sofrem os mesmos estímulos, se debatem nos mesmos conflitos — apenas os enfrentam de modo diverso, numa escala de intensidade, sem que entre eles haja alteridade radical. (PÁL PERBART, 1989, p. 221).

Mais que isso, a resposta do monge prolonga os limites do homem à própria natureza, mas que se digladia com aspectos da cultura. Pál Perbart (1989, p. 222-223) expõe que o objetivo da psiquiatria era mudar, controlar, transformar o alienado e isso exigia:

> [...] curá-lo do egoísmo — sociabilizando-o —, fazer com que o mundo exterior o interessasse mais que o mundo interior, educá-lo para as normas de convivência social, e ensiná-lo a controlar suas próprias tendências. O sistema asilar foi montado visando socializá-lo, ordená-lo e normalizá-lo. Sair do ser-de-Natureza para resgatar o ser-de-Cultura. Isto só era possível num complexo jogo de forças, onde haveria um combate entre o alienista e o alienado, entre a vontade do primeiro e a obstinação do segundo, entre a disciplina de um e a desordem do outro, entre a norma e a paixão, entre a Cultura e a Natureza.

Não sem razão, o tratamento a que foi submetido Kovrin o impossibilita de ver e dialogar com o Monge Negro. O mundo interior deixa de ser foco de atenção, mas também o mundo exterior passa a ser insignificante. O personagem já não se encanta com a paisagem; a alteridade não ocorre entre os dois:

> Os grandes pinheiros, com suas raízes nuas, que um ano antes haviam parecido tão novos, tão alegres, tão cheios de vida, já não sussurravam, estavam silenciosos e imóveis, como se não o reconhecessem...E de fato, com o seu cabelo cortado curto, seu passo trôpego, sua fisionomia alterada, tão sombria, pálida e diferente do que era no ano anterior, seria mesmo difícil reconhecê-lo. (TCHEKHOV, 1987, p. 71).

Indiferente aos mundos interior e exterior, mesmo considerado curado porque "educado para as normas de convivência social", o personagem se revolta e, num encontro com Tânia e Iegor, indaga:

> - Por que...por que vocês me curaram? Poções de brometo, ociosidade, banhos quentes, vigilância, um terror idiota a cada garfada, a cada passo...tudo isso vai acabar fazendo de um idiota. Fiquei transtornado da cabeça, deu-me a mania de grandeza, mas com isso tudo eu era jovial, ativa e até mesmo feliz, era interessante e original...Agora me tornei racional e sólido, mais igual a todo mundo: sou uma mediocridade, para mim é difícil viver...Ah, como vocês foram cruéis comigo! Eu tinha alucinações, mas a que isso fazia mal? Pergunto: a quem fazia mal? (TCHEKHOV, 1987, p. 72-73).

O caminho da "cura" foi o encontrado por Tânia e pelo pai. Todavia, diferentemente do que previa a ciência médica, Andrey se torna insensível em relação à natureza como continuidade de si mesmo, pouco prospera em termos de erudição, se sente fraco e incapaz de originalidade e de criatividade. Como ser medíocre, mas "normal", o personagem passa a compor o rebanho como ser ajustado socialmente.

Pál Pelbart (1993) nomeia a loucura como a face contrária à razão, como desrazão, mesmo que a desrazão não tenha estado atrelada simplesmente a ela no decorrer da história[65]:

> Por louco entendo esse personagem social discriminado, excluído e recluso. Por loucura, que em trabalho anterior designei por desrazão, entendo uma dimensão essencial de nossa cultura: a estranheza, a ameaça, a alteridade radical, tudo aquilo que uma civilização enxerga como o seu limite, o seu contrário, o seu outro, o seu além. (PÁL PELBART, 1993, p. 105).

O pesquisador questiona ainda sobre a possibilidade de uma utopia asséptica da sociedade. Para isso, destaca a importância de contestarmos os preceitos da razão, que são carcerários por si só. A defesa que o autor faz é pelo direito à desrazão:

> [...] mas sem confiná-la àquele cantinho privado e secreto de nosso psiquismo chamado "nossas fantasias", onde ela costuma dormitar inofensiva. O direito à desrazão significa poder pensar loucamente, significa poder levar o delírio à praça pública, significa fazer do Acaso um campo de invenção efetiva, significa liberar a subjetividade das amarras da Verdade, chame-se ela identidade ou estrutura, significa devolver um direito de cidadania pública ao invisível, ao indizível e até mesmo, por que não, ao impensável. Libertar-se do manicômio mental é isso tudo e muito mais. No entanto, para que a "libertação" da desrazão não venha a ser mais uma astúcia da Razão — como talvez o seja a libertação dos loucos — é preciso evitar suas ciladas, que não são poucas. (PÁL PELBART, 1993, p. 107).

Nem além, nem aquém de *o monge negro*

A produção literária de Tchekhov ganha, a partir de 1886, de acordo com alguns de seus leitores, maior largueza no trato dos problemas humanos (inclusive aqueles de ordem psicológica). Até então, esses ficavam pouco evidentes devido a escrita folhetinesca ser encerrada em textos

[65] Segundo o autor, a desrazão também esteve, em tempos mais remotos, vinculada à natureza, ao sagrado, à mulher, ao artista, ao judeu.

curtos e voltada a temas do cotidiano. Eis que, doravante, aparecerão textos mais longos, novelas como a que ora escrutinamos.

O Monge Negro, juntamente com *Enfermaria nº 6*, é considerado uma das obras mais vigorosas de Tchekhov. Não se pode fazer tábula rasa do fato de que, por mais de um lustro, enquanto trabalhava para conseguir terminar o curso de medicina, esse autor recorrera à literatura enquanto ganha-pão. Evidentemente que numa condição financeira incomparavelmente melhor, que a do tempo em que tinha que escrever para poder sustentar pai e irmãos, pudera burilar e demorar mais em certos temas literários e, ainda, se dedicar à escrita de peças teatrais.

Mesmo assim, os traços mais significativos da escrita tchekhoviana permaneceram. Ele não faz concessão alguma aos adornos; as descrições dos lugares, das paisagens das quais já falamos, não são fortuitas nem acessórias. Tudo parece preencher um universo onde a estrela principal é Kovrin, seu drama pessoal e tudo que dele irradia ou é irradiado pelos astros menores.

O propósito de ser objetivo, não escrever para si, mas para o leitor; não cansá-lo; não rebuscar a escrita; não falar de coisas transitórias, enfim, tudo isso aliado a não centralidade do grande acontecimento parece comparecer na trama de *O Monge Negro*. E mesmo que o conto comece com um acontecimento não tão contingente – a descoberta da possibilidade de estar louco –, o curso da narrativa parece miniaturizar esse fato, não a ponto de aboli-lo, mas soçobrá-lo perante ao real, à força da vida e dos imperativos sociais e morais que a domesticam e a esterilizam naquilo que ela tem de mais empertigado e indômito.

A figura do monge, beato espectral, figuração mística da sabedoria, alegoria do caminho da verdade, poderia ser tomada como o mote maior do conto. Afinal, o próprio autor depõe, parcialmente, a favor desse raciocínio:

> Escrevi "O Monge negro" sem nenhuma tristeza de pensamento, mas com frieza de raciocínio. Simplesmente me deu vontade de representar a mania de grandeza. O monge, que voa campo afora, apareceu-me num sonho, e eu, tão logo acordei de manhã fui conta-lo a Micha. Portanto, queira dizer a Anna Ivánovna que o pobre Anton Pávlovitch, graças a Deus, ainda não enlouqueceu, mas exagera no jantar e é por isso que sonha com monges. (TCHEKHOV, 2019, p. 45-46).

Mas, na mesma citação um leitor mais cuidadoso perceberá que o exagero de comida, a gula é que possibilitara tal sonho. Convenhamos, nada chão, corriqueiro, que os efeitos vaporosos da mais irreprimível das paixões humanas. Mas não seria esse "aquém" que daria conta da grandeza do conto.

É Ricardo Piglia, escritor e ensaísta argentino quem nos autoriza a dizer que todo conto conta duas histórias: uma primeira história visível, pronunciada, é seguida de uma história cifrada, secreta. A primeira história, por ser mais dada a ler, é horizontal; a segunda, por ser elíptica, se imiscui sub-repticiamente nos poros da primeira (PIGLIA, 2004).

Essa tese se coaduna à análise aqui proposta, ressalvando um adendo. Nesse ínterim, a "primeira história" poderia ser a que apresenta a loucura enquanto escapismo que leva o ser humano a experimentar a verdadeira felicidade, a profusão de uma experiência única, infensa aos enquadramentos morais e aos padrões de normalidade da sociedade russa da época. Nessa "primeira história", o leitor encontra a seu alcance a importância dos (re)encontros da personagem principal com o monge. Aqueles momentos catárticos vividos na paranoia, mas redobrados em estados de contentamento e vivacidade o que, em âmbito social, induz o leitor a se identificar com

Kovrin, pois tais surtos não atrapalham sua vida comezinha, mas, paradoxalmente, também sinalizam para os absurdos da megalomania e do egoísmo que tal estado de coisas pode gerar.

Todavia, uma "segunda história", infiltrada e devedora da "primeira história", aparece nos momentos em que a narrativa cria no leitor um estado misto de estupefação, dúvida e, finalmente, reavaliação de situações e, principalmente, das condutas dos personagens. Afinal, tanto Tânia, quanto o pai, só sabiam sonhar "senão com maçãs e peras". Enfim, pessoas limitadas e movidas unicamente pela frugalidade da vida rotineira são, como tanto o texto, quanto o autor parecem sugerir, a argamassa da vida em sociedade.

Nesse diapasão, o vaticínio do monge para quem "as pessoas saudáveis e normais são vulgares: o rebanho" só faz lembrar o leitor do quanto a insanidade, veículo da liberdade plena, pode custar-lhe as conveniências e as regalias típicas da mediocridade geral, sendo que nem aquém, nem além do *modus viv*endi difundido pelo monge, haveria espaço para qualquer ato ou projeção que fosse além dessa condição bovina. Na "segunda história" o leitor dramaticamente percebe que ser gado não é tão ruim assim (TCHEKHOV, 1987, p. 52).

Até poderíamos nos contentar com essas duas histórias, uma "primeira história", a da louvação do Monge Negro, ser atemporal que revela a verdade e posiciona a loucura enquanto única via para a genuína felicidade e uma "segunda história", a da malhação do Monge Negro, fantoche da alteridade que deve ser ignorada. Mas temos elementos para ir além, respaldando ao adendo anteriormente proposto.

Um afluente das duas histórias ou, quem sabe, uma "terceira história", caberia no entendimento mais profundo do conto em estudo. Referimo-nos à imbricação loucura e música, à maviosidade sonora, notadamente feminina, que engatilha os momentos de aparição do monge negro instando Kovrin ao desprendimento, ao alheamento. Como que respondendo ao "canto das musas", o personagem principal do Monge Negro se deixa levar (ou seria capturado?) pelo enlevo ora sentido.

A música, nesse conto, parece ser o contraponto da condição humana, ou melhor, da natureza humana. Quando desmesuradamente gozada, tende a criar um momento único onde a perfeição não é só cogitável, mas possível. Essa matemática do universo, codificada em acordes e indefectível em sua sinfonia, parecer ser a manifestação do Monge Negro por excelência.

Assim sendo, a novela *O Monge Negro* não só conta uma história do monge que informa a seu discípulo Andrey Vasilievich Kovrin, bem como aos leitores, do quanto a verdade do louco, descontando os sortilégios do narcisismo, é mais reconfortante que qualquer conduta social normal. Conta também uma segunda história na qual desfila o drama da mediocridade desejável. Mas, ainda conta que é possível perceber, nos embates dos personagens secundários com a doença/tratamento/cura do protagonista não só fronteiras, muros e entraves morais, econômicos e sociais. A música é a matemática que ensina aos normais onde procurar a felicidade.

As razões na literatura

A literatura evidencia as discussões próprias de um tempo, mas diferentemente da verdade histórica, diz Llosa, expressa verdades profundas e inquietantes. Para ele, "toda boa literatura é um questionamento radical do mundo em que vivemos [..] ela é alimento de espíritos indóceis e propagadora da inconformidade [...]" (VARGAS LLOSA, 2004, p. 387). É ela insubmissa, revoltada, sediciosa do que até então foi construído. Por isso, a grande contribuição da literatura ao progresso humano é "fazer-nos recordar (sem se propor, na maioria dos casos) que o mundo

está malfeito [...] e que poderia estar melhor, mais perto do mundo que a nossa imaginação e nosso verbo são capazes de inventar" (VARGAS LLOSA, 2004, p. 388).

Todorov, assim como Llosa, aventa que a capacidade a que aspira a literatura é a experiência humana. Uma experiência que abrange o mundo psíquico e o mundo social. Para o escritor e crítico, o autor de uma obra literária não impõe saberes, não dita verdades, mas propõe outros modos de perceber o mundo. Com isso, "a obra literária produz um tremor de sentimentos, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial" (TODOROV, 2014, p. 78).

É assim a sensação que nos acomete a leitura de *O Monge Negro*. Leitura que se prolonga em livros outros e se faz ainda atual porque evidencia questões delicadas e polêmicas, como a loucura, que nas rasuras da vida escancara os inafiançáveis desatinos da razão. Eixo basilar de uma sociedade marcada pelos preceitos da modernidade e da civilização cujo auspício da normalidade garante identidade, direitos e determinação de lugar, restando ao "anormal" experiências desarrazoadas que mais flagram rastros de uma problemática social ainda pendente.

Referências

CANGUILHEM, G. **O normal e o patológico**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. Revisão: Sônia Bertolini e Irene Hikishi. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. **A nau do tempo-rei**: sete ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993. 132 p. (Série Logoteca).

SILVA, Flávia Cristina Aparecida. **A construção da identidade em Machado de Assis e Tchekhov**. 2014, 143f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

PIGLIA, R. **Teses sobre o conto**. In: *Formas breves*. Tradução: MACEDO J. M. M. de. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TCHEKHOV, Anton Pavlovtche. **O monge negro**. Organização e apresentação Fernando Sabino; tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. (Coleção Novelas Imortais).
TCHEKHOV, Anton. **Sem Trama e Sem Final**: 99 Conselhos de Escrita. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

TODOROV, Tzevitan. **A literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. 5. Ed. Rio de Janeiro: Didel, 2014.

VARGAS LLOSA, Mário. **A verdade das mentiras**. Tradução Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

CHINUA ACHEBE: ¿ES POSIBLE HABLAR DE UNA ESCRITURA ANTICOLONIAL?

Luiz Henrique Costa de Santana[66]
Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes[67]

Resumen: En una sociedad racista, machista y criptofascista como la formación social brasileña se hace evidente señalar que hablar del pasado esclavista en este suelo es más que esencial, es vital para poder proceder hacia el derrocamiento de esta estructura. A partir de este pensamiento pretendo precisar el pasado colonial imperialista en la obra *El corazón de las tinieblas*, del escritor británico, de origen polaco, Joseph Conrad y compararlo con la visión poscolonial de la obra *El mundo se rompe,* del escritor nigeriano Chinua Achebe. La metodología de esta investigación es bibliográfica y cualitativa, con el objetivo de comprender el proceso de colonización, basando este acontecimiento en el tamiz de la historia, a través de los estudios postcoloniales. Los autores estudiados que ayudan en este empeño son: Achille Mbembe, Crítica de la razón negra: 1-El devenir negro en el mundo (2014); Salir de la gran noche: ensayo sobre el África descolonizada (2014), FrantzFanon, Los condenados de la tierra; Piel negra máscaras blancas (2005; 2008), Homi k. Bhabha, La cuestión del "otro": diferencia, discriminación y el discurso del Colonialismo (1991), Luiz Antonio Simas y Luiz Rufino, Fuego en el monte: la ciencia encantada de las macumbas, Flecha en el tiempo (2018; 2019); los estudios subalternos de Gayatri Spivak (2010; 2022), pensar las heridas dejadas por el colonialismo de Grada Kilomba (2019) y el peligro de una historia única de Chimamanda Ngozi Adichie (2009). Para ello, se pretende analizar, a través de un estudio comparativo, cómo la literatura se apoya en el proceso histórico para construir medios que posibiliten las voces silenciadas por los medios oficiales de documentación... Por lo tanto, se pretende lograr a través de estos objetivos, textos, análisis y materiales una comprensión que se acerque a la totalidad de la complejidad que es el colonialismo imperialista y la colonialidad que esclavizó a millones de cuerpos, que promovió el genocidio de miles de culturas y deshumanizó cuerpos y deterioró diversos saberes ancestrales.

Palabras clave: Chinua Achebe, Joseph Conrad, Colonización, Literatura, Historia.

Observaciones preliminaries

¡Hay que des(en)tapar las ruedas del mundo! Es con esta frase emblemática quedecidimos ensayar sobre colonización y colonialismo, Literatura e Historia. En un mundo que presuntuosamente se propone ser exacto, siendo inexacto e incierto en todo (o al menos en gran parte), hacer que las ruedas del mundo se destapen, se descubran, se desnuden es una de las claves para entender la plenitud de las relaciones humanas en el periodo del imperialismo británico que está impregnada en la literatura de la época.

A partir de esta provocación, señalamos el escrito que será analizado: la obra *El corazón de*

[66] Educador popular. Estudiante de pregrado de la Universidad Federal de Agreste Pernambuco (UFAPE) en el8º período del curso de Literatura ? portugués e inglés. Miembro del Grupo de Estudios de Historia y Literatura (GEHISLIT/ PUC Minas). Becario residente de la Fundação Apolônio Salles de Desenvolvimento Educacional? FADURPE. Becario PETiano del Grupo PET-Conexões - Comunidades populares y quilombolas, subvencionado por la FNDE. Miembro del Grupo de Investigación (CNPq/UFAPE) - NUPELEM - Núcleo de Pesquisa em Literaturas Escritas por Mulheres (Centro de Investigación en Literaturas Escritas por Mujeres) - trabajando en la siguiente línea de investigación: Literaturas Contemporáneas Afro, Latinas e Indígenas Americanas (Literatura y Decolonialidades). Se interesa por la literatura, los estudios culturales, los estudios subalternos, la metaficción historiográfica y la contranarrativa.

[67] Doctor en Literatura por la Universidad Federal de Paraíba. Profesor adjunto en la Universidade Federal do Agreste de Pernambuco. Asesor.

las tinieblas, escrita por Joseph Conrad, escritor nacido en Polonia, pero nacionalizado inglés. En este escrito, Conrad (2016 [1899 -1902]) muestra los dilemas, fracasos, procesos y horrores cometidos por el imperialismo belga en la región del Congo; yal mostrar estos puntos, el escritor británico revela su racismo y su resignación ante las situaciones de explotación de la mano de obra esclava, de la tierra, de los nativos y de las costumbres y tradiciones de los pueblos originarios, otrora vilipendiados por los colonizadores.

"Cepillando la Historia a contrapelo", como diría Walter Benjamin (1940, p. 222), tenemos al escritor nigeriano Chinua Achebe, que propone oponerse a la visión del colonialismo de Conrad. En el conjunto de obras que forman *La Trilogía de África,* el escritornigeriano muestra cómo se disecciona en la obra de Conrad la visión del opresor colonial y dequé manera es plausible pensar el continente africano con sus diversas subjetividades y culturas. La trilogía consta de los siguientes títulos: *El mundo se rompe* (1958); *La paz dura poco* (1960) y *La flecha de Dios* (1964). En el segundo título, Achebe, lector de Conrad, invierte la proposición y señala que el corazón de las tinieblas es la propia colonización: "Conun destello de comprensión, Obi recordó el Conrad que había leído para graduarse en la universidad. Con el simple ejercicio de nuestra voluntad, podemos ejercer un poder para el bien que es prácticamente ilimitado. Ese era el Sr. Kurtz antes de que se lo tragara el corazón de las tinieblas". (p.124).

Para ayudar en el pensamiento de este escrito evoco los estudios de Homi K. Bhaba (1991) sobre la colonización; las reflexiones de Frantz Fanon (2008) sobre el negro como colonizado y la perduración de esta representación en la cultura occidental; vinculado a lo anteriormente mencionado recurro a los estudios de Luiz Rufino y Luiz Antônio Simas (2018; 2019) sobre la categoría de análisis de Desencantar y Encantar, como puntos primordiales para pensar la colonización europea en sus múltiples aspectos.

Para tal empresa, la Literatura Comparada será esencial para escudriñar las redes de imágenes en ambas narraciones. Pues, el objetivo de este ensayo es percibir qué imágenes están en el imaginario del personaje Marlow, en *El corazón de las tinieblas;* y qué imágenes están en el imaginario de Okonkwo, en El *mundo se rompe,* Obi Okonkwo, en *La paz dura un poco, y,* Ezeulu. en *La flecha de Dios.* Con esto será posible contrastar las imágenes y darse cuenta de que el colonialismo se extiende a la psique humana, distorsionando los significados que a veces se inculcan en las artes, un arte que, en discusión en este ensayo, es la literatura.

En la bibliografía utilizada para orientar los estudios aquí presentados es posible observar que existe una preponderancia de Mitos y una serie de Imágenes que tienen sus raíces en la cultura europea occidental. Las culturas del continente africano son silenciadas enaquellos estudios que cobran fuerza y voz. Por lo tanto, para que estas voces salgan dela gran noche, que es este epistemicidio agitado por la colonialidad, es que dialogo los estudios anticoloniales a los escritos de Conrad y Achebe.

Desenredando cables

1. Colonialismo y colonialidad

Al mencionar el proceso histórico de colonización, dos palabras reverberan en esta mención: la primera es Colonialismo, término apreciado por varios teóricos, entre estos ubico cuatro: Homi K. Bhabha (1991), Franz Fanon (2005;2008), Simas y Rufino (2018; 2019). Estos estudiosos han pensado en este proceso histórico de colonización como una práctica que dejó a

los individuos atrapados en una situación que limitaba sus acciones, deshumanizaba su persona, negaba su cultura y genocidaba sus cuerpos y conocimientos.

De esta forma, Bhabha (1991) entiende que el colonialismo integra discurso y práctica, tratando la cultura del otro como inferior y subordinando estos cuerpos; sobre esto señala la investigadora:

> Describir el discurso racista del poder colonial construido en torno a una "lucha fronteriza" no es simplemente hacer un juego de palabras entre lo político y lo psicoanalítico. El objeto de mi charla de hoy es sugerir que la construcción **del sujeto colonial en un discurso de poder colonial por el discurso implica una articulación de formas de diferencia - racial y** sexual. Tal articulación es crucial considerando que el cuerpo está siempre y simultáneamente inscrito tanto en la economía del placer y del deseo como en la del discurso, la dominación y el poder (BHABHA, 1991, p. 179 - nuestro énfasis).

Así, para que se produzca la colonización, se limita la acción del individuo a travésdel cuerpo, es decir, el proceso de colonización llega al cuerpo, silenciando las voces de los colonizados y toda su pulsión espiritual y sexual. De este modo, se puede afirmar que

> **El objetivo del discurso colonial se centra en construir al colonizado como una población de tipo degenerado**, teniendo como base un origen racial para justificar la conquista y establecer sistemas administrativos y culturales. A pesar del juego de poder establecido por el discurso colonial y de las posiciones cambiantes de sus contenidos (por ejemplo, efectos de clase, género, ideología, diferentes formaciones sociales, variados sistemas de colonización, etc.), me refiero a una forma de gobernar que, marcando una "nación subjetiva", se apropia, dirige y domina sus diversas esferas de actividad (BHABHA, 1991, p. 184 - nuestro énfasis).

En otras palabras, para que el proceso de dominación ocurra, es necesario tratar a la población dominada como degenerada, salvaje, primitiva, a través de esta táctica la dominación ocurre con la perspectiva de la "misión civilizadora del hombre blanco europeo", irónicamente hablando, quien tiene que llevar esta enorme carga del mundo de saquear el oro de la localidad, violar a las mujeres y hombres nativos, secuestrar y esclavizar a estos pueblosnativos, oh cielos, que carga.

Franz Fanon, por su parte, piensa que para comprender el colonialismo imperialista enel continente africano es imprescindible pensar conceptualmente la violencia como categoría de análisis de este proceso histórico, porque no hay salida, la colonización es violenta. Dado esto en la obra *Los condenados de la tierra (2005),* el teórico citado anteriormente, menciona que esta violencia se produce a través de la apropiación de los recursos naturales de la tierra, la apropiación del cuerpo y la demonización de los cultos a los orixás y otras divinidades nativas.

Pero para ello era imprescindible entender quién era uno (colono) y qué era el otro (colonizado). A partir de esta separación entre blancos y negros, civilizados y salvajes, divinos y desalmados, luz y oscuridad, los colonizadores iniciaron el proceso de subordinación del otro y de todo lo que le rodeaba: cultura, arte, religiosidad (espiritualidad), tradición.

Así, la propuesta de Fanon en un trabajo anterior, es precisamente evaluar, valorar, pensar y denunciar los males del colonialismo en la mente del colonizado, que aún circunscrito en un contexto posterior a la colonización sigue afectado por las heridas, heridas abiertas de la

colonización (FANON, 2008).

A partir de este supuesto, la segunda palabra que resuena cuando el tema es la colonización es colonialidad, así, mientras el colonialismo está intrínsecamente ligado al proceso histórico, la colonialidad está ligada a la alianza que existe entre el pasado y el presente, las heridas que perduran, los problemas que persisten y los traumas que hay que traducir, la colonialidad es el pasado-presente.

Así, aunque el momento colonial haya pasado como proceso histórico, los traumas que perduran, tales como: sexismo, patriarcado, desigualdad social, discriminación y racismo institucional/estructural son resultados de esta ecuación violenta que fue la colonización; desde esta perspectiva cuando los propios brasileños se ven a sí mismos como subalternos en relación a los países del bloque europeo o del bloque norte y centroamericano, se puede ver que la mentalidad colonial persiste, y es en esta perspectiva que se puede hablar de colonialidad (SIMAS & RUFINO, 2019).

2. Anticolonialismo

Con el auge de los movimientos panafricanistas independentistas de los países africanos colonizados, el escenario de los estudios culturales comienza a tomar rumbos distintos, en lo que respecta a la mirada sobre los países que fueron colonias europeas. Antela necesidad de erigirse en institución contra la opresión, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) lanzó un compendio de 8 volúmenes, que abarcaban desde la prehistoria hasta la historia reciente. Todo el compendio de la UNESCO se basa en la siguiente lógica: ¿cómo puede una Historia General de Áfricaser escrita por los propios africanos? Así, es perceptible cómo la anticolonialidad y la escritura de un pueblo vilipendiado por el colonialismo es central para entender *la historia desde abajo*[68].

Así, un concepto que dialoga con la epistemología de la nueva historia, la escuela post-Annales[69], fue acuñado por la ensayista y autora literaria nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie - en su ensayo de 2009 *El peligro de una historia única.* En su ensayo sobre el tema, la investigadora señala el daño que el canon hace a la formación social del individuo al proporcionar narrativas únicas y estereotipadas sobre las poblaciones colonizadas (marginadas y subalternizadas). Desde este malestar, urge la necesidad de protagonizar nuestras propias narrativas de forma anticolonial.

Una de las investigaciones que dialogan con la anticolonialidad y la necesidad del discurso de los colonizados -en el sentido epistemológico de la lucha anticolonial que se basa en los estudios culturales contemporáneos- está en Gayatri Spivak (2010; 2022), en el ensayo *Pode o Sulbaterno Falar?* y en el libro más reciente, *Crítica da razão pós-colonial: por uma história do presente fugidio.* En estas dos obras el autor basa la crítica al proceso "civilizatorio" realizado por el continente europeo a los países colonizados, aunque se centra en el indio es notable como su pensamiento puede tensionarse para pensar otras realidades. Porque en el proceso de colonización hay algo inherente a todas las antiguas colonias: la explotación de la tierra, la violencia, la violación,

---

[68] Concepto utilizado por E. P. Thompson en: **A História vista de baixo** Publicado en: "As peculiaridades dosingleses e outros artigos". Editora Unicamp:Campinas, 2015.

[69] Este movimiento epistemológico surgió en torno a la década de 1930, con una revista historiográfica iniciada por los historiadores Marc Bloch y Lucian Febvre. Para más datos, véase: BURKE, Peter. La **escuela de los Annales** (1929-1989): la revolución francesa de la historiografía. Traducción: Nilo Odalia. São Paulo: Fundación Editorial UNESP, 1997.

la esclavitud colonial y el discurso salvacionista de la carga del hombre blanco[70].

Así, los estudios en subalternidad son anticoloniales porque comprenden cómo el proceso de colonización afectó y desestabilizó las sociedades tradicionales de los pueblos nativos. Así, la investigación de la psicoanalista, cercana a los estudios poscoloniales, Grada Kilomba (2019), en su obra *Memorias de la plantación: episodios de racismo cotidiano* construye una densa investigación sobre los ecos de la colonización y el colonialismo hasta nuestros días. Así pues, es *necesario* constatar cómo el racismo se convierte en una larva parasitaria muy perjudicial para el cuerpo social. Dado que esta mancha estructural, en sus diversas interfaces, sigue haciendo inviable la vida de los hombres y mujeres negros de todoel mundo.

Sin embargo, sigue siendo necesario comprender mejor qué es el anticolonialismo. En línea con esto, el investigador Jean Pierre Chauvin (2015), en su artículo *Anticolonialismo, retrata que:*

> La esclavitud de indios y negros es uno de los síntomas más violentos que serevelan a los ojos de quienes se asoman a ciertos episodios de nuestra historia. Bajo este aspecto, el Anticolonialismo implica una línea de pensamiento que presenta vehementes objeciones al estatus colonial, tanto sise sitúa en el siglo XVI como si se percibe como un fenómeno contemporáneo; tanto si se vincula a un determinado periodo de nuestra historia como si se relaciona con la vida cotidiana de nuestros días. **Para el anticolonialista en general, ciertas fases de nuestra historia no han sido completamente superadas**. Además, los adeptos de esta corriente analizan nuestro tiempo en vista de la cultura pop y el período postmoderno, bajo el supuesto de su apego a ciertas características y manierismos provincianos - vistos como remanentes de un pasado no tan remoto (CHAUVIN, 2015. p.52 - Nuestro énfasis).

Es posible ver cómo la preocupación de los estudios culturales e históricos se dirige a la búsqueda de una comprensión más cercana del pasado, con el fin de entenderlo para no repetir las atrocidades que los antepasados colonizadores hicieron con las sociedades tradicionales y los pueblos nativos. El etnocidio cultural y el genocidio (exterminio total) de varias de estas poblaciones son el resultado de un proyecto colonial solidificado por varias instituciones: el Estado, la Iglesia y la comunidad científica, que pretendía fundamentar el racismo en el campo de la genética y la biología. Pensar en lo anticolonial es pensar en la oposición a la violencia del proyecto colonial, y en la posibilidad de tejer narrativas que muestren a otros pueblos, menos caricaturescos y más idénticos.

3. Desencantar, Encantar y Reencantar

La categoría de Encantamiento es muy importante en el análisis que pretendo promover en este texto. En un intento de dialogar los indisciplinados estudios poscoloniales a la Teoría Crítica del Imaginario, comienzo la reflexión trayendo a un cruce con el discurso deMonique Augras (2000) con el eco de los estudios de Simas y Rufino (2018; 2019), esperando que ambos logren bajar en este terreiro, suelo y suelo de tierra batida.

Simas y Rufino (2018) señalan que:

[70] Esta frase hace mención al poema: La *carga del hombre blanco*, de Rudyard Kipling.

> El colonialismo se construyó a costa de lo que se produjo como su otro. La agenda colonial produce el descrédito de innumerables formas de existencia y conocimiento, además de producir la muerte, ya sea física, a través del exterminio, o simbólica, a través de la desviación existencial. (SIMAS & RUFINO, 2018, p.11).

Así, es posible conducir del discurso de estos teóricos que el colonialismo imperialistaen su faceta destructiva, cuando se instala en una determinada localidad, desencanta toda una cultura, en aras de la explotación desenfrenada de la tierra y de los cuerpos que allí residen. Así, el colonialismo puede clasificarse en la noción de desencanto, ya que el acto de desmantelar cognitivamente a un pueblo implica desencanto. Y para la perspectiva decolonialpropuesta por Simas y Rufino, un cuerpo/pueblo/población desencantado es un pueblo muerto.

Siguiendo con el pensamiento de los dos investigadores sobre el tema, hay un pasaje en la obra citada que concuerda con lo dicho anteriormente:

> Por mucho que el colonialismo nos haya sometido al desmantelamiento cognitivo, al desorden de los recuerdos, a la ruptura de la pertenencia y al trauma, hoy somos herederos de quienes se reconstruyeron a partir de sus fragmentos. La resistencia es la virtud de quienes cruzaron a nado el mar sobre dos barriles. Quien se cruce con la gran calunga seguro que no quedará desencantado en la playa. La vida de este lado parte de la invención del mundo como terreiro. (SIMAS & RUFINO, 2018, p.13-14)

La resiliencia es expuesta por los autores como una categoría de resistencia, aquí en este texto la palabra resiliencia va más allá del *buen rollo, de la* positividad instagrameable dela vida (¿post?) moderna, demuestra la capacidad de volver a una esencia anterior y ancestral producida dentro de la cultura desmantelada por el colonialismo imperialista.

Así, la categoría de análisis que propone un encantamiento a partir de teorías post y/o decoloniales es importante aquí:

> La perspectiva del encantamiento es un elemento y una práctica indispensables en la producción de conocimiento. Es a partir del encantamiento que el conocimiento se dinamiza y hace autostop en las alas del viento, cruzando caminos, anudando versos, dibujando gestos, soplando sonidos, asentando suelos y encarnando cuerpos. En la pequeñez de la vida ordinaria, el conocimiento se encanta y los significados del mundo se reinventan (SIMAS & RUFINO, 2018, p.12-13).

El cuerpo, el alma, la mente y el espíritu domesticados hacen que el individuo se pierda en sí mismo, sin tener una conexión real con lo sagrado en la dimensión de los antepasados que le acompañan, así, al desmantelar un pueblo, se pierde esa conexión real conlos antepasados que a través de tantas espiritualidades y religiosidades. A través del retorno a ese imaginario que desentraña el mundo gris y lo hace más luminoso y colorido.

En la obra posterior a ésta, titulada: *Flecha en el tiempo* ambos teóricos arrojan la luz del objeto del arco, sobre el tiempo, y flecha lanzada es palabra hablada, no vuelve de donde salió. Sobre este sistema colonial, ambos investigadores señalan lo siguiente:

> [...] el concepto de carga colonial establece el tono de que las obras coloniales se dirigen al cuerpo material/inmaterial de aquellos que son blanco de su sistema de violencia/terror. El asesinato, el encarcelamiento, la tortura, el desmantelamiento

> cognitivo y la domesticación de los cuerpos están vinculados al desorden de las memorias y los conocimientos ancestrales. Por lo tanto, el lenguaje como plan para el establecimiento del racismo, pero también como vía de escape para quienes están sometidos a este sistema de poder, es un plan a explorar para el surgimiento de acciones antirracistas/descolonizadoras. La configuración de la descolonización y la que trata del acto de responsabilidad con la vida y su diversidad e inmanencia, acto de transgresión al sistema de subordinación de los seres/saberes y resiliencia de los que están sometidos a él. (SIMAS & RUFINO, 2019, p.20)

Así, asumiendo ella misma la tarea de mostrar algunas de las *"mil ventanas de lo Imaginario"*, Monique Augras (2000, p. 210-214) comienza su texto dando una visión general de los estudios de Jean Paul Sartre y Jaques Lacan sobre lo Imaginario. A grandes rasgos, para Sartre, lo imaginario es un antimundo que aleja al individuo del suelo de la realidad. Para Lacan, en una lectura psicoanalítica, lo Imaginario es una etapa que hay que superar. La visión de los dos teóricos aporta poco a la perspectiva que aquí se desarrollará, por lo que superaremos la afirmación anterior.

Después de esta exposición y continuando en las contribuciones de Augras (2000); traemos los estudios y puntos de vista de Bachelard sobre lo imaginario, a saber, como un "antimundo", o una etapa a superar, lo imaginario se integra al mundo, sin embargo en un intento de racionalizar nuestra existencia y delimitar bien que el mundo es otra cosa y nosotros sólo somos nosotros, el racionalismo cartesiano y el colonialismo imperialista limitaron la posibilidad de pensar más allá de la dualidad - realidad e irrealidad.

En esto, es obvio aunque parezca radical, pero lo Imaginario es real. Pero para que esto deje de ser revolucionario y se convierta en algo habitual, es necesario reencantar/reimaginar/reanimar este mundo. Y con un análisis centrado en la realidad de lo Imaginario, esto se hace posible. Así, Augras afirma "[...] la empresa de Bachelard es, pues, en este primer momento, una tarea de desencanto". Para que el mundo se reencante es necesario desencantarlo del racionalismo cartesiano y de las raíces visibles del colonialismo imperialista en nuestra formación social. ¿Cómo hacerlo? Augras explica: "La denuncia analítica [mediante la comparación de imágenes] viene a dar en el reencantamiento del mundo (nuestro añadido)". Porque, aunque un sistema opresor se derrumbe, "las imágenes [reverberadas por él] resisten" (AUGRAS, 2000, p.218).

Con este fin, el teórico Fredric Jameson (2007[1991], p.89) llama al arte político (¿posmoderno?) un "nuevo lugar en el encantamiento". Quizás este sea el camino.

Red de imágenes en *El corazón de las tinieblas*

Escrito por Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas* nos centra en el imperialismo en algún lugar del continente africano, el narrador-personaje nos da algunas pistas, pero es todo muy opaco, denso y aunque resulte paradójico esto, pero hay una ausencia de nitidez en las imágenes que ofrece la narración. Marlow, el protagonista de la narración está contando cómo sobrevivió al corazón de las tinieblas, y esta narración la hace desde la cubierta de un barco, emprendiendo otro viaje, aún no sabemos a dónde.

El personaje, un narrador, necesita cumplir un objetivo: encontrar a Kurtz y comprender cómo la "exportación" de marfil se vio obstaculizada por la falta de conexión entre las células de explotación.

Una de las primeras imágenes que aparecen en la narración es la de la consulta médica a la que acude Marlow.

> El viejo médico me tomó el pulso, pero evidentemente estaba pensando en otra cosa: "Bien, bien por eso", murmuró, y luego, con cierta vivacidad, quiso saber si le autorizaba a tomar medidas de mi cabeza. Algo sorprendido, le dije que sí, y entonces cogió un compás y me tomó medidas de la nuca, la frente y los costados, señalándolas concienzudamente. Era un hombrecillo de barba desaliñada, vestido con una especie de impermeable raído y con los pies calzados con zapatillas, que me pareció un loco inofensivo. "En interés de la ciencia, siempre pido que se tomen las medidas craneales de los que se van", explicó. - "¿Y cuando vuelvan también?", pregunté. - "¡Oh! Nunca los veo", observó, "además, los cambios son por dentro, no sé si lo sabes". Sonrió, como si setratara de una ocurrencia amable. "Con eso entonces, te vas **al otro lado**. Famoso. Incluso diría que interesante". (CONRAD, 2016. p.17 - Nuestro énfasis)

Puede parecer algo simple, pero hay un eufemismo en el discurso del médico, cuando se le pregunta sobre cuándo volverán, el médico responde lo siguiente: "¡Oh! nunca los veo". se dice entre líneas, lo no dicho es una línea frecuente en este escenario. Volver del corazón de las tinieblas no es una opción, pues los que allí se van, no vuelven. Es interesante pensar en la construcción que propone aquí el narrador, entender este lugar como "el otro lado", "el lado de más allá", es notable evocar aquí que el lado de más allá es sinónimo de muerte, ¿sería esta la dirección tomada por Marlow? Ya veremos.

Marlow relata en algunos momentos la conciencia del proceso de explotación, y las imágenes que este sucinto relato esclarecen gran parte del proceso imperialista de colonización:

> Lo que nos salva es la eficacia, la devoción por la eficacia. Pero esas personas no fueron de mucha ayuda, la verdad. No eran colonizadores: supongo que su imperio era exprimir y nada más. Eran conquistadores, y para eso se necesita la fuerza bruta, algo de lo que no se debe presumir, cuando existe, porque no es más que un accidente y el resultado de la debilidad de otra persona. Tomaban todo lo que caía en sus manos, sólo por el placer de poseer. Nada más que un robo violento, un crimen agravado porsu gran escala y unos hombres que se rinden ante él como ciegos, la actitud común de quienes tienen que enfrentarse a la oscuridad. La conquista de la tierra (en la mayoría de los casos robándosela a los de otro color o nariz máschata) no será bonita si se mira con demasiada atención. Sólo la idea que implica puede redimirla. La idea que lo sustenta; no la pretensión sentimental, sino la idea; y una fe desinteresada en esa idea cualquier cosa que pueda ser levantada y venerada, a la que podamos ofrecer un sacrificio... (CONRAD, p. 10. 2016)

Marlow era consciente del proceso, y comparar la versión imperialista de la conquista de la que era copartícipe, con versiones anteriores de explotación, era un intento de leer el sistema imperial que se había empleado como algo beneficioso. Porque de esta manera, es posible volver, a la ardua y pesada, carga del hombre blanco.

> Se quedó en silencio. **Por el río se deslizaban llamas, pequeñas llamas verdes, llamas rojas, llamas blancas que se perseguían, se adelantaban, se unían, se cruzaban... para acabar separándose lentamente o a toda prisa. El tráfico de la gran ciudad que se extendía cada vez más, a través de la noche cerrada y sobre las aguas insomnes del río**. Y llenosde paciencia nos quedamos mirando, porque no se podía hacer nada más hasta que subiera la marea; sólo después de un gran silencio dijo Marlow, vacilante: - Recordaréis que fui marinero de agua dulce durante un tiempo... - y pronto supimos que estábamos destinados a escuchar, antes de que subiera

> la marea, una de esas historias de Marlow que no llevaban a ningunaparte. - No quiero aburrirles demasiado con mi experiencia personal - comenzó, y con esta observación puso de manifiesto el punto débil de tantosnarradores, incapaces de elegir los asuntos de interés para sus oyentes-; sin embargo, si quieren comprender qué efecto tuvo en mí, deben saber cómo llegué allí, qué vi, cómo remonté el río hasta el lugar donde me encontré conel pobre hombre por primera vez. Estaba al final de la zona navegable, el punto culminante de mi experiencia. Parecía irradiar una especie de luz sobre todo lo que me rodeaba, incluso sobre mis pensamientos (CONRAD, p.10. 2016).

A medida que la narración se densifica, y queda claro que Marlow empezará a contar una historia, se nota que un manto, lleno de manchas opacas y oscuras, se coloca sobre la narración. La noche densa, la bruma, la quietud, todo ello concuerda con la densidad de la historia que se va a contar.

> Borde de bosque colosal, de un verde tan oscuro que parecía negro, bordeado de espuma blanca y corriendo recto, como trazado por regla hasta muy, muy lejos, en un mar azul de centelleo ahumado en nieblas reptantes. Era feroz, el sol, y la tierra parecía brillar y rezumar vapor. Aquí y allá, pequeñas manchas de color gris blanquecino formaban racimos a la altura del brote, a veces con una bandera ondeando por encima. Implantaciones centenarias y no mayores que la cabeza de un alfiler en la extensión de tierravirgen que les servía de fondo. (CONRAD, p.11. 2016)

Green afirma que la oscuridad. Todo es penumbra.

> Para ser justos, para entonces ya no estaba en blanco. Desde los días de mi infancia se había llenado de ríos, lagos y nombres. Había dejado de ser un espacio en blanco de maravilloso misterio, una mancha blanca hecha para que un niño soñara con glorias. Se había convertido en un lugar de tinieblas.Tenía un río especial, un río enorme que podíamos ver en el mapa y que parecía una inmensa serpiente desenrollada, con la cabeza en el mar y el cuerpo en un retorcido reposo en una amplia región, perdiéndose la cola en las profundidades del territorio. **Cuando miré ese mapa en un escaparate, me fascinó como la serpiente que fascina a un pájaro, un pajarillo bobalicón.** (CONRAD, p.12. 2016 - énfasis añadido)

Parece que el mapa no fue lo único que llamó la atención de Marlow, el bosque, la selva, el río que se extiende y densifica a medida que se llega al lugar donde está Kurtz agudiza la curiosidad de Marlow, igual que la serpiente fascina a un pájaro. La imagen de esta serpiente vinculada a toda la construcción anterior de este oscuro lugar intensifica aún más las relaciones en la narración.

Todo lo que ocurre conduce la narración a un lugar que demuestra lo impermeables que son los lugares y cómo ese punto que se cierra acaba integrándose con las personas que viven y van allí. Tal vez esa sea la ruta, y con esto tal vez siga la cita de otro fragmento del libro:

> Encontrar un libro allí ya era maravilloso de por sí, y aún más asombrosas eran sus anotaciones a lápiz en los márgenes que hacían referencia al texto. No podía creer lo que veían mis ojos. ¡Escrito en clave! Sí, parecían cifras. Imagina a un hombre llevando un libro como ese a una tierra olvidada y luego estudiándolo - tomando notas - ¡en clave! ¡Qué misterio tan extravagante! Hace un momento he tenido la vaga percepción de un ruido que me resultaba molesto. Cuando levanté la vista, el montón de leña había

> desaparecido y el mayordomo me llamaba a gritos desde la orilla del río, saludado por todos los peregrinos. Me guardo el libro en el bolsillo. Le aseguro que arrancarme de la lectura fue como desengancharme de una viejay sólida amistad. (CONRAD, p.54. 2016)

La serpiente que seduce, agudiza la curiosidad, la oscuridad del bosque que deja atónitos a todos en el camino, ahora llega un libro escrito en clave, cuyo título era *Una investigación sobre algunas cuestiones del Oficio de Marinero.* Una vez más, aparece algo impermeable.

Sin embargo, si pensamos en las palabras claves aquí, como sesgo de análisis, puedo decir que colonización, imperialismo y encantamiento son puntos de la narrativa que pueden ser entendidos por un sesgo complejo, pero para eso, es necesario salir de forma objetiva de esta discusión y mostrar como tales conceptos pueden ser movilizados en el texto.

Como tal, hay un pasaje de la obra que lo da a entender:

> El Kurtz original había realizado parte de su educación en Inglaterra y - como él mismo tuvo la amabilidad de decirme- simpatizaba con lo que debíasimpatizar. Había nacido de madre medio inglesa y padre medio francés. Toda Europa había contribuido a hacer a Kurtz; y supe enseguida con todo detalle que la Sociedad Internacional para la Supresión de las Costumbres Salvajes le había encargado un informe para su futura orientación. Y él lo había escrito. Lo he visto. Lo leí. Era elocuente, vibrante de elocuencia, perome parece excesivamente sublime. Diecisiete páginas de letra apretada, ¡quetuvo tiempo de llenar! Pero tal vez lo hizo antes de que sus nervios se desafinaran -digámoslo así- y le dio por presidir ciertos bailes de medianoche que terminaban con ritos indescriptibles y que estaban -hasta donde mi desgana pudo comprobar por lo que varias veces he oído contar- dedicados -¿comprendes? - a él, Sr. Kurtz. Pero era una buena prosa. Aunque, a la luz de los conocimientos posteriores, el párrafo inicial me parece ahora bastante significativo. Comenzó con el argumento de que nosotros los blancos, tan desarrollados como estábamos, ciertamente parecíamos [a los salvajes] parte de las criaturas sobrenaturales - y nos acercábamos a ellos con un poder casi divino", etc., etc. Por el mero ejercicio de nuestra voluntad, podríamos ejercer este poder casi ilimitado en nombre del bien, etc., etc. A partir de aquí cayó en plena exaltación y consiguió arrastrarme con él. (CONRAD, p.72. 2016)

Cuando Marlow encuentra el libro escrito por Kurtz como un manual para tratar las costumbres de los pueblos originarios de esa región, se sorprende al ver las indicaciones que Kurtz propone. El objetivo de Marlow en ese viaje es rescatar lo perdido, saber qué ha pasado y denunciarlo en la ciudad de origen -aunque el lugar original para Marlow es un pococomplicado ya que está en el río, en el mar, en un viaje, en tránsito, Marlow es impermanentemientras que el viaje sólo se muestra impermeable- pero la situación se vuelve más compleja con cada nueva acción.

El libro relata que Kurtz se ha mostrado superior a los nativos para ser entendido como una especie de divinidad. A estas alturas de la narración debe haber quedado claro que la región del continente africano objeto de esta narración es el Congo, con su densa vegetación y su historia de explotación del marfil. Convertirse en dios era para Kurtz una forma de ser adorado, venerado, admirado y temido. Y que todos estos puntos se volvieran hacia él era una ganancia, ya que ayudaría a mantener el poder sobre los nativos.

Movilizar las creencias, las costumbres, la cultura, la tradición y todo el conjunto civilizatorio de los pueblos originarios de la región del Congo para movilizar la explotación en favor de los sórdidos objetivos del imperialismo colonial es algo que sólo apunta al

desmantelamiento ancestral que puede proporcionar este proceso histórico. Las imágenes dela narración que muestran negros muertos (p. 29), mujeres y hombres flagelados (p. 37) y los ritos religiosos como algo demoníaco (p. 92). Son imágenes que hablan del núcleo de la colonización: el desencanto. El desmantelamiento sistemático, complejo y organizado de los pueblos originarios y de todo aquello que los configura como pueblo, que dialoga entre sí consus ritos y tradiciones. La crueldad de la colonización está ahí, y en este punto los Estudios Críticos de Lo Imaginario son más que posibles, son necesarios en esta coyuntura.

Red de imágenes en la *Trilogía de África*

En la obra *La trilogía de África,* de Chinua Achebe, es posible percibir una respuestaa la obra de Conrad. A través de la narrativa que se entreteje a través de los textos de esta trilogía, es perceptible las trampas que la colonización implicó y provocó en la materialidad de las relaciones sociales de los pueblos originarios en el continente africano. En este proceso, destacamos que la trilogía de Achebe tiende puentes entre un mundo silenciado, invisibilizado y subalternizado. Por tratarse de una trilogía, será necesario aquí explicar brevemente sobre la trama y destacar algunas imágenes relevantes para la construcción del texto. Dicho esto, continuemos.

En *El mundo se rompe,* primera obra de la trilogía*, se nos presenta la* vida de Okonkwo, uno de los líderes de la aldea de Umuófia, situada geográficamente en la región deLagos de la Nigeria contemporánea. Okonkwo, como se explica en el título de la obra, ve cómo su mundo se desmorona, desmoronarse a causa del violento colonialismo es algo que atrapa poco a poco al protagonista de la narración. La forma en que una sociedad encantada e inmersa en el culto a los orixás se desencanta y se sumerge en una burocracia eurocéntrica, cristiana y terrible.

Okonkwo, en un momento de la historia es desterrado de la aldea, y al cabo de cierto tiempo tiene que volver, a su regreso uno de los miembros más ancianos deja unas palabras en la mente de Okonkwo:

> En cuanto a mí, me quedan pocos años de vida, al igual que a Uchendu, Unachukwu y Emefo. Pero temo por vosotros, los jóvenes, porque no comprendéis lo fuertes que son los lazos familiares. No sabes lo que es hablar con una sola voz. ¿Y cuál es el resultado de ello? **Una religión abominable ha echado raíces entre vosotros.** Según esta religión, un hombre puede abandonar a su padre y a sus hermanos. Puede blasfemar contra los dioses de sus padres y contra sus antepasados, como un perro de caza que de repente enloquece y se vuelve contra su amo. Temo por ti y temo por nuestro clan (ACHEBE, 2009, p. 189 - nuestro énfasis).

La atmósfera de la narración tiene toda una construcción ritual. Fiesta de la lucha (p. 23), Fiesta del Nuevo Ñame (p. 56), Juicio de Uzowulu (p. 160), Muerte de Ogbanje (p. 100).Todo lo que ocurría en Umuófia significaba, había una ontología que fundamentaba la práctica, la existencia y todo lo que dialogaba con la subjetividad de la gente de aquel pueblo.Pero con la llegada del hombre blanco la situación cambia, todo se vuelve perjudicial, surgen desacuerdos y aparecen nuevos conversos a las creencias europeas. Esto destroza a la gente, yeste ambiente se diluye, o mejor, se sofoca.

En la obra posterior a ésta, *La paz dura poco se nos* presenta una Umuofia posterior a Okonkwo. El protagonista aquí desciende directamente de la familia del protagonista de la obra

anterior, aquí hay un dilema el personaje se va a estudiar a Londres, un lugar de "ultramar" para la gente de Umuofia. Sobre esto al analizar varias obras, como Obi Okonkwo hace cartas, cita algunas referencias a la obra de Conrad, y hace un juego analítico de manera excelente.

> Un personaje de lo más interesante, pensó Obi mientras dibujaba perfiles en su papel secante. Una cosa que nunca pudo hacer bien fue el cuello de la camisa. Sí, un personaje muy interesante. Estaba claro que amaba África, pero sólo África de un tipo: el África de Carlos el mensajero, el África de susirviente y su jardinero. En un principio, debió de venir con un ideal: llevar la luz al corazón de las tinieblas, a las tribus de cazadores de cabezas que practicaban siniestras ceremonias y rituales innombrables. Pero a su llegada,África le atrapó. ¿Adónde había ido a parar su amado bosque, lleno de sacrificios humanos? Allí estaba San Jorge montado a caballo y en librea, pero ¿dónde estaba el dragón? En 1900, el Sr. Green podría haber sido uno de los grandes misioneros; en 1935, se habría sentido cómodo abofeteando alos directores de escuela en presencia de sus alumnos, pero en 1957 todo lo que podía hacer era maldecir y decir palabrotas. Con un destello de comprensión, Obi recordó el Conrad que había leído para graduarse en la universidad. "Con el simple ejercicio de nuestra voluntad, podemos ejercer un poder para el bien que es prácticamente ilimitado". Así era el Sr. Kurtz antes de que se lo tragara el corazón de las tinieblas. Más tarde, escribió: "Exterminad a todos los brutos". No es una analogía cercana, por supuesto; Kurtz había sucumbido a la oscuridad. Verde, al incipiente amanecer. Peroel principio y el final de ambos fueron similares. "Debería escribir una novela sobre la tragedia de los Verdes de este siglo", pensó Obi, satisfecho con su análisis.(ACHEBE, 2013[1960] p.124-125)

Esta referencia directa a la obra de Conrad se debe a que Achebe ha sido lector de la obra de Conrad, ya que en el artículo "An image of Africa: racism in Joseph Conrad, and *the Heart of Darkness*" (Una imagen de África: el racismo en Joseph Conrad y *El corazón de las tinieblas*) de este texto, Achebe muestra la atención con la que leyó la obra de Conrad, y el hecho de hacer una mención directa en esta obra demuestra que la disputa narrativa está en boga.

El personaje señala que el corazón de las tinieblas es el proceso de colonización y no el colonizado. Al oponerse a esta lógica colonial, Obi nos lleva a esta cuestión objetiva y sintética. La colonización es violenta y hay que revisar la lectura de la historia oficial. Las imágenes que se desprenden de esta narración muestran cómo la colonización en sus diversas interfaces convirtió a los pueblos originarios del continente en burócratas, la espiritualidad está en el tercer, cuarto plano, y todo se basa en un intercambio muy desigual de oportunidades mediante el borrado cultural, es decir, un genocidio negro.

La última obra publicada trata de los retos de un sacerdote Ulu, Ezeulu. Un sacerdote que se confunde cuando se trata de tradiciones e innovaciones procedentes del continente europeo por el colonialismo inglés.

> - Así que, hermanos míos -continuó el hijo de Nwodika-, así es como este hermano vuestro empezó a trabajar para el hombre blanco. Al principio me puso a desherbar su recinto, pero al cabo de un año me llamó, dijo que mi servicio era bueno y me llevó a trabajar dentro de su casa. Me preguntó mi nombre y le dije que me llamaba Nwabueze. Como no podía pronunciar ese nombre, decidió llamarme Johnu.
> Su rostro se abre en una breve sonrisa.
>
> - Sé que algunas personas de mi tierra han difundido la historia de que cocino para el hombre blanco. Este hermano tuyo ni siquiera ve el humo de la cocina; sólo pone orden en su casa. Ya sabes que el hombre blanco no es como nosotros: si pone un plato aquí,

> se enfadará si lo pones allí. Así que voy y vengo todo el día para ver si todo está en su sitio. Puedo decirte queno pretendo morir como un siervo. Tengo intención de abrir un pequeño negocio de tabaco en cuanto pueda reunir algo de dinero. En otros lugares, la gente se enriquece con este comercio y con las telas. En Elumelu, Aninta, Umuofia y Mbaino controlan este nuevo gran mercado. Ellos deciden lo queocurre en ellas. ¿Hay, por casualidad, un hombre de Umuaro entre esta gente rica? Ninguna. A veces siento vergüenza cuando me preguntan de dónde vengo. No participamos en el mercado; no participamos en la oficina del hombre blanco; no participamos en nada. Y por eso me alegré cuando el otro día me llamó el hombre blanco y me dijo que había un sabio en mi pueblo y que se llamaba Ezeulu. Le dije que sí. Me preguntó si ese hombre seguía vivo y le dije que sí. Entonces me ordenó: "Ve con el jefe de los mensajeros y dile a este hombre que deseo hacerle algunas preguntas sobre las costumbres de su pueblo, porque sé que es un hombre sabio." Me dije: "Esta es nuestra oportunidad de educar a nuestro clan en el concepto del hombre blanco". No podía imaginar que acabaría así.(ACHEBE, 2011, p.243-244)

Al someter el concepto del hombre blanco como criterio de aprobación o desaprobación, se puede ver que la cultura espiritual ha sido destruida, perdida, borrada. Hasta que el sacerdote se vuelva hacia su espiritualidad, comprenda que la verdadera razón de su existencia es ser una herramienta perceptiva (flecha) en la mano de su Dios, ladominación colonial habrá avanzado mucho.

Toda la trilogía, apunta a cómo la sociedad africana fue moldeada por el colonialismo europeo, en sus más diversas facetas, se puede ver que la violencia y el silencio lo impregnaron todo, pero una palabra que define todo esto a su manera es desencanto. La colonización desencantó al continente africano. Desmanteló la ascendencia que allí existía, la espiritualidad y la posibilidad de conocerse a uno mismo a través de la historia familiar de un clan, un pueblo, una gente.

Notas finales

Esta incisiva entrada en el "*corazón de las tinieblas"* desmanteló un mundo, removió el suelo para que surgiera otro mundo a costa del mundo destrozado. Las pérdidas culturales y tradicionales se justifican en nombre del progreso, y el contexto de los avances se enmascara, pues las sórdidas intenciones no pueden ser comprendidas por el subalterno, que grita, lucha, gimotea, pero no puede hacer nada, y con las manos atadas a la cuerda, se la cuelga al cuello, salta del árbol del patio trasero y espera a que lo encuentren cuando lo encuentren desaparecido.

El final es brutal, triste y solitario. Y todo el misterio se escurre entre los dedos cuando el encanto deja de formar parte de la vida cotidiana. Y la vida pierde sus colores brillantes por un gris inquietante y triste.

Referencias

AUGRAS, Monique. **Mil janelas**: teóricos do imaginário. psicologia clínica , rio de janeiro,v. 12, n.1, p. 107-131, 2000.

ACHEBE, Chinua (1966). **La paz dura poco**, 1989.

_____. **La flecha de Dios**. 3. ed. (1964) Londres: Heinemann, 1986.

_____7. **The World Shatters**. 2. ed.Londres: Heinemann, 2006.

BHABHA, Homi K. **A questão do "outro": diferença, discriminação e o discurso do Colonialismo**, En: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.), Pós-Modernismo e Política, Ríode Janeiro: Rocco, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Tesis sobre el concepto de Historia**. 1940. en: Traducción de Sérgio Paulo Rouanet. En Walter Benjamin - Obras escogidas. Vol. 1. Magia y técnica, arte y política. Ensayos sobre literatura e historia cultural. Prefacio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

FANON, Frantz. **Piel negra, máscaras blancas.** 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

CHAUVIN, J. P. . **Anticolonialismo**. Revista de Estudos de Cultura (Univ. Fed. Sergipe) , v.3, p. 49-55, 2015.

CONRAD, J. **El corazón de las tinieblas.** São Paulo. Editor: Folha de São Paulo. 2016.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antônio. **Fogo No Mato**: A ciência encantada das macumbas. 1. ed. Río de Janeiro: Mórula, 2018.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antônio. **Flecha en el tiempo**. Río de Janeiro: Mórula, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **¿Puede hablar el subalterno?** 1. ed. Trad. Sandra ReginaGoulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG,2010.

LITERATURA, SOCIEDADE, CULTURA E DIREITOS HUMANOS

GAIA

GRUPO DE PESQUISA
UFG

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

FE
Faculdade de
Educação

PPGLL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS E LINGUÍSTICA