

XV ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS-UFC

Políticas da Ficção: Literatura,  
Subjetividades e Identidades

Anais

21, 22 e 23 de novembro  
de 2018



**XV INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ-2018**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC**

**XV INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS  
LITERÁRIOS**  
**Políticas da Ficção: Literatura,  
Subjetividades e Identidades**

**ANAIS**

ISSN 2179-4154  
Número 9, 2018, volume único

**Prof. Orlando Luiz de Araújo**

**Clarissa Paiva de Freitas**

**Patrícia Rodrigues de Souza**

**(org.)**



**Fortaleza – CE**

**2018**

## APRESENTAÇÃO

O XV Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários centralizou suas discussões em questões indispensáveis para o nosso tempo: Literatura, política, subjetividades e identidades. Naturalmente, no âmbito da Literatura Comparada, pressupõe-se um diálogo entre a literatura e as outras artes, e ainda, com outros campos disciplinares, como: a História, a Filosofia, a Sociologia, a Antropologia, a Psicanálise, entre outros. No entanto, tendo em vista que a linguagem também é poder, as discussões políticas devem necessariamente estar excluídas destes debates? E, no caso desta aproximação, como analisar os discursos extraliterários? Pensar a literatura pelos caminhos em que se aproxima da política, e vice-versa, é oportuno num momento em que a própria conjuntura política do País dá sinais de seu desgaste.

Nesse sentido, a proposta se direcionou no sentido de ampliar o debate sobre as subjetividades e as culturas até então subalternizadas, inclusive, no âmbito literário, artístico. Dessa forma, a proposta é problematizar o cânone tradicional, ao dar voz às minorias, numa pergunta que ecoa no âmbito político e artístico das literaturas periféricas: o que está em jogo na invenção das identidades?

Nos propomos a convocar a literatura e suas artes vizinhas para uma discussão interdisciplinar, em que a política necessariamente não venha a rivalizar com as questões estéticas, ao eger de um lado um caráter formal e estruturalista, e do outro, engajado, mas antes uma aproximação realizada no enfrentamento produtivo de diferentes cenários de investigação, problematizados pela via da assimilação, da dissolução e da dissolução das fronteiras. Em tempos sombrios nos quais vivemos, para usar os termos de Hannah Arendt, história e literatura andam juntas, uma aproximação na qual aponta a poeta Isak Dinesen “Todas as mágoas são suportáveis se as colocamos em uma estória [story] ou contamos uma estória sobre elas”.

*Comissão organizadora do XV Interdisciplinar*

*In memoriam*  
*Edilene Ribeiro Batista*  
*Daniel Pereira de Oliveira*

## COMISSÕES

<b>Comissão Científica</b>	
Profa. Dra. Fernanda Coutinho (PPG Letras – UFC)	
Prof. Dr. Leite Jr. (PPG Letras – UFC)	
Profa. Dra. Dolores Aronovich (PPG Letras – UFC)	
Prof. Dr. Orlando Araújo (PPG Letras – UFC)	
Prof. Dr. Yuri Brunello (PPG Letras – UFC)	

<b>Comissão Organizadora</b>	
Amanda Jéssica Ferreira Moura (PPG Letras – UFC)	Johny Paiva Freitas (PPG Letras – UFC)
Carla Pereira de Castro (PPG Letras – UFC)	Juliana Braga Guedes (PPG Letras – UFC)
Clarissa Paiva de Freitas (PPG Letras – UFC)	Kleber Bezerra Rocha (PPG Letras – UFC)
Crislay Micaely Crisóstomo Maia (PPG Letras – UFC)	Lígia Ribeiro do Nascimento (PPG Letras – UFC)
Edilane Vítório Cardoso (PPG Letras – UFC)	Luciana Braga (PPG Letras – UFC)
Emília Rafaelly Soares Silva (PPG Letras – UFC)	Patrícia Rodrigues de Souza (PPG Letras – UFC)
Gilberto Gilvan Souza Oliveira (PPGH – UFC)	Tayla Maria Leôncio Ferreira (PPG Letras – UFC)
Giselle Andrade Pereira (PPG Letras – UFC)	Vanessa Paulino Venâncio Passos (PPG Letras – UFC)
Janyele Gadelha de Lima (PPG Letras – UFC)	Vandemberg Simão Saraiva (PPG Letras – UFC)

### **Coordenação**

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo

Patricia Rodrigues de Souza

Vanessa Paulino Venâncio Passos

Clarissa Paiva de Freitas

### **Capa / Diagramação**

Patricia Rodrigues de Souza

### **Revisão de texto**

Patricia Rodrigues de Souza

Clarissa Paiva de Freitas

**TODOS OS TEXTOS SÃO DE INTEIRA RESPONSABILIDADE DE SEUS AUTORES.**

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

---

---

Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários (11/12: 2018:  
Fortaleza: CE)

Anais do XV Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários – Políticas da ficção: Literatura, Subjetividades e Identidades – 21, 22 e 23 de novembro de 2018. / Organização: Patricia Rodrigues de Souza, Clarissa Paiva de Freitas e Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo. – Fortaleza: UFC, 2018.

470 f. il. color.

Tema: Políticas da ficção: Literatura, Subjetividades e Identidade.

Evento realizado pela Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-graduação em Letras.

ISSN: 2179-4154

1. Literatura e Gênero. 2. Literatura e Subjetividade. 3. Literatura, Cinema e Tradução. 4. Literatura, Cultura, Religião e Imaginários. 5. Literatura, História e Memória. 6. Política e Poder do Eros. 7. Políticas do Ensino. 8. Literatura Infantil. 9. Literatura cearense. I, Souza, Patricia Rodrigues de (org.). II. Freitas, Clarissa Paiva de. III. Araújo, Orlando Luiz de. IV. Título
- 
-

## SUMÁRIO GERAL

### 2018 – XV INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS

#### Políticas da Ficção: Literatura, Subjetividades e Identidades

Colóquios.....	08
Conferência de abertura.....	09
Mesas-Redondas.....	09
Minicursos.....	15
Apresentações Culturais.....	17
Simpósios Temáticos.....	18

#### ARTIGOS

### 2017 – XIV INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS

#### Literatura, Transdisciplinaridade e Sociedade

Simpósios Temáticos.....	300
--------------------------	-----

#### ARTIGOS

AGRADECIMENTOS.....	469
---------------------	-----



## COLÓQUIOS

### **“Colóquio Internacional Elena Ferrante: margens, autorias e outros abismos da ficção”**

O “Colóquio Internacional Elena Ferrante: margens, autorias e outros abismos da ficção” apresenta-se como um espaço para discussão acerca da produção literária de Elena Ferrante bem como dos diálogos numerosos e possíveis que a ficção suscita. A desmarginação, uma singularidade da escrita ferranteana, descortina margens, subjetividades, identidades e políticas em ebulições ao colocar em relevo as tentativas de desmontagens de jogos de poder, sejam eles fascistas, patriarcais, capitalistas ou imperialistas. É uma ficção que nos revela o abismo e os labirintos da contemporaneidade, em que o elemento feminino ocupa a centralidade e o protagonismo. Por esse motivo, feminismo, violência, sublugares, políticas da escrita e autoria são termos emergentes para a nossa plataforma de debates. Nesse sentido, o evento contará com a presença de pesquisadores de diversas instituições dentro e fora do Brasil, como Mauricio Santana Dias (USP), Matteo Palumbo (Università di Napoli Federico II), Marcia Rios da Silva (UNEB) e Andrea Mazzucchi (Università di Napoli Federico II), dentre outros (as) pesquisadores (as).

---

### **Colóquio “Saramago vinte anos após o Nobel de literatura: reflexões”**

O Colóquio “Saramago vinte anos após o Nobel de Literatura: reflexões” é um espaço para oportunizar discussões em torno do emblemático primeiro prêmio Nobel concedido a um escritor de língua portuguesa. José Saramago no ano de 1998 era laureado e até hoje mantém invicto o ineditismo.

## CONFERÊNCIA DE ABERTURA

### **Literatura e crimes contra a humanidade**

**Mediadora: Patricia Rodrigues de Souza**

**Conferencista: Atilio Bergamini**

Crimes contra a humanidade, massacres, genocídios e atrocidades constituem o paradigma político da modernidade. A expansão da produção, da circulação e do consumo de mercadorias em quase todo o planeta tem sido acompanhada de um processo de soberania da morte. A extinção de diversas espécies animais e vegetais é acompanhada da extinção de partes da humanidade. Para que possamos aprender juntos a respeito dessas questões, farei uma leitura de *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, publicado em 2010 por Davi Kopenawa e Bruce Albert, tomando-o como fio condutor de um diálogo com outras narrativas e com ideias de pensadores como Primo Levi, Frantz Fanon, Giorgio Agamben, Achille Mbembe e Judith Butler.

## MESA-REDONDA I

### **“A Literatura e as identidades: as questões feministas, afro-brasileiras e indígenas”**

**Mediadora: Patricia Rodrigues de Souza**

**Palestrantes: Lola Aronovich, Sarah Maria Diogo e Suene Honorato**

Esta mesa-redonda buscou retratar estudos que fomentaram discussões em torno de questões feministas em que a professora Lola Aronovich explorou temática que reverbera frequentemente em seus discursos. A professora Sarah traz a discussão de “O que é que o negro tá sofrendo agora?”, bem como “Porque estudar Literatura Afro-Brasileira? e a representatividade, reflexão sobre brasis, releituras e diversas versões da história, ficções reorganizam a realidade. Suene Honorato, por sua vez, trouxe a contribuição com uma fala que expunha o fomento de discussão sobre a representação do índio na literatura.

## MESA-REDONDA II

### “Mulheres que escrevem na contemporaneidade”

**Mediação: Vanessa Paulino Venâncio Passos**

**Palestrantes: Sayuri Matsuoka, Sheyla Smanioto e Kah Dantas**

Sabemos que as mulheres escrevem desde os tempos mais remotos, no entanto, historicamente, elas enfrentaram uma série de desafios para a sua inserção no campo literário. Tais dificuldades estavam ligadas a questões históricas, políticas e culturais. De acordo com a escritora Conceição Evaristo, o espaço conquistado pelas mulheres no âmbito literário não lhes foi concedido, elas precisaram forçar o espaço, sempre avançando na luta contra os preconceitos, a misoginia e o machismo que perdura ainda no século XXI. Assim, vale ressaltar que várias mulheres tiveram seus textos usurpados por seus companheiros, precisaram publicar seus livros com pseudônimos masculinos para serem aceitas pela comunidade literária, ou ainda, a crítica ignorou o valor de suas obras, renegando-as ao ostracismo, como ocorreu com a obra Rainha do Ignoto, de Emília de Freitas, que está esgotada sem previsão para reedição. Enfim, na contemporaneidade, este espaço, conquistado através da resistência feminina, tem se consolidado no cenário nacional e no mundo, podendo ser observado por meio de muitos prêmios literários que contemplam a produção de obras escritas por mulheres, como a escritora Sheyla Smanioto, que participou da mesa, com a obra Desesterro, vencedora do Prêmio Sesc de Literatura, e ainda, finalista do Prêmio São Paulo de Literatura e do Jabuti. Portanto, esta mesa teve por objetivo a discussão sobre as mulheres que escrevem na contemporaneidade e a problemática do cânone, unindo diferentes pontos de vista, num amálgama da perspectiva de pesquisadoras e escritoras de literatura.

**MESA-REDONDA III****“Gênero e Literatura: uma homenagem à Edilene Ribeiro Batista”****Mediadora: Carla Pereira de Castro****Palestrantes: Sayonara Cidrack (PPG Letras –UFC)****Marijara Rocha (PPG-Letras – UFC)****Sarah Pinto de Holanda (PPG Letras – UFC)**

Ao elaborarmos as atividades a serem realizadas durante o XV Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários, decidimos incluir na programação, uma homenagem a professora Edilene falecida no final de abril desse ano. Sua partida repentina e inesperada deixou-nos um legado que será promulgado, o desenvolvimento de pesquisas na área de Gênero e Literatura Feminina discutido pelo grupo de estudos “Outras Vozes: Gênero e Literatura” e das pesquisas feitas por seus orientandos.

A mesa foi composta por quatro orientandas da professora Edilene, mediada pela professora, escritora e mestranda Carla Castro e pelas professoras Sayonara Cidrack, Marijara Rocha e Sarah Pinto de Holanda.

A professora mestre Sayonara Cidrack em sua fala abordou a trajetória de vida acadêmica e profissional da professora Edilene, destacando suas pesquisas desenvolvidas no mestrado e no doutorado a respeito do mito da donzela guerreira e dos personagens femininas na literatura.

A Doutoranda Marijara Rocha apresentou uma análise do estudo desenvolvido pela professora Edilene em seu doutorado Fragilidade e Força: Personagens Femininas em Charles Perrault e no Mito da donzela Guerreira.

Finalizando as discussões a professora doutoranda Sarah Pinto de Holanda, exaltou o trabalho desenvolvido pela professora Edilene na Universidade Federal do Ceará, sobre a temática de gênero e sobre o resgate de escritoras do período colonial tão esquecidas e silenciadas, bem como a importância de celebrarmos sua memória e de continuarmos a desenvolver um tema tão caro e importante para nossa sociedade nos tempos atuais, e que infelizmente não é desenvolvido por nenhum outro professor ou professora da Instituição.

A mediadora Carla Castro encerrou a mesa com a seguinte reflexão: Ouvir a fala de Sayonara, de Marijara e de Sarah, sobre a professora Edilene, é reavivar cada vez mais não só a memória mas também a presença da professora, pelas lembranças que são reavivadas pela forma como ela nos repassava seu amor pela pesquisa na área de gênero e Literatura Feminina.

**MESA-REDONDA IV****“Literatura, Cultura, Religião e imaginários: o mito e outros saberes”****Mediador: Kleber Rocha (PPG Letras – UFC)****Debatedores: Professora Dra. Ana Maria Pompeu (UFC)**

Observação: houve, logo no início da fala da professora Ana, uma performance apresentando um trecho da fala da POUPA, personagem de *As Aves* (feita pelo aluno Kleber Rocha – PPG Letras – UFC).

A professora Ana Maria apresentou sobre a comédia grega, mais especificamente, sobre *As Aves*. E a partir da figura da Poupa (personagem principal, uma ave), Aristófanes falou sobre as questões políticas da cidade-estado Atenas da sua época. Criticando o modelo de administração e culto aos deuses.

O professor Leite Jr. traçou uma relação entre questões políticas atuais e a literatura de forma geral. Partindo da questão central, o mito, ele explanou sobre as eleições brasileiras e a maneira como elas podem falar sobre questões humanas e, conseqüentemente, a literatura.

O professor Roberto Pontes fez uma fala centrada sobre o valor de ter recebido o Prêmio Literário Nacional PEN Clube do Brasil, na categoria Ensaio, por seu livro *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*, publicado pelas Edições UFC em 2012, na Coleção Estudos de Pós-Graduação, organizada pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Instituição. Nesse sentido, a sua apresentação indica a relação literatura com a cultura dos negros africanos: religiosidade, mito e arte foram os motes para a sua fala.

**MESA-REDONDA V**

**“Gil Vicente: 500 anos do auto da alma e trilogia das Barcas – Tradição e modernidade.”**

**Mediador: Wellington Rodrigues (PPG Letras – UFC)**

**Debatedores: Profa. Beth Dias (UFC)**

**Prof. Marcos Paulo (UNIFAP)**

**Prof. Stelio Torquato (UFC)**

Considerado nome central do teatro português, Gil Vicente (1465?-1536?) é autor de extensa e diversa produção teatral (1502-1536). Desenvolveu sua arte na corte portuguesa do século XVI com grandeza e eloquência no plano da criação e dinamismo nas ideias cênicas. Ao longo de quase 35 anos de atividade contínua, a obra vicentina pode ser demarcada em função dos reinados em que exerceu seu ofício (de D. Manuel I, 1495-1521, e de D. João III, 1521-1557), tocando em temas e situações de cunho mais moral e religioso durante o primeiro período, em que esteve também fortemente influenciado pelo mecenato de D. Leonor, a Rainha Velha, irmão de D. Manuel I; e encaminhando-se para temas mais cortesãos ou mais profanos no período seguinte, em que serviu um jovem e cortês monarca, D. João III. De todo seu legado cênico, Gil Vicente nos deixou cerca de 5 dezenas de textos, reunidos na *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*, publicada pela primeira vez em 1562, sob a responsabilidade do filho, Luís Vicente. No interior da *Copilaçam*, em seu primeiro livro, o de *Devoções*, quatro autos são aproximados no ordenamento dos textos: o *Auto da Alma* (1518), o *Auto da Barca do Inferno* (1517), o *Auto do Purgatório* (1518) e o *Auto da Barca da Glória* (1519). Estes autos de moralidade são aproximados pelos temas de que tratam: o peregrinar da alma pela terra, em busca da “eterna glória”, e seu julgamento final. A encenação do tema é acompanhada pela exposição e crítica de distintas práticas religiosas e sociais, que são submetidas ao escrutínio de seu tempo. Portanto, a mesa intitulada **Gil Vicente: 500 anos *Auto da Alma e Trilogia das Barcas*** visa discutir os temas que reaproximam estes autos vicentinos, bem como ainda entender que são atuais ou que podem ser atualizados os temas, as práticas dramáticas, os recursos cênicos e as críticas que envolvem tais textos e encenações – cheios de força, vitalidade e inquietudes diversas que adentram o nosso tempo e se enraízam em nossas tradições populares, principalmente.

**MESA-REDONDA VI****“Antígona: tradição, inovação e recepção de um mito literário”****Mediadora: Joseane Mara Prezoto****Debatedores: Profa. Alessandra Vannucci (Eco – UFRJ)****Profa. Fran Teixeira (ICA/UFC e IFCE)****Renato Cândido (PPG – Letras UFC)**

No dia 24 de novembro de 2018, dentro da programação do XV Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários – Políticas da ficção: literatura, subjetividades e identidades, o Teatro Universitário da Universidade Federal do Ceará recebeu, para a mesa-redonda “Antígona: tradição, inovação e recepção de um mito literário”, os pesquisadores: Profa. Alessandra Vannucci (Eco-UFRJ), Profa. Fran Teixeira (ICA/UFC e IFCE) e Renato Cândido (PPG-Letras UFC). O debate foi antecedido pela apresentação da peça “Nossos Mortos”, do grupo Teatro Máquina. O espetáculo tem direção de Fran Teixeira, com as atrizes Ana Luíza Rios e Loreta Dialla, direção musical de Consiglia Latorre e a participação dos músicos Ayrton Pessoa e Di Freitas. A tragédia “Nossos Mortos” relaciona o massacre do Sítio Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e o mito de Antígona, explorando a fala, o canto e a sonoridade, a partir de uma pesquisa de sons fúnebres do sertão. Logo após, o público, que lotou o teatro para acompanhar o espetáculo, foi convidado a prestigiar as falas dos pesquisadores. Renato Cândido, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFC, cuja pesquisa trata da reverberação do mito de Antígona no Teatro Brasileiro, falou sobre a recepção da peça “Pedreira das Almas”, de Jorge Andrade (1922-1984), pelos jornais da época em que sua primeira versão foi encenada, focando nas críticas da imprensa à configuração dada pelo dramaturgo ao mito das Erínias. Em seguida, Alessandra Vannucci, Professora no Curso de Direção Teatral da Eco-UFRJ, onde atua também na Pós-Graduação em Artes da Cena, apresentou sua fala intitulada “Antígona e a coragem de dizer a verdade”. A partir de leituras de Foucault, Alessandra desenvolve um percurso sobre a ética do trágico na cena moderna, no âmbito do tema da dignidade da testemunha e sua coragem de dizer a verdade: “Mesmo ‘culpada’, Antígona reivindica o direito de palavra e ousa testemunhar o que fez, porque, assim fazendo, revoga uma culpa maior. Mesmo mulher, representante de uma voz minoritária ou até mesmo excluída na partilha do poder, ela reivindica o direito à fala franca.” A professora e diretora teatral Fran Teixeira tratou dos modelos brechtianos de ação em sua fala “Compor com: a Antígona de Brecht e a questão do modelo na criação artística”. Em seguida, abriu-se para participação do público que, com perguntas instigantes, tomou parte e potencializou a discussão. As reflexões e interações entre público e palestrantes estiveram marcadas pela conexão que se deu entre as várias leituras do mito de Antígona e o momento político atual do Brasil. A mesa-redonda teve mediação da Professora Joseane Prezotto.

## MINICURSOS

### **Minicurso 01 – O cravo roxo do diabo: a literatura fantástica cearense**

**Facilitadora: Lilian Martins**

O presente minicurso objetiva apresentar a estética do gênero fantástico na literatura de ficção produzida no Ceará, tomando como empréstimo o título de um conto de Álvaro Martins (1868-1906) que também intitula a coletânea organizada pelo escritor Pedro Salgueiro (1964), fonte primária de nosso referencial teórico. Serão estudados contos, poemas e fragmentos de romances dos escritores: Emília Freitas (1855-1908); Juvenal Galeno (1836-1931); Herman Lima (1897-1981); Américo Facó (1885-1953); Rachel de Queiroz (1910-2003); Natércia Campos (1938-2004); Rosemberg Cariry (1953); Rubens de Azevedo (1921-2008); Nilto Maciel (1945 – 2014); Rodolfo Teófilo (1853-1932); Gerardo Mello Mourão (1917-2007); Bezerra de Menezes (1831-1900); Rouxinol do Rinaré (1966); Patativa do Assaré (1909-2002); José Alcides Pinto (1923-2008); Sânzio de Azevedo (1938); Ana Miranda (1951), Tércia Montenegro (1976) e muito mais! Assim, esperamos compor um breve panorama do texto fantástico cearense produzido entre os séculos XIX e XXI contribuindo para as pesquisas deste gênero e também para os pesquisadores e amantes da nossa Literatura Cearense.

---

### **Minicurso 02 – Entre Música e Literatura: a retextualização cancional do poema à luz da Semiótica Discursiva**

**Facilitadores: Marilde Alves, Gabriela dos Santos e Zeno Queiroz**

O minicurso busca apresentar a aplicabilidade da semiótica discursiva, em especial no que tange à proposta de Luiz Tatit para abordar a canção popular, em textos poéticos musicalizados, tendo em vista que a associação de uma melodia ao poema produz efeitos de sentido diferentes daqueles a princípio "experenciados" no texto verbal e cria, portanto, também um novo texto.



### **Minicurso 03 – Produção de fanzines**

**Facilitadora: Bárbara Costa Ribeiro**

O minicurso excursionará por alguns dos aspectos mais proeminentes acerca da produção de fanzines no Brasil e de seu contexto atual em Fortaleza. Iniciar-se-á com alguns apontamentos sobre o panorama histórico do fanzine, seu surgimento, sua relação com a indústria cultural e pop, suas propostas originárias, e, enfim, sua tomada pelos grupos brasileiros. Travaremos ainda uma discussão acerca de gênero e suporte, seus materiais e mudanças de proposta e ampliação de temas ao longo do tempo. Tocaremos também a questão sobre manufatura de publicações e livros-objetos, apontando alguns autores que se aventuraram por essa experiência de criação. Por fim, abordaremos projetos de produção de fanzines como o A Literação, que teve berço na Universidade Federal do Ceará, e os resultados advindos dessa empreitada, além de discutirmos o fanzine enquanto instrumento educacional e expressivo dentro de sala de aula.

---

### **Minicurso 04 – Literatura afro-brasileira: as representações da mulher negra nas obras de Noémia de Sousa e de Conceição Evaristo**

**Facilitadora: Fernanda Diniz**

Este minicurso tem como objetivo analisar as representações da mulher negra nas obras de Noémia de Sousa e Conceição Evaristo que dão voz à mulher afro-brasileira, rompendo com o silenciamento imposto ao sujeito feminino ao longo da história.

A partir da obra de Noémia de Sousa, escritora nascida em Maputo/Moçambique, é possível estudar as representações da mulher, sobretudo no que se refere ao período em que sua terra estava sob dominação portuguesa. No entanto, mesmo diante desse contexto histórico repressor foi por meio da resistência que a mulher moçambicana enfrentou todas as formas de preconceito.

Conceição Evaristo, nascida em Belo Horizonte/Brasil, por sua vez, fez desfilas em seus poemas a imagem da mulher a partir do trabalho com temas como: identidade feminina e memória. Assim a produção da escritora brasileira traz à tona a complexidade da mulher negra ao tornar evidente a importância da luta contra a desigualdade e a repressão a partir da sua “escrivência”.

Dessa forma, a partir do estudo das obras de Noémia de Sousa e Conceição Evaristo, verifica-se que as autoras resgatam a construção de um sujeito social feminino que dar voz às experiências vividas e/ou lembradas.

## APRESENTAÇÕES CULTURAIS

### **Apresentação cultural – Verso de Boca**

**Participantes: Eriston Júnior, Esther Matos, Silas Façanha, Ketley Kelle e Vinicius Façanha.**

O grupo de performance poética reavivou, pela voz e expressão corporal, poesias canônicas (de Drummond a Camões) emblemáticas sobre o amor, sentimento sublime e reverberado em tantas culturas. Falar da temática amorosa é acionar a temática explorada pelo XV Interdisciplinar: Literatura, a Subjetividades e as Identidades.

---

### **Apresentação cultural – POESIE-SE!**

**Participantes: Ana Carolina, Ana Leticia, Beatriz Oliveira, Nágela Barros, Eduardo Costa, Marcos Vinicius, Natan Silva, Thalyta Jennifer, Livia Thaíssa e Yasmin Kaylany.**

**Performance: “Na Terra de Marielle Franco, a Justiça serve para quem?”**

O grupo POESIE-SE! teve sua semente plantada em novembro de 2017 durante as aulas de Língua Portuguesa, nas quais os alunos de 9º ano da EEM Dr. César Cals produziram poemas que refletiam sobre Racismo e Empoderamento Negro. A primeira performance do grupo intitulada “Na Terra de Marielle Franco, a Justiça serve para quem?” foi apresentada em maio de 2018, no lançamento da obra “Rimas Para Empoderar”, que consiste na reunião dos poemas produzidos pelos alunos em 2017. O coletivo é formado estudantes do 1º ano da Escola de Ensino Médio Dr. Cesar Cals, sob a orientação da professora de Língua Portuguesa, Amanda Luiz. O grupo POESIE-SE! tem o propósito de fomentar o protagonismo da juventude estudantil aliando música e poesia a fim de fazer o público refletir de maneira crítica a realidade plural que nos cerca.

## SIMPÓSIOS TEMÁTICOS

### ST 01 – LITERATURA E GÊNERO

1. **“AS DESVENTURAS DE UMA HEROÍNA: UMA ANÁLISE DA CONDIÇÃO FEMININA EM AS AVENTURAS DE DIÓFANES (1752).”** – Sarah Pinto de Holanda.....22
2. **“GÊNERO E LITERATURA: REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO FEMININO NA CONTÍSTICA DRUMMONDIANA.”** – Licilange Gomes Alves / Roniê Rodrigues da Silva.....33
3. **“LITERATURA, GÊNERO E RAÇA: ESCRITORAS NEGRAS NO CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO.”** – Bruno Duarte do Nascimento.....42

### ST 02 – LITERATURA E SUBJETIVIDADES

1. **“A DISSIPAÇÃO DE UMA IDENTIDADE PELA MAQUIAGEM: UMA ANÁLISE DO CONTO “ELE ME BEBEU” DE CLARICE LISPECTOR.”** – Patricia Rodrigues de Souza....50
2. **“A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM DOIS IRMÃOS A PARTIR DOS SETE PECADOS CAPITAIS.”** – Gabriela Mesquita Sampaio / João Pedro Teixeira Rodrigues / Mary Nascimento Da Silva Leitão.....58

### ST 03 – LITERATURA, CINEMA E TRADUÇÃO

1. **“A MALDIÇÃO DA RESIDÊNCIA HILL – O PROTAGONISMO DA CASA DA COLINA COMO ORGANISMO VIVO: UMA ADAPTAÇÃO DA OBRA DE SHIRLEY JACKSON.”** – Clarissa Paiva de Freitas.....71
2. **“A TRADUÇÃO DE JANE EYRE DO ROMANCE PARA O CINEMA.”** – Giselle Andrade Pereira.....82
3. **“ATONEMENT, DE IAN MCEWAN: A TRADUÇÃO DA METAFICÇÃO PARA O CINEMA”** - Lígia Ribeiro do Nascimento.....92

**ST04 – LITERATURA, CULTURA, RELIGIÃO E IMAGINÁRIOS: O MITO E OUTROS  
SABERES**

1. “FILOCTETES: ORÁCULO NEGLIGENCIADO, CENAS DE PIEDADE, NA DIREÇÃO DO CONFLITO DE NATUREZA ÉTICA.” – Kleber Bezerra Rocha.....105
2. “OS SÍMBOLOS PRESENTES NA JORNADA DA HEROÍNA EMPREENDIDA PELA PRINCESA MOANA/OFELIA EM EL LABERINTO DEL FAUNO.” – Yls Rabelo Câmara / Yzy Maria Rabelo Câmara.....112

**ST05 – LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA**

1. “A POBREZA E A ESCRAVIZAÇÃO DO TRABALHADOR RURAL NA OBRA MACHOMBONGO, DE EUCLIDES NETO.” – Juliana Cristina Ferreira.....125
2. “O TEMPO E A MEMÓRIA NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE.” – Luciana Bessa Silva.....135

**ST06 – POLÍTICA E PODER DE EROS**

1. “ENTRE O DESEJO CLANDESTINO E A LITERATURA CLARICEANA.” – Luciana Braga.....147
2. “O AMOR ERÓTICO NO CONTO *O ESPINHO NA CARNE*, DE D. H. LAWRENCE” - Maria do Socorro Cardoso de Abreu / Iêda Carvalhêdo Barbosa.....157

**ST07 – POLÍTICAS DO ENSINO: LITERATURA E ENSINO**

1. “JÚRI SIMULADO LITERÁRIO: ONDE DIREITO E LITERATURA SE ENCONTRAM.” – Raquel Figueiredo Barretto.....165
2. “MÚLTIPLOS SABERES NA EJA: PATATIVA DO ASSARÉ, LETRAMENTO LITERÁRIO E REGIONALISMO.” – Sofia Regina Paiva Ribeiro.....174
3. “SARAMAGO NAS SALAS DE AULA DO ENSINO BÁSICO.” – Janyele Gadelha de Lima .....185

### ST08 – LITERATURA INFANTIL: QUESTÕES SOCIAIS, POLÍTICAS E HISTÓRIAS

1. “A PEQUENA VENDEDORA DE FÓSFOROS: O DESAMPARO E A SOLIDÃO NO CONTO INFANTIL.” – Vanessa Paulino Venâncio Passos.....196
2. “A INFÂNCIA EM (DES)ENCONTRO: MANOEL DE BARROS E ARNALDO ANTUNES.” – Alyni Ferreira Costa.....207
3. “SILENCIAMENTO INFANTIL DE CADA DIA – OS IRMÃOS BAUDELAIRE FORA DA FICÇÃO.” – Clarissa Paiva de Freitas.....218
4. “A LITERATURA NA EDUCAÇÃO INFANTIL: UM OLHAR PSICOPEDAGÓGICO.” – Maria Selta Pereira.....229
10. “MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: OS AVÓS NA LITERATURA INFANTIL CONTEMPORÂNEA” - Iêda Carvalhêdo Barbosa.....235

### ST09 – LITERATURA CEARENSE: ANÁLISE, CRÍTICA E HISTÓRIA

1. “ROSA CORNÉLIO DE JESUS: A SIMBOLOGIA DA MULHER ANCIÃ EM OS VERDES ABUTRES DA COLINA.” – Ana Tamires da Silva Oliveira.....247
2. “O ROMANCE “A CULPA” DE HELONEIDA STUDART SERIA UM ROMANCE DE TESE?.” – Crislays Micaely Crisóstomo Maia.....261
3. “A POESIA MARGINAL DE MÁRIO GOMES.” – Edivaldo Simão de Freitas / Jinnye Altamira de Paiva Melo.....272
4. “A ESCRITA INSÓLITA DA CEARENSE EMÍLIA FREITAS: REVISANDO O CÂNONE DA LITERATURA FANTÁSTICA NO BRASIL.” – Ana Cristina Caminha Viana Lopes.....281
5. “VIVER E ACREDITAR: CRENÇAS E SUPERSTIÇÕES DO SERTÃO NORDESTINO” - Liliane Viana da Silva.....292

**ST 01**

**LITERATURA E GÊNERO**

## **AS DESVENTURAS DE UMA HEROÍNA: UMA ANÁLISE DA CONDIÇÃO FEMININA EM *AS AVENTURAS DE DIÓFANES* (1752), DE TERESA MARGARIDA DA SILVA E ORTA.**

Sarah Pinto de Holanda<sup>1</sup>

### **Resumo**

O romance *As aventuras de Diófanes*, da brasileira Teresa Margarida da Silva e Orta, publicado em Lisboa em 1752, é o primeiro romance escrito em língua portuguesa. Transgredindo o padrão canônico, já que sempre coube ao homem desbravar novos horizontes, é uma mulher que inaugura o gênero romance na literatura luso – brasileira. *As aventuras de Diófanes* enfrentou o patriarcado, o clero e a monarquia para ser publicado e ganhou, na época, críticas elogiosas além de três edições ainda no século XVIII. Infelizmente, nos grandes manuais de historiografia da literatura brasileira e portuguesa, o texto de Margarida não é mencionado, poucos são os trabalhos acadêmicos sobre essa obra praticamente desconhecida em terras tupiniquins. A narrativa, inspirada pela filosofia iluminista, traz elementos da literatura arcadista, em voga na época, tais como: apreciação à cultura grega, o equilíbrio da forma e do sentimento, o paganismo, o *carpe diem*, entre outros. Apesar de levantar inúmeras questões para a análise, tais como os aspectos políticos, históricos e filosóficos, no presente artigo, a obra será analisada sob a ótica feminista a partir de duas perspectivas: a construção da protagonista Hemirena, uma espécie de donzela guerreira que, após ser presa como escrava em terra estrangeira com toda a família, supera as maiores adversidades para manter-se firme aos seus princípios; e dos discursos da personagem Climinéia, mãe de Hemirena, que denunciam a condição feminina de inferioridade, reclamando, para as mulheres, o direito à educação e à escolha de seu marido. Nortearão o presente trabalho os estudos de Rosa Marie Muraro, Simone de Beauvoir, June E. Hahner, Walnice Nogueira Galvão, entre outros.

**Palavras-chave:** Literatura de autoria feminina, romance setecentista, donzela guerreira, condição feminina.

## **THE MISFORTUNES OF A HEROINE: NA ANALYSIS OF THE FEMALE CONDITION IN *AS AVENTURAS DE DIÓFANES* (1752), OF TERESA MARGARIDA DA SILVA E ORTA**

### **Abstract**

The novel "As aventuras de Diófanes" by Teresa Margarida da Silva and Orta, published in Lisbon in 1752, is the first novel written in Portuguese. Transgressing the canonical type or standard, since it has always been for man to discover new horizons, she is a woman who inaugurates the romance genre in Portuguese – Brazilian literature. "As aventuras de Diófanes" faced patriarchy, clergy and monarchy to be published and won, at the time, praise criticism and more or beyond three publications still in the eighteenth century. Unfortunately, in the great manuals of historiography of the Brazilian and Portuguese literature, the text of Margarida is not mentioned, few academic works about this work are practically unknown in Tupiniquins lands. The narrative, inspired by the Enlightenment philosophy, brings elements of Arcadian literature, in vogue at the time, such as: appreciation of Greek culture, balance of form and feeling, paganism, *carpe diem*, among others. Although it raises numerous questions for the analysis, such as the political, historical and philosophical aspects, in this article, this literary work will be analyzed from a feminist view from

---

<sup>1</sup>Aluna do doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. E-mail: sarahholanda97@gmail.com

two perspectives: the construction of the protagonist Hemirena, a kind of warrior maiden who, after being imprisoned or prisoned as a slave on a foreign land with the whole family, overcomes the greatest adversities to remain firm to her principles; and the speeches of the character Climinéia, mother of Hemirena or Hemirena's mother, who denounce the feminine condition of inferiority, demanding, for women, the right to education and the choice of her husband or claiming the right to education and the choice of her husband for women. This article will be guided by the studies of ou The study will be conducted by Rosa Marie Muraro, Simone de Beauvoir, June E. Hahner, Walnice Nogueira Galvão, among others.

**Keywords:** Literature of female authorship, eighteenth-century romance, warrior maiden, female condition.

### 1 – A trajetória de uma romancista, uma introdução.

É expediente comum na historiografia da literatura atribuir a determinados autores e/ou obras o protagonismo de alguma corrente ou gênero literário. Obviamente, são masculinos os nomes inaugurais: Gonçalves de Magalhães, o introdutor do Romantismo no Brasil. *Obras*, de Cláudio Manoel da Costa, a primeira obra do Arcadismo, e assim sucessivamente ao longo de toda a trajetória da nossa história literária. Com a descoberta, nos anos 40, da obra de uma brasileira, radicada em Portugal, esse cânone passou a ser questionado. Publicado em 1752, *As aventuras de Diófanos*, de autoria de Teresa Margarida da Silva e Orta é o primeiro romance escrito em língua portuguesa.

Teresa Margarida nasceu em São Paulo em 1711, seu pai, português, filho de pai desconhecido, chegou à Colônia ainda adolescente na ambição de fazer fortuna. Tornando-se um senhor abastado, um novo rico, arranjou casamento com uma jovem descendente das mais nobres linhagens de São Paulo. Unindo tradição e dinheiro, o casal parte com os filhos pra Lisboa. Teresa sai de sua terra, para onde não mais regressara, aos cinco anos de idade.

Enviada para ser educada em um convento, ela passou grande parte de sua infância e adolescência no convívio de freiras, demonstrando, desde cedo, total falta de vocação para a vida religiosa. A jovem chega a fugir, aos dezesseis anos, com o namorado Pedro Jasen Moller van Praet com quem se casaria a revelia paterna. Para conseguir autorização para realizar o matrimônio sem autorização do pai, declara-se grávida do amante. Deserdada por escritura pública, o casal passa por muitas dificuldades financeiras, mas permanecem juntos formando uma família de doze filhos até que Pedro falece deixando Teresa Margarida viúva e falida. Sexagenária, é acusada de conspirar contra o rei ao tentar promover o casamento do filho caçula com uma herdeira da nobreza a contragosto dos pais desta. Feita prisioneira por quase oito anos, Teresa falece aos 82 anos deixando, além do romance *As aventuras de Diófanos*, vários poemas autobiográficos e textos religiosos.



## 2 – *As aventuras de Diófanes, o primeiro romance da língua portuguesa.*

*As aventuras de Diófanes* narra as desventuras de Diófanes, rei de Tebas, sua esposa, Climenéia e a filha Hemirena. A família viajava para Delos, lugar onde ocorreriam os jogos públicos. Hemirena, prometida de Arnesto, príncipe de Delos, iria com ele casar. Contudo, uma grande tempestade acaba por conduzir seu navio a terras inimigas, onde os três permanecerão, por anos, escravos. Separados uns dos outros, pai, mãe e filha buscam sobreviver mantendo-se sempre fiel aos seus princípios de honra, justiça e decoro.

O livro, em sua primeira edição, trazia como subtítulo *Máximas de Virtudes e Formosura*. Publicado sob pseudônimo, o romance apresenta diversas lições de comportamentos para as mulheres, fossem elas do povo ou da corte, e para os homens, reis ou vassalos. Iniciado por um prólogo, a autora aponta as intenções da obra e resguarda-se de possíveis críticas:

Leitor prudente, bem sei que dirás ser o melhor método não dar satisfações; mas tenho razão particular, que me obriga a dizer-te, que não culpes a confiança de que me revisto, para representar a figura dos doutos no teatro deste livro, pois nele basta que o natural instinto observe os preceitos da razão, para satisfazer o ardente desejo com que procuro infundir nos ânimos daqueles por quem devo responder, o amor da honra, o horror da culpa, a inclinação às ciências, o perdoar a inimigos, a compaixão da pobreza e a constância nos trabalhos, porque foi só este o fim, que me obrigou a desprezar as vozes, com que o receio me advertia a própria incapacidade; e como em toda matéria pertence aos sábios advertir imperfeições, quando reparares em erros, que desfigurem esta obra, lembre-te que é de mulher, que nas tristes sombras da ignorância suspira por advertir a algumas a gravidade de Estratônica, a constância de Hipona, a fidelidade de Políxena, e a ciência de Cornélia. Também é certo, que para pintar Majestades me faltam pincéis de Apeles, e não tenho a pena de Homero; mas como sou estrangeira, tenho visto bastante para poder contemplar soberanas propriedades, assentando em que não há vapores tão elevados que possam formar sombras na grandeza do Olimpo. (...) (ORTA, 1945:1-2)

Percebe-se o tom irônico da narradora ao assinalar que os defeitos do livro devem ser desconsiderados por tratar-se de uma obra feita por mulher. Teresa Margarida aponta, desde já, o caráter transgressor do romance, posto ser impensável, para a época, que uma mulher pudesse escrever. Mais surpreendente ainda seria escrever um romance de aventuras com um caráter, de certa forma, político e feminista:

Não estranhes que em uma serrana coubessem soberanos pensamentos, pois sabes que em uma Aldeia nasceu Pirro, que venceu os Espirotas; em outra Cipião, que venceu os Africanos; em outra, Otávio, que venceu os Germanos; e em outra Tito, que venceu os Palestinos: mas no caso que a enchente das críticas engrossem tanto, que cheguem a sátiras, nem assim creias que me chegarão à notícia, porque vivo na minha choupana vizinha da Serra da Estrela, aonde não chegam notícias da Côte. (...) (ORTA, 1945: 2)

A obra é composta por seis livros (capítulos) que são precedidos por um pequeno sumário que tem o papel de resumo do episódio. Interessante observar que mesmo antecipando as aventuras que se desenrolarão no correr da trama, cada livro guarda reviravoltas e lições só resolvidas no livro seguinte, confirmando seu caráter romanesco.

Com o suposto nome de Belino principiou a fugir Hemirena dos perigos com que o amor ameaça a formosura, e chegou a admirar as cristalinas correntes de um rio, que resguardava

um bellissimo arvoredo; na sua margem achou um velho cego e leproso, cuja asquerosa figura lhe ocultou a Diófanes debaixo do nome de Antinor, o qual lhe conta parte de seus trabalhos; e Hemirena se retira temendo ser reconhecida. (ORTA, 1945:37)

O trecho acima traz o resumo do livro II que narra o encontro de Hemirena com seu pai. Os três personagens principais são criaturas exemplares. Todas as doutrinações contidas no romance são manifestadas nos diálogos que eles travam entre si e com os personagens secundários. Seguindo a nomenclatura criada por Foster<sup>i</sup> no antológico ensaio sobre as personagens, Hemirena, Climenéia e Diófanes seriam personagens planos, pois permanecem estáveis em toda a trama não se deixando corromper ou fraquejar diante dos muitos revezes pelos quais atravessam. Normalmente, os personagens secundários surgem e desaparecem em um mesmo livro. Cada capítulo traz uma desventura sofrida por um dos protagonistas que precisa se libertar de seus inimigos e superar os obstáculos.

## 2.1 – O contexto histórico do romance.

Na metade do século XVIII a Europa já se iluminava com o a filosofia ilustrada do Século das Luzes, mas a censura religiosa ainda imperava na medieval Lisboa. Dois anos foram necessários para que o romance de Teresa fosse publicado. Após a inspeção do Santo Ofício, o livro sai, estampando na capa, todas as licenças necessárias. Ao final da narrativa, a autora finaliza com uma Protestação, justificando para a Igreja os termos “pagãos” utilizados no enredo:

Declaro que nesta obra uso das palavras Deuses, Numes, Fado, etc. no sentido, em que as tem usado muitos Católicos, somente para imitar, e fingir as fábulas, e termos dos antigos Gentios, que não chegaram a conhecer o verdadeiro Deus Trino, e Uno, nem os admiráveis efeitos de nossa Santa Lei, posto que muitos souberam exercitar algumas virtudes morais; e nesta forma quero que sejam entendidos estes meus escritos, que com a mais profunda, e rendida obediência aos Decretos Pontificios sujeito humildemente à correção e censura da Santa Madre Igreja Católica, e Apostólica Romana, e seus Ministros. (ORTA, 1945: 267)

Como dito anteriormente, a primeira edição traz como autora Dotothea Engrassia Tavadra Dalmira, pseudônimo de Teresa Margarida. O romance obtém relativo sucesso e críticas elogiosas tendo mais duas reedições no século XVIII, uma em 1777 e outra em 1790. Enquanto Margarida esteve viva, a autoria das *Aventuras* nunca fora contestada, contudo, a edição de 1790 traz Alexandre de Gusmão como verdadeiro autor. Estudos posteriores negaram completamente essa hipótese tendo Teresa reassumido seu posto de escritora nas publicações posteriores.

## 2.3 – As aventuras de Diófanes, um romance árcade.

Seguindo o modelo filosófico (Ilustração) e estético (Neoclassicismo) da época, *As aventuras* apresentam as principais características do Arcadismo, no entanto, diverge do gênero

---

<sup>i</sup> O estudo sobre as personagens ficcionais está publicado no livro *Aspectos do Romance*.

mais praticado, a poesia, construindo um tipo de prosa (romance) praticamente inexistente em Portugal.

O Neoclassicismo tinha como principal característica a imitação dos gregos e romanos. Teresa Margarida ambienta sua história na Grécia antiga em que cidades como Delos, Corinto e Esparta servem de cenário para a trama. Seu estilo é pautado pela filosofia racional e equilibrada desenvolvida no Século das Luzes. Por Ilustração, define Antonio Candido:

Por Ilustração, entende-se o conjunto das tendências ideológicas própria do século XVIII, de fonte inglesa e francesa na maior parte: exaltação da natureza, divulgação apaixonada do saber, crença na melhoria da sociedade por seu intermédio, confiança na ação governamental para promover a civilização e o bem-estar coletivo. (CANDIDO, 2007:43)

O didatismo é o amálgama do enredo. Os personagens estão sempre discursando sobre a importância do conhecimento, da ciência e da vida pautada no trabalho e na simplicidade. Diófanos, mesmo escravo, se torna conselheiro do rei e critica ações governamentais despóticas, apontando os caminhos que um monarca justo deve seguir:

(...) Sabei, Senhor, que o vosso Reino se acha reduzido a um estado miserável; não há nele caminho algum, que seguro seja; não há lugar privilegiado, nem quem queira cultivar os campos; o comércio está arruinado, porque se lhe quebrantam os privilégios (...) acudi às balanças da justiça, fazei mercês aos naturais, mandai que não saia para fora a vossa moeda, aliviái os tributos, e não dei crédito às vozes da vilesa ignorante. (ORTA, 1945: 119-120)

Outro aspecto relevante do romance que dialoga com as características árcades é o bucolismo. Desde o prólogo a autora se apresenta como uma pastora habitante de uma serra distante do burburinho da corte. As imagens dos campos e a exaltação da vida simples dos pastores também são freqüentes na prosa. Ainda segundo Antonio Candido:

A esta altura, devemos tocar no problema dos gêneros pastorais, que representavam uma das principais manifestações da *naturalidade* pelo encontro da tradição clássica e a procura das relações humanas simples, num quadro natural interpretado segundo normas racionais. (...) A poesia pastoral como tema, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade à paisagem natural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração. (...) (CANDIDO, 2007: 70, 71)

O elogio a vida no campo se opõe a crítica as frivolidades da cidade. O discurso de Climinéia e Diófanos evidenciará o repúdio a superficialidade dos cidadãos. A louvação aos ambientes pastoris é feita nas muitas descrições do romance:

Quando me chegou um aviso para ir à presença de Anfiarao, que me ordenou o acompanhasse para a Côrte, ao que muito resisti, mas sem efeito, e não tive mais remédio, que deixar a flauta aos Pastores; e depois de dispor a alguns, chamei a todos e lhe disse: Já sabeis, ó mil vezes ditosos, que estais gosando as flores, e colhendo os frutos desta amável soledade, que sois mimosos dos Deuses, pois vos livram dos tumultos das Côrtes, onde uns se alimentam do mal dos outros, e que eu vivia em sossego, e vós experimentáveis a fertilidade, com que as terras, sem descansarem todo o ano, repartiam convosco os seus deliciosos frutos (...) (ORTA, 1945: 110-111)

### 3 – Aspectos do feminino: discursos e personagens.

Desde o prólogo, a autora deixa clara a intenção de contribuir para a valorização da honra e do decoro feminino. É evidente que qualquer menção transgressora seria vetada, considerando-se a censura pela qual o livro passou. Hemirena, a grande heroína do romance, é o exemplo máximo das virtudes de uma mulher. Criada para ser rainha e já prometida em casamento, a princesa, durante sua desdita em terra estrangeira, não sucumbe aos elogios de pastores e monarcas, permanecendo fiel ao noivo e aos ensinamentos maternos:

Suspendei, Senhora, as correntes do amargo pranto, se acaso mais vos afligem a meu respeito os pesados grilhões da escravidão: nem seja cruel despertador vosso cuidado a perigosa idade em que me vedes; que eu juro aos Deuses, que me sustentam, fazer sempre ações dignas de quem teve lugar nas vossas entranhas. (...) Amada filha (disse) já que a tão miserável estado te reduziu a minha cruel fortuna, conserva sem desmaios as sólidas doutrinas da tua educação, o exercício das virtudes, e a lembrança da distinção, com que nasceste, para sempre serem nobres as tuas ações: teme aos Deuses, ama constante o decoro, despreza o ócio e serve o teu destino. Ao que Hemirena só respondia com o pranto. (ORTA, 1945: 10 -11)

A princesa, agora escrava, provoca a admiração dos homens que a rodeiam e a inveja das mulheres que não suportam sua beleza e sabedoria. São os valores inabaláveis de Hemirena que a obriga a fugir de sua primeira prisão. Sua educação garante-lhe emprego como dama de companhia de uma justa princesa e com ela vive anos de paz e relativo conforto. Contudo, a sorte da protagonista muda; ao passo que sua patroa e amiga adoece e morre, o príncipe, irmão de sua senhora, a pede em casamento. Mesmo com a oportunidade de recuperar sua condição de majestade, Hemirena, fiel ao seu noivo, nega o pedido do príncipe e, trajando-se de homem, foge do castelo:

Com estas palavras se retirou Ibério deixando Hemirena com o maior empenho no cuidado da sua peregrinação, a que deu princípio na noite seguinte, em que lavando com lágrimas aquela fúnebre assistência, recomendando ao silêncio da noite o livrá-la dos tumultos da Corte, saiu com vestido de homem, disposta com aquele fingimento a vencer os maiores assaltos de sua cruel fortuna. (ORTA, 1945:36)

A cruel fortuna de Hemirena é, metonimicamente, sua virgindade. Para garantir a manutenção de sua pureza, a heroína adota o visual masculino. Despir-se de sua “feminilidade” é o único expediente possível para livrar-se dos assédios e tentações. Atendendo pela alcunha de Belino, a protagonista passa a viver com pastores em uma aldeia muito simples. Sua paz é rompida quando se vê, novamente, obrigada a fugir, pois despertara o amor de uma jovem camponesa. Sua sorte piora quando, chegando a Esparta, é capturado e conduzido aos serviços militares:

O nosso exército se acha acampado não muito longe daqui; e não tem havido encontros, ou avançadas, porque antes de fazermos algum movimento, propôs o inimigo a paz. Ontem se falou na tenda do Generalíssimo, que destacaria um grande corpo de tropas para as fronteiras onde se acha o Reio: e que a paz, que se propunha, era injuriosa. Não sei seu eu serei mandado; e como a ocasião me não dá tempo para demorar-me contigo, é preciso (já que os Céus assim o querem) que eu vá acudir à obrigação, para que me destinou a minha cruel fortuna: e roga aos Deuses, que antes me entreguem o rigor das lanças que me falte o

valor, em que influi a honra: e tornarei a ver-te, quando tiver licença para demorar-me algum tempo mais em tua companhia. (ORTA, 1945: 94-95)

A figura da mulher que precisa esconder sua condição feminina e passa a guerrear como um homem é recorrente na vida e na arte: Diadorim, a personagem de *Grande Sertão: Veredas* e Jovita Feitosa, heroína da Guerra do Paraguai, são dois exemplos. Essa condição de adversidade feminina encontra seu eco no mito da donzela guerreira. Segundo Walnice Nogueira Galvão em *A donzela-guerreira. Um estudo de gênero*, essa transfiguração sofrida pela mulher e a luta que ela empenha possui algumas características padrões:

Os traços básicos da personagem mantêm sempre uma mesma configuração, privilegiadora de algumas áreas da personalidade. (...) Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas – faceirice, esquivanças, sustos –, cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido. Costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado; e gerreia; e morre. (GALVÃO, 1998: 12)

A lenda de Mulan, heroína chinesa, é uma das primeiras manifestações da donzela guerreira. Tendo que substituir o pai na guerra, por doença, velhice ou ausência deste, a jovem (e virgem) se despe dos adornos femininos, cortando os cabelos e enfaixando os seios, e vestindo-se como homem, esconde, de todos, sua real condição. O caso de Belino/Hemirena não configura um arquétipo perfeito de donzela guerreira. Hemirena veste-se de homem não para ir à guerra em lugar do pai, mas para livrar-se dos assédios; também não escolhe ser soldado, ela acaba se tornando um a contragosto, por uma ironia do destino. Por outro lado, é pertinente refletir que, assim como as donzelas guerreiras prototípicas, Hemirena alcança maior liberdade na vida pública quando passa a atuar como homem, ganhando autonomia e o respeito dos demais ao tornar-se soldado. Essa realidade “libertadora” de Hemirena/Belino reafirma o lugar de total desprestígio da mulher dentro da sociedade.

### 3.2 – Os conselhos de Climenéia: um discurso feminista?

Assim como Hemirena, sua mãe, Climenéia, sofre diversos percalços em sua jornada no exílio. Principia a viver escondida, protegida por feras, em uma caverna. Ocultando-se durante o dia, só saindo à noite em busca de alimentos, ela vê sua rotina alterada com a chegada de Belino. Este, aproximando-se da rainha, cujo nome agora é Delmetra, não reconhece na triste senhora sua mãe. Resolvidos a procurarem melhor abrigo, ambos passam a viver juntos na aldeia de pastores ignorando suas verdadeiras identidades.

É nesse ambiente que os discursos de Climenéia se avolumam. Reconhecida entre os demais por sua distinção e sabedoria, é solicitada a versar sobre bons costumes que elevam homens e mulheres. São vastos os temas pelos quais Climenéia discorre, a maioria destes diz respeito à condição feminina na sociedade como filhas, esposas e mães. Além das máximas de virtudes,

cansativamente mencionadas, a rainha também recrimina os casamentos por interesse, a falta de educação oferecida às mulheres e a futilidade das moças da nobreza:

A perfeição dos casados consiste naquela generosa paixão de amor decente, que com sua boa ordem esmalta as virtudes, e alegremente conserva a felicidade dos matrimônios, porque o gosto dá sempre asas ao amor. Disto se não lembram os pais, que cegos pela avareza, e encantados pela suavidade de seus interesses, casam as filhas dotadas de vivacidade, e mais graças do céu com maridos cheios de vícios e achaques. Estas merecem que o aplauso universal lhes laureie o sofrimento, pois desde sua tenra idade se reservaram para amar um monstro. (ORTA, 1945: 73)

Dentro do contexto espacial e temporal do romance, a crítica de Delmetra parece anacrônica, pois o casamento arranjado era padrão incontestável na sociedade grega. Rose Marie Muraro em *A mulher no terceiro milênio* analisa a condição das mulheres em Atenas:

Nesse tempo, já a esfera doméstica era completamente separada da esfera pública. As mulheres eram usadas para solidificar alianças entre famílias mais poderosas. (...) Em Atenas, as mulheres casadas estavam firmemente atadas à esfera doméstica. Nas casas dos poderosos havia um recinto reservado para os homens e outro para as mulheres – o gineceu. (MURARO, 1993: 88, 89)

Tomando o discurso de Climinéia como uma referência direta a Lisboa do século XVIII, percebe-se que o olhar reprovador aos costumes da época é de Teresa Margarida, cuja biografia comprova a resistência em negar esse tipo de transação matrimonial. Nesse ensejo, Climinéia assumiria o alter-ego da própria autora que desejava alfinetar suas contemporâneas. Tal atitude fica evidente ao reprovar os hábitos palacianos das senhoras que fazem das festas a finalidade máxima de suas vidas:

Concluiu Delmetra este discurso, em que lhe deram vivas com grande alegria. Qual é o pior trabalho das mulheres da Côrte (perguntou Barnélia)? A eleição das cores, com que pintam a formosura (respondeu Delmetra), pois gastam a maior parte do dia em contínuas transformações, sem chegarem a conhecer que o natural lhe está melhor; e assim passam de desejo a desejo, querem e não querem, mancham-se e desmancham-se; fazendo-se aborrecer de perto, as que fizeram amar de longe (...) Este mal inveterado se acha nas mulheres, que tomam lições nos seminários da vaidade, onde se aprendem mil erros, são contínuos os bailes, recreios e conversações, em que na chusma desentoada falam muitas ao mesmo tempo (...) outras, que como estátuas da vaidade na contemplação da sua beleza, e bizzarria, se estão revendo em si mesmas, e exercitando-se em visagens, e melindres (...) (ORTA, 1945: 64-65)

Teresa Margarida traz uma discussão aprofundada por Simone de Beauvoir dois séculos após a publicação de seu romance. No ensaio feminista *O segundo sexo*, a autora francesa dedica um capítulo à vaidade feminina intitulado *A narcisista: (...) à intimidade da alcova, preferem um palco mais vasto. Daí a importância que assume para elas a vida mundana: precisam de olhos para as contemplar, de ouvidos para as ouvir; à sua personagem é indispensável o maior público possível.* (BEAUVOIR, 2016:212). As duas autoras traçam a problemática de uma vida dedicada à aparência do corpo, como se a existência da mulher dependesse unicamente da preservação de sua beleza física:

Há mulheres na Côrte, que em oitenta anos, que viveram, nunca tiveram mais aplicação que a dos seus enfeites; e é coisa lastimosa que deixemos de enriquecer-nos dos conhecimentos necessários com a leitura de bons livros, que são companheiros sábios de honesta conversação. Nós não temos a profissão das ciências nem obrigação de sermos sábias; mas também não fizemos votos de sermos ignorantes. (ORTA, 1945:66)

Ao reprovar a vaidade e apreciar a educação, a narradora de *As aventuras de Diófanes* elabora discursos que estão muito distante das mulheres da época. A defesa de oportunidades de estudo às mulheres é uma bandeira que só será erguida posteriormente. A história da crítica feminista inscreve o ensaio da britânica Mary Wollstonecraft, *Uma reivindicação pelos Direitos da Mulher*, publicado em 1792, como o primeiro texto marcadamente feminista. Em seu livro, Mary defende a igualdade de gêneros, principalmente no que se refere à oportunidade de educação. Essa obra será traduzida, no Brasil, em 1832, por Nísia Floresta, uma das primeiras brasileiras a reivindicar publicamente os direitos das mulheres.

Antecipando em 50 anos o trabalho de Mary e utilizando a literatura como instrumento político, o romance de Teresa, aparentemente condicionado à tutela religiosa e patriarcal de sua época, demonstra, pela ambigüidade, sua transgressão. Provavelmente, para despistar a censura, o tom moral e virtuoso com que envolve os personagens esconde um protesto claro contra a inferiorização da mulher em diferentes instâncias:

Não resplandece em todas a luz brilhante das ciências; porque eles ocupam as aulas, em que não teriam lugar, se elas as freqüentassem, pois temos igualdade de almas, e o mesmo direito aos conhecimentos necessários: e o dizerem que as nossas potências são o refugio das suas, porque não sabemos entender, ajuizar, aprender, e queremos sempre o pior, é de sobra maldade, e insofrível sem razão, quando há sempre neles mais que repreender, e nas mulheres muito que louvar. (ORTA, 1945: 71, 72)

No trecho acima, contrariando o pensamento comum, Delmetra afirma a igualdade mental e espiritual entre os gêneros, enfatizando que, se as mulheres tivessem oportunidades de ocupar o mesmo lugar que os homens, a eles se ombreariam nos feitos. Tal postura denota a coragem de Teresa Margarida em contestar a hegemonia intelectual masculina, dando margem ao processo libertador da mulher através do conhecimento.

#### 4 – Considerações Finais

*As aventuras de Diófanes* é uma obra de grande importância para a resignificação da História da Literatura em Língua Portuguesa. Diante dessa obra e da nacionalidade de sua autora somos impelidos a considerá-lo como o primeiro romance da literatura brasileira. Contudo, algumas questões problematizam essa afirmação. A primeira delas recai sobre a formação lusitana de Teresa Margarida, ela sai do Brasil aos cinco anos vivendo em Portugal pelo resto de sua longa vida. Esse embate poderia ser resolvido se a ambientação do livro fornecesse paisagens e conflitos brasileiros

ou portugueses, mas a trama, alegoricamente, transcorre na Grécia antiga em um tempo não definido. Dessa forma, aliando a nacionalidade da autora a seu percurso de vida, poderíamos considerá-lo como um romance luso-brasileiro.

No entanto, ultrapassando essa questão identitária da prosa, o texto de Teresa Margarida abarca muitas possibilidades de análises que ampliam os terrenos da ficção setecentista. Trata-se de uma mulher, com idéias iluministas, escrevendo numa Lisboa medieval. O romance apresenta características árcades: elementos da cultura grega, o elogio a vida campesina com suas paisagens bucólicas e doces pastores, o equilíbrio das emoções e a preocupação com o social.

Além das questões estéticas, o romance possui um forte caráter político, pois expõe, utilizando um disfarce, uma crítica ao Absolutismo português, além de denunciar a condição de aprisionamento e ignorância das mulheres. Na verdade, a autora se utiliza de várias máscaras na construção de seu romance: Hemirena esconde-se sobre a identidade de Belino; *Máximas de virtude e formosura* acobertam uma crítica social; o cenário grego oculta Portugal. Tais recursos se justificam no contexto inquisitorial vivido pela romancista que precisou da liberação do Santo Ofício para publicar seu livro.

Indubitavelmente *As aventuras de Diófanos* é uma obra de extrema importância para os estudos de autoria feminina no Brasil e em Portugal e para a crítica feminista que vê no ensaio de Mary Wollstonecraft o marco inaugural desses estudos. Teresa Margarida, nos terrenos da literatura, troca gritos de protestos por sussurros e, de forma perspicaz e eficiente, enfrenta, de uma só vez, a igreja, a coroa e o patriarcado.

### Referências Bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- FLÔRES, Conceição. **As Aventuras de Teresa Margarida da Silva e Orta em terras do Brasil Portugal**. Natal: Opção gráfica e editora, 2006.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela-guerreira: Um estudo de gênero**. São Paulo: Senac, 1998.
- HAHNER, June E. **A mulher brasileira e suas lutas políticas e sociais: 1850 – 1937**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- HIPÓLITO, Helaine Aparecida. **As aventuras de Diófanos: as aventuras do romance português**. Dissertação de mestrado disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/94148>
- MURARO, Rosie Marie. **A mulher no terceiro milênio: Uma História da Mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Ventos, 1993.
- ORTA, Teresa Margarida da Silva. **As aventuras de Diófanos**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- SOUSA, Moizes Sobreira. **Problemáticas da autoria e camuflagem feminina em As aventuras de Diófanos, de Teresa Margarida Silva e Orta**. Cadernos Pagu, 2014. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332017000100507&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332017000100507&script=sci_abstract&tlng=pt)
- VILARELHE, Eva Loureiro. **Fabricação de ideias e identidade na historiografia literária lusa e**



**brasileira: começa a literatura brasileira com um romance feminista e político escrito por uma mulher?** – Anais do VIII Congresso Luso-afro-brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, 2014. Disponível em [https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/Eva\\_Loureiro\\_Vilarelhe.pdf](https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/Eva_Loureiro_Vilarelhe.pdf)

## GÊNERO E LITERATURA: REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO FEMININO NA CONTÍSTICA DRUMMONDIANA

Licilange Gomes Alves<sup>i</sup>  
Roniê Rodrigues da Silva<sup>i</sup>

### Resumo

Este trabalho analisa como a loucura é representada no conto drummondiano *A doida*. Estudo bibliográfico que tem as seguintes etapas: levantamento e apropriação de leituras sobre a temática, identificação de lacunas nesse campo, recorte do instrumento investigativo e constatação do objetivo pretendido. Pesquisa relevante por configurar-se como possibilidade de enfoque sobre a arte literária e por dar representatividade ao sujeito louco, especialmente à loucura manifestada no sujeito feminino, historicamente marginalizado, daí o estudo ratificar a imagem de exclusão nele impregnada. Diversas opiniões pejorativas são concebidas a respeito do louco e essa marginalização se acentua quanto a pessoa acometida é do sexo feminino. O louco, por si só, já padece em meio à exclusão social; quando é mulher, que também atua na posição de subalterna, este sujeito perece duplamente. Logo, é preciso que estudos, nessa perspectiva, sejam cada vez mais fomentados para que grupos minoritários tenham representatividade e saiam do silenciamento no qual foram colocados. Tais estudos assumem, assim, um caráter de denúncia por descortinar mazelas que foram, por muito tempo, conforme mostra o histórico estudo de pesquisadores que serão discutidos ao longo do trabalho e revelam que a loucura nem sempre foi vista como patologia, ocultadas. A análise realizada mostra que a loucura foi se tornando um rótulo próprio da condição feminina, o que é percebido em boa parte da literatura ocidental. Concluiu-se que o louco configura-se enquanto indivíduo preso a relações de poder e a estigmas, sendo, portanto, um meio de revelação da crueldade humana, notada no trato das personagens do enredo com a protagonista, cuja alcunha dá nome ao conto.

**Palavras-Chave:** Loucura; Literatura; *A doida*; Carlos Drummond de Andrade.

## GENDER AND LITERATURE: REPRESENTATIONS OF THE FEMININE SUBJECT IN DRUMMONDIAN TALES

### Abstract

This study analyzes how madness is represented in the Drummondian tale *A doida* (*The mad*). It is a bibliographic study comprising the following steps: a survey and readings on the subject, identification of gaps in the field, a cutout of the investigative instrument and verification of the intended objective. This is a relevant research, as it is configured as a possibility to focus on literary art and to give representativeness to the mad subject, especially the madness manifested in the female subject, who is historically marginalized, ratifying the exclusion image impregnated in said subject. Several pejorative opinions are conceived about madness, and this marginalization is accentuated when the person is female. The mad person, by him/herself, already suffers in the midst of social exclusion; when this person is a woman who also acts in a subaltern position, she suffers in double. Therefore, studies applying this perspective should be increasingly encouraged so that minority groups become representative and emerge from the silencing in which they were placed. Thus, such studies assume a denunciation character with regard to uncovering problems that have existed for a long time, as demonstrated by the historical research discussed throughout the study

---

<sup>i</sup> Discente egressa do Programa de Pós-Graduação em Letras/PPGL (Curso de Mestrado) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. licilangealves@hotmail.com

<sup>i</sup> Professor Doutor pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Letras/PPGL pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. rodrigopinon2014@gmail.com

and reveals that madness was not always seen as a pathology and, thus, hidden. The analysis reveals that madness became a label of the feminine condition, as perceived in much of western literature. The study concludes that the mad person is configured as an individual as attached to power relations and stigmas, and is, therefore, a means of revealing human cruelty, noted in the protagonist treatment by the plot characters, whose nickname names the story.

**Keywords:** Madness; Literature; *A Doida*; Carlos Drummond de Andrade.

## 1 – Introdução

O louco é sempre visto na perspectiva da alteridade, uma vez que somente ao outro cabe falar por ele, já que não dispõe de racionalidade para responder por si. Desse modo, representar o louco é significar também várias outras minorias que, igualmente a ele, sucumbem aos caprichos de parcelas opressoras.

Nesse contexto, variados são os discursos erigidos, tanto do lado opressor, quanto do lado oprimido, os quais têm em comum o uso da linguagem social e historicamente construída com base nas relações de poder. Logo, as questões acerca da linguagem pressupõem poder e estabelecem posições de desigualdade. Daí porque, sendo a literatura um fenômeno linguístico eminentemente social, considerarmos esta arte espaço propício para se levantar questões em torno dos diferentes discursos que circulam em sociedade, particularmente os das minorias, entre elas, o sujeito louco.

Trazer o sujeito louco para o âmbito das discussões acadêmicas, especialmente da arte literária, corresponde a uma tentativa de dar representatividade a essa voz silenciada, conforme mostra o diacrônico percurso de estigmatização trilhado pela loucura. É, portanto, uma forma de resistência, tão necessária contra as forças dos sistemas hegemônicos.

Este estudo analisa o modo como a loucura é revelada por Carlos Drummond de Andrade no conto *A doida*. Três aspectos constituem sua relevância: contribuir para a ampliação de outras percepções acerca da loucura na literatura brasileira, apresentar novas possibilidades de abordagem da produção de Drummond e motivar reflexões acerca do sujeito louco, uma vez que pensar seu discurso possibilita a compreensão do processo de evolução da cultura ocidental, sobretudo.

## 2 – Loucura e Literatura

A loucura tem sido um tema bastante discutido na literatura ocidental, trazendo à baila a comprovação de que razão e desrazão podem ocupar o mesmo espaço, já que o louco dispõe de um amplo arcabouço de fantasias criadas por sua imaginação, construindo assim uma espécie de pararealidade. Semelhante ao louco é o ficcionista, que também cria mundos paralelos dotados de verossimilhanças. Observemos:

Mas neste mundo cada vez mais racionalizado, a loucura pode estar assumindo, assim como a palavra literária, o papel de um elemento de denúncia de uma ordem social, política e econômica construída pelo e para o homem, mas que não corresponde a seus anseios e necessidades, afastando-o cada vez mais do convívio com sua natureza interior (BARRAL, 2001, p. 24).

Ambas, loucura e literatura, operam no imaginário, porém, embora tratando de situações fictícias, esta última exerce a função de suscitar críticas que contestam a realidade explicitando seu caráter de denúncia. A loucura, mesmo ambientada na instância da pararealidade, pode, também, servir de motivação para evidenciar o contexto social, ainda que este não atenda as reais necessidades do sujeito que o constrói. Desse modo, a loucura é vista pela autora como uma espécie de redenção, conferindo ao homem a possibilidade de transgredir a ordem para vivenciar seus desejos.

Essas reflexões convergem com o conceito de Corpo sem Órgãos, ou CsO, de Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1996). Trata-se de um conjunto de práticas cujo intuito é desprender-se da repressão em busca da liberdade de apreciar a existência sem utilidade prática. Os órgãos fazem com que o corpo tenha utilidade dentro da sociedade por transformá-lo em um organismo, destinando-o a objetivos diversos. Através do organismo, o sujeito se torna sem liberdade e fraco.

O organismo, desse modo, é inimigo do corpo porque vive em função de interesses capitalistas, daí estes dois filósofos sugerirem a criação de um corpo sem órgãos, fazendo com que o corpo se torne improdutivo e deixe de ter finalidades. Foucault (1979, p. 121) também discute sobre a loucura nessa perspectiva da subversão ao afirmar que no século XIX ela passou a ser percebida como “desordem na maneira de agir, de querer, de sentir paixões, de tomar decisões e de ser livre”. Esse desordenamento, no viés deleuze-guatarriano, seria o desprendimento do CsO da organização com fins produtivos à qual o órgão foi submetido e, por isso, transgredir as regras socialmente impostas.

### 3 – (Des)caminhos da loucura

A loucura nem sempre foi vista como patologia, sendo necessário compreender seu percurso explicitado por alguns estudiosos para se descobrir suas várias nuances em cada época. Embora historicizar a loucura não constitua nosso objetivo, faremos, ao longo do texto, recorrências a dados da história para clarificar a noção sobre o ser louco dentro do *corpus* de análise.

Para realizar essa breve trajetória pelos (des)caminhos<sup>i</sup> da loucura, usaremos,

---

<sup>i</sup> Aqui empregamos o termo “descaminhos” fazendo alusão à loucura, cujo processo de constituição, ao longo dos tempos – Idade Média, Renascença, Idade Clássica e Moderna – percorreu caminhos tortuosos no sentido de ter adquirido variadas nuances do ponto de vista alheio: ora o louco era um sujo pecador que devia ser excluído e pagar por seus pecados, ora era visto como detentor de saber e tido como alguém do bem. Seja como for, o louco é um sujeito historicamente manipulado que, em vez de ter sido encaminhado à cura, foi desencaminhado, daí porque “descaminhos” e conduzido ao aprisionamento de sua própria patologia.

especialmente, *História da loucura na Idade Clássica*, de Michel Foucault, que detém-se, especialmente, no final do século XVI ao XVII, transição da Renascença para a Idade Clássica. A experiência da loucura, no Renascimento, é expressa de vários modos, dentre eles, através das artes plásticas, como o quadro *A nau dos loucos*, ou *Stultifera Navis*, do pintor holandês Hieronymus Bosch. Essa nau retrata os barcos que transportavam loucos de um lugar para outro, cuja finalidade, deduz-se, seria ‘limpar’ as cidades da presença dos insanos.

A barca tem uma conotação de denúncia social, simbolizando “uma inquietude, soerguida subitamente no horizonte da cultura europeia, por volta do fim da Idade Média” (FOUCAULT, 1972, p. 18). Através das representações dos sujeitos loucos pintados no quadro, Bosch critica a Igreja e a sociedade. A loucura torna-se uma forma de análise das posturas morais e, assim, a visão acerca do louco muda: ele deixa de ser ridicularizado e passa a ser transmissor/detentor de verdades.

No século XVII, com o advento da razão, o louco tornou-se mais excluído do convívio social, daí haver a criação de casas de internamento na Europa dessa época. Os loucos eram internados a fim de serem corrigidos, mas pouco depois, eles passaram a ser úteis para o trabalho, medida cuja finalidade era conseguir mão-de-obra barata, não sendo à toa “que as primeiras casas de internamento surgem na Inglaterra nas regiões mais industrializadas do país” (FOUCAULT, 1972, p. 77).

Posteriormente, o internamento foi relacionado à sexualidade como forma de organização da família burguesa, isso porque as condutas libertinas resultaram no aumento das doenças venéreas, logo, o sexo fora dos moldes familiares era punido. O castigo dos libertinos configurava-se como forma de remissão com a sociedade. Sob esse viés, a loucura tornou-se vista como forma de redenção do homem, pois Deus permitiu a sua ocorrência para mostrar que, sendo ela a forma mais baixa da condição humana, o homem pode ser salvo pelo divino. Ela passa agora a ser objeto de respeito e de compaixão.

Ao se dividir razão e desrazão, no século XVII, a loucura foi revelada, surgindo como objeto de saber. Após sua descoberta, buscou-se não a cura, mas o disciplinamento do louco. Já no século XIX, com o advento das ciências, houve um empenho em encontrar critérios que distinguíssem a loucura. Segundo Garcia-Roza (2009), em 1885, Sigmund Freud e o neurologista Jean-Martin Charcot chegaram a duas conclusões: I – a histeria era uma doença funcional com sintomas definidos; II – a histeria era passível de atingir tanto o homem quanto a mulher, desconstruindo a ideia de que somente as mulheres eram acometidas dessa patologia.

Os pesquisadores deduziram ainda que o histérico deveria ter como espaço o hospital e não o asilo. O hospital, no século XVIII, passou a ser espaço ideal para a produção da histeria, uma vez que no entendimento médico, para que a terapêutica alcançasse a cura, era preciso propiciar meios

para a doença se desenvolver. O hospital seria então um mecanismo de controle e as mãos dos médicos foram designadas por Pasteur “como portadoras do mal” (FOUCAULT, 1979, p. 120) porque através delas eles fabricavam a doença, sendo vistos como ‘proprietários’ da loucura e, conseqüentemente, dos loucos.

#### 4 – Figurações do sujeito louco em *A doida*

O conto *A doida*, do livro *Contos de Aprendiz*, publicado em 1951, por Carlos Drummond de Andrade, coloca em cena estigmatizadas percepções da sociedade sobre o louco. O enredo trata de uma mulher, tida como louca, chamada simplesmente de ‘Doida’, que vive isolada em uma casa abandonada e é constantemente apedrejada pelos meninos da rua.

As primeiras linhas do conto tratam do abandono descrito no ambiente onde vive a personagem: o jardim em volta da casa era maltratado e a rua “cheia de capim, pedras soltas, num declive áspero. Onde estava o fiscal, que não mandava capiná-la?” (ANDRADE, 2012, p. 29). Em vez de ornamentar a casa, o jardim contribui para deixá-la estranha e desleixada. Curiosamente, ele é tão maltratado quanto a aparência da mulher: “Só o busto, recortado, numa das janelas da frente, as mãos magras, ameaçando. Os cabelos, brancos e desgrenhados” (ANDRADE, 2012, p. 29). É como se o jardim fosse uma forma poética de dizer algo sobre a identidade da moradora, entregue à falta de cuidados e à tristeza do abandono.

A loucura é vista atualmente, segundo Frayze-Pereira (1984), pela psiquiatria, como resultante de um distúrbio fisiológico. Ela pode significar, também, uma desordem na personalidade do sujeito, haja vista ser nela onde a doença reside e através dela o indivíduo é julgado. A personalidade torna-se o centro em torno do qual giram as problemáticas da doença, revelando uma loucura/não loucura. Cada sociedade tem sua maneira peculiar de encarar essa questão, mas, independente da forma como seja entendida, a loucura se configura como um desvio dos padrões.

Conforme Frayze-Pereira (1984, p. 33), “é patológico todo o comportamento que se afasta das normas reguladoras da capacidade universal do ser humano de utilizar os materiais que a cultura [...] põe à sua disposição” para vivenciar suas experiências. O sujeito que assume uma postura transgressora ao padrão é visto como louco. Assim, além do viés da exclusão, o louco também pode ser percebido sob a nuance da subversão. No caso da personagem, não há tendência a subverter, apenas um desvio do padrão: numa cultura em que o normal é viver em interação, há preocupação com aparência, mulheres submissas, eis que uma mulher não condiz com essas expectativas de “ser normal”, optando – ou talvez por falta de escolha – por viver sem um cônjuge, isolada e com uma imagem descuidada. Logo, tantas incoerências com aquele meio em que vive contribuem para causar uma estranheza em relação a ela.

Como tentativa de explicar o motivo pelo qual a mulher enlouqueceu, fala-se que ela teria sido rejeitada e espancada pelo marido na noite de núpcias. Já outros contam que o pai a expulsou de casa por ela ter tentado matá-lo envenenado. Estas justificativas vão ao encontro da defesa de Frayze-Pereira (1984), para o qual a loucura representaria uma perda de identidade pessoal, uma vez que fatores externos podem ter contribuído para o seu desencadeamento. Conforme explicações das personagens do conto, a insanidade da mulher teria sido provocada por uma destas duas figuras masculinas, o esposo ou o pai e, após sofrer rejeição, ela tornou-se reservada e enlouqueceu.

Sobre a figura do marido na vida da personagem, sabe-se que ao homem é atribuído o importante papel de tornar a mulher 'normal', pois, ao contrário, caso esta não disponha de uma presença masculina, pode ficar descontrolada, já que o homem é visto como necessidade e cura feminina, conforme a análise que Jean-Marie Catonné (2001) faz da sociedade em seu estudo sobre a sexualidade.

A loucura em personagens femininas na literatura é discutida por Liane Shneider (2000). A autora afirma que a loucura tornou-se, na cultura ocidental, um estereótipo arraigado ao feminino e, posteriormente, foi transposta para a literatura. Ela defende ainda que a identidade da mulher precisa ser construída com base nos preceitos masculinos para que ela seja considerada sã. A mulher saudável já é historicamente subalterna, e ao portar a loucura, sua marginalização se acentua, tornando-se inútil para a efetivação do patriarcado.

A personagem do conto é excluída por ser mulher e louca e ainda é considerada culpada por suas mazelas: "O sentimento de que a doida carregava uma culpa, que sua própria doidice era uma falta grave, uma coisa aberrante, instalou-se no espírito das crianças. E assim, gerações sucessivas de moleques passavam pela porta [...] e lascavam pedra." (ANDRADE, 2012, p. 30). Este trecho evidencia que os meninos viam a louca como uma errante que devia pagar por suas falhas e se julgavam responsáveis por corrigi-la através dos insultos que a faziam.

As imagens pejorativas formadas em torno do louco provocam indiferença e, ao mesmo tempo, incitam curiosidade. Os meninos da rua que atiravam pedra na mulher nutriam em si certa curiosidade em adentrar a casa dela, porém o medo se sobrepunha. Entretanto, um, à exceção, resolve vencer esse medo e entra na casa. A pesquisadora Gislene Barral (2001, p. 30) avança que o menino, "vencendo sua curiosidade, ainda maior que o medo, desvenda o mistério [...]. O que se revela por trás do estigma e do segredo da loucura é a solidão, o desamparo e a inocência e, em si próprio, o garoto descobre a razão e a solidariedade". O menino descobre que o que havia por detrás daquela mulher era alguém desamparado e incapaz de fazê-lo mal.

Após a descoberta, o menino resolve ajudar a mulher do modo mais fraternal que pode. Provavelmente, pela primeira vez, ela, à beira da morte, estivesse recebendo um gesto de carinho

que a vida toda lhe foi negado. Vendo que não dispõe de meios para remediar a mulher, o menino recusa-se a deixá-la sozinha e resolve acomodar-se ao lado da cama está para fazer-lhe companhia.

Ao contrário da crença de que a loucura tinha origem no mal – conforme o pensamento da Idade Clássica –, por isso o louco era pecador e devia ser punido, há aqui outra concepção, pois no caso deste conto, a louca é quem possibilita a redenção a outra pessoa, o menino, dando-o a oportunidade de reconhecer-se em sua humanidade.

Como resultados do estudo em questão, temos duas percepções mais significativas: na primeira, o modo como a loucura é revelada pelo narrador; na segunda, o papel que ela exerce na narrativa. Quanto à primeira, verificamos que o louco é abordado neste *corpus* como sendo relegado ao abandono e à solidão, mas ainda está presente aquela arcaica visão que associa a loucura ao pecado, daí porque ela ser tida como castigo para lavar a alma do sujeito dos erros que cometeu.

Quanto ao seu papel no conto, a loucura denuncia os modos rudes com os quais os loucos, por muito tempo, foram tratados. A crítica se faz na explicitação das mazelas humanas, tanto do lado da louca, entregue à própria miséria, quanto do lado dos que com ela vivem, dos quais são revelados os piores defeitos, embora ao final um sujeito se sobressaia, e este é, ironicamente, uma criança, de quem, a princípio, não se esperaria atitude alguma.

É curioso perceber que as mazelas advêm de pessoas ditas racionais, estas utilizando-se de certos argumentos, como a necessidade do sofrimento para que a louca possa pagar pelos pecados, sendo isso, na verdade, apenas uma desculpa para aliviar o remorso pelos maus-tratos causados à mulher. De certa forma, há uma espécie de denúncia social revelando o modo desumano como a sociedade encara a loucura, visão esta que, para Foucault (1972), data de longo tempo, mas ainda resiste na contemporaneidade.

De modo geral, podemos listar como questões mais recorrentes no presente estudo: a temática da solidão atrelada à loucura, a curiosidade por este tema, percebida nos personagens deste conto e também na opção de vários críticos por discorrer a respeito do assunto. A insistência notada nestes escritos acusa certa inquietude em desvendar os mistérios da mente humana. A loucura, por mais significativos que tenham sido os estudos de Michel Foucault, Freud, Charcot e vários outros que há muito tempo buscam conhecê-la, parece ser ainda dotada de profunda complexidade, cujo universo se recusa a ser revelado por inteiro.

Em sua forma de ser percebido, pelo menos por boa parte da arte literária, o louco é alguém vulnerável, desprotegido e marginalizado, mas cuja figura sempre se faz importante retratar por possibilitar críticas e reflexões acerca, não apenas de sua própria condição, mas também da conduta dos demais seres humanos, considerados são, porém em sua racionalidade ainda deixam muito a desejar.



## 5 – Considerações Finais

Tomando como norte pesquisas prévias realizadas na área, em sua maioria, os estudos tematizados pela loucura tratam do insano como alguém frágil e, portanto, alvo fácil das crueldades alheias, conforme Drummond mostra no conto *A doida*, representando as várias percepções pejorativas construídas em torno de uma mulher louca.

Um ponto convergente entre muitos pesquisadores desse tema diz respeito ao fato de o louco ser relegado à exclusão da sociedade, o que também é notado neste conto. Outro aspecto comum é que normalmente o louco é encenado como subversivo, porém este conto difere neste aspecto, pois aqui há uma mulher resignada que, no máximo, irrita-se com os que a desrespeitam.

A divisão feita entre razão e loucura propiciou a exclusão do louco, que se tornou subalterno controlado especialmente pelo médico. O discurso do insano não é institucionalizado, por isso não lhe é dada credibilidade, e sua imagem comumente é associada à animalização, eis porque, dentre outros motivos, o louco carrega o estigma de excluído.

A culpa parece ser algo arraigado ao louco: muitos personagens usam os maus tratos que fazem com a mulher como desculpa para penalizá-la por seus erros, semelhante ao que houve na Idade Clássica através do internamento. No conto, a loucura denuncia as atitudes da sociedade com os insanos, criticando muitas mazelas humanas.

Conforme o exposto, longe de pretender indiciar um esgotamento da temática, esperamos ter contribuído para as pesquisas nesse campo de estudo e, concomitantemente, suscitado o interesse por novas investigações, visando a potencialização da crítica literária brasileira tematizada pela loucura, haja vista ser uma das propostas mais pertinentes das instituições de ensino superior a ampliação das pesquisas nos mais diversos âmbitos.

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A doida*. In: \_\_\_\_\_. **Contos de Aprendiz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BARRAL, Gislene. Vozes da loucura, ecos na literatura. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 12. Brasília, março/abril de 2001, pp. 13-38.
- CATONNÉ, Jean-Philippe. **A sexualidade, ontem e hoje**. (Trad.) Michèle Iris Koralek. 2ª Ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**, vol. 3. (Trad.) Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FRAYZE-PEREIRA, João A.. **O que é loucura**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1984.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 24 Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,

2009.

SHNEIDER, Liane. A representação do feminino como política de resistência. *In.*: PETERSON, Michael & NEIS, Ignacio Antonio. **As armas do texto**: a literatura e a resistência da literatura. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000, p. 199-139.

## **LITERATURA, GÊNERO E RAÇA: ESCRITORAS NEGRAS NO CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO**

Bruno Duarte Nascimento<sup>i</sup>

### **Resumo**

Proponho com este trabalho discutir a inserção de mulheres negras no espaço de produção da literatura brasileira contemporânea. Para tanto, selecionei as trajetórias (sociais e literárias) e os textos de ficção de Ana Maria Gonçalves (1979/MG), Conceição Evaristo (1946/MG) e Geni Guimarães (1947/SP). Considerei o estudo desses itinerários pertinentes pela carreira relativamente consolidada, ainda que em uma posição marginal no campo literário, com a legitimidade questionada. A questão central é: como tem sido possível a inserção e a construção da presença de escritoras negras em um espaço marcadamente androcêntrico e de uma homogeneidade racial branca? A mobilização das noções de gênero e de raça combinadas com a de campo permite-me situar adequadamente as posições das escritoras negras em relação aos outros agentes sociais desse espaço de produção da cultura. O objetivo é lançar luzes sobre os trunfos e as estratégias que dinamizam as lutas literárias por poder, distinção e prestígio social. Compreender a concorrência por espaço e legitimidade.

**Palavras-chave:** Campo Literário, Gênero, Raça.

## **LITERATURE, GENDER AND RACE: BLACK WRITERS IN THE BRAZILIAN LITERARY FIELD**

### **Abstract**

This work intends to discuss the insertion of black female in the production's space of contemporary brazilian literature. For that, the trajectories (social and literary) and the fictional texts of Ana Maria Gonçalves (1979/MG), Conceição Evaristo (1946/MG) and Geni Guimarães (1947/SP) were selected. The study of this itinerary was considered pertinent because of the relatively consoled career, albeit in a marginal position in the literature field, with the questioned legitimacy. The main issue is: how have been possible the insertion and construction of the black female writers' presence in a markedly androcentric space and with a white race homogeneity? The mobilization of the notions of gender and race combined with that of field allowed to adequately situate the positions of black female writers in relation to the other social agents of this space of production of culture. The aim is to shed light on the trumps and strategies that dynamize literary struggles for power, distinction and social prestige. To understand competition for space and legitimacy.

**Keywords:** Literature Field, Gender, Race.

### **1 – Introdução**

De início, julgo importante explicitar duas coisas. Primeiro, este trabalho é fruto do meu projeto de dissertação em andamento no Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Portanto, a minha perspectiva de análise da literatura é a

---

<sup>i</sup> Estudante do curso de mestrado em sociologia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: brunoduartenascimento@gmail.com

sociológica.

Segundo, a minha posição nesta situação de fala. Sou um homem negro que trabalha com as trajetórias e os textos literários de mulheres negras brasileiras. Meu “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017) impõe limites, abre possibilidades e coloca desafios a mim enquanto pesquisador. Não tenho a intenção de compreender e narrar experiências que não são minhas como se fossem. Muito menos, almejo “dar voz” às minhas interlocutoras. Definitivamente, não se trata disso. Parto da premissa de que uma pesquisa pode ser realizada a partir e por meio das diferenças sociais e culturais. Busco a partir de reflexões teóricas e metodológicas das Ciências Sociais transformar o meu encontro com as escritoras negras e suas narrativas em um conhecimento da esfera do mundo social da qual elas fazem parte e ajudam a construir, isto é, o campo literário brasileiro contemporâneo.

Isso posto, a discussão central desta pesquisa é a inserção de escritoras negras no campo literário. De acordo com Bourdieu (1996), o campo é um espaço social de relações objetivas e interdependentes no qual os agentes sociais envolvidos com a produção, a circulação e o consumo dos textos de ficção ocupam posições. Em suma, é nesse espaço onde todos os que têm ligação com a literatura e que, vivendo para a literatura, se opõem em lutas de concorrência pela definição do sentido e do valor da obra literária e, em consequência, pela conformação do mundo literário e dos agentes que o constitui (BOURDIEU, 1996).

## 2 – Desenvolvimento

### 2.1 – A problemática das ausências e o reconhecimento das presenças

O campo literário brasileiro atual tem uma compleição muito particular e pouco questionada. Regina Dalcastagnè (2005) mostrou que a personagem delineada pela escrita literária brasileira contemporânea tem feições muito específicas<sup>1</sup>. A maioria das personagens é do gênero masculino, ou seja, 62,1% do *corpus* estudado. Outro aspecto relevante é a cor da personagem<sup>1</sup>. As personagens brancas constituem ao todo 79,8%, enquanto que as negras perfazem o total de 7,9 %. Isto é, a recorrência de personagens brancas nos romances é mais de dez vezes maior do que a de negras! Do total de 165 autores publicados pelas grandes casas editoriais do país, 120, ou seja, 72,7% são homens. Além disso, 93,9% desses escritores e escritoras são brancos/brancas. Constatase, assim, uma prerrogativa de gênero e uma homogeneidade racial dentro desse espaço. O problema não é a presença de autores homens e brancos. Mas, o fato de eles ocuparem um espaço

---

<sup>1</sup> Trata-se do estudo *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990 – 2004*. O *corpus* da pesquisa foi constituído de 258 obras e 165 autores, publicados pelas três principais editoras do mercado nacional no período de 1990 – 2004, a saber: Companhia das Letras, Editora Record e Editora Rocco (DALCASTGNÈ, 2005)

<sup>1</sup> “Cor da personagem” é uma categoria utilizada por Dalcastagnè (2005) em sua pesquisa. A autora se refere às diferenças entre brancos e não brancos. Ela engloba também a noção de “etnia”, quando contempla, por exemplo, os grupos indígenas em sua análise.

majoritário no campo e também os lugares privilegiados de fala na narrativa<sup>i</sup>.

Em consequência, a ficção nacional padece de um estreitamento das “perspectivas sociais” por ela tematizada (DALCASTAGNÈ, 2005). As personagens e os narradores são predominantemente masculinos e brancos. Afinal, que experiência social é esta que tem sido expressa e legitimada pela narrativa nacional contemporânea que exclui vivências, como as dos sujeitos negros/negras e as das mulheres? Se a literatura nacional por muito tempo tem se destacado, dentre muitas coisas, pela sua capacidade de ler e interpretar a nação, é possível considerar que a redução de vozes sociais plurais na ficção tem produzido uma visão distorcida de um povo, de suas características e de sua história. A respeito disso, vale lembrar o que disse Conceição Evaristo: “Se não lemos todos os passos criativos da nação, estamos lendo uma nação em pedaços, estamos lendo uma nação incompleta” (LISBOA, 2016). O problema não é o de uma perspectiva masculina e branca, mas o monopólio que ela tem detido ao se colocar como o ponto de vista majoritário sob o qual se tem narrado a nação. Questiona-se a ausência e, ao mesmo tempo, deseja-se a presença destes “outros pedaços” que também compõem a pluralidade da experiência social brasileira.

Tal qual o quadro de autores, obras e personagens, o dos espaços de acesso ao público leitor<sup>i</sup> à literatura feminina negra revela uma estrutura desigual. A consulta ao acervo das bibliotecas locais e nacionais, principalmente, as das universidades públicas federais, constatou o seguinte: dois dos acervos não contam com nenhum texto de ficção de autoria feminina negra brasileira

---

<sup>i</sup> O cruzamento da categoria cor com a da posição das personagens na trama constatou que os lugares ocupados pelos negros como protagonistas e narradores são, respectivamente, 5,8% e 2,7% dos espaços de fala. Em posições secundárias, como na de coadjuvante, ocupam 8,7%. Se esses lugares são contrastados com os ocupados por brancos, as assimetrias são sintomáticas. As personagens brancas ocupam como protagonistas e narradoras, respectivamente, 84,5% e 86,9% dos lugares. E, ainda que numa posição secundária, ocupam 77,9% dos espaços. De acordo com Dalcastagnè (2005): “[...] os brancos não apenas compõem a ampla maioria das personagens identificadas no corpus; eles quase monopolizam as posições de maior visibilidade e de voz própria. A pequena presença de negros e negras entre as personagens sugere uma ausência temática na narrativa brasileira contemporânea” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 46).

<sup>i</sup> A busca pelas ficções de autoria feminina negra brasileira nos espaços supracitados ocorreu por meio dos nomes das autoras e através dos termos: “escritora negra”, “escritoras negras”, “mulher negra”, “mulheres negras”, “autora negra”, “autoras negras”, “literatura feminina brasileira”, “autoria feminina negra brasileira” e pelos nomes das escritoras. Acessei e consultei os acervos disponíveis *online* das seguintes livrarias, bibliotecas e sebos: I) *Livraria Cultura*. Disponível em: <<https://goo.gl/koKoNa>> ; *Livraria Saraiva*. Disponível em: <<https://goo.gl/p5zh12>>. II) *Sebos online: Amazon*. Disponível em: <<https://goo.gl/oBAVKi>>. *Estante virtual*. Disponível em: <<https://goo.gl/QsHDvK>>; *Sebos online*. Disponível em: <<https://goo.gl/qtPfcI>>; *Livros difíceis*. Disponível em: <<https://goo.gl/vg2eTa>>; *Livronauta*. Disponível em: <<https://goo.gl/sWxwxD>>; *Super acervo*. Disponível em: <<https://goo.gl/vChYTF>>. III) Bibliotecas: Catálogo *online* do sistema de bibliotecas da Universidade Federal do Ceará (UFC). Disponível em: <<https://goo.gl/QLwqzk>>; Catálogo *online* do sistema da biblioteca Municipal Dolor Barreira. Disponível em: <<http://biblioteca.link/biblivre5/dolorbarreira/>>; Acervo *online* do sistema de bibliotecas da Universidade Nacional de Brasília (UNB). Disponível em: <<https://goo.gl/yT8C7m>>; [Biblioteca Octávio Ianni] Catálogo *online* do Sistema de bibliotecas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Disponível em: <<https://goo.gl/KtWEYZ>> ; Acervo *online* da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://goo.gl/6tXdzP>> ; Acervo *online* do Sistema Integrado de Bibliotecas Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: <<https://goo.gl/YUUehm>>; Acervo *online* do Sistema de bibliotecas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Disponível em: <<https://goo.gl/AvG9zR>> ; Catálogo *online* do Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Disponível em: <<https://goo.gl/8W9N8B>>.

contemporânea. Nos outros cinco, há uma presença escassa dessas produções. A análise dos catálogos dos sebos *online* revelou duas situações: a primeira foi a de uma ausência total de escritoras negras em dois dos acervos consultados e, a segunda, a de uma presença escassa nos outros quatro. De modo semelhante, o exame dos catálogos das livrarias revelou uma presença parca de autoras negras. Os nomes de algumas delas sequer constaram na listagem, o que aponta uma exiguidade de escritoras e de seus textos nesses espaços. Logo, caso deseje, o público leitor está impossibilitado de acessar, tomar de empréstimo ou adquirir via transação comercial esse tipo específico de produção literária.

Se passamos em revista os espaços com poder de consagração literária, como as agremiações e os festivais literários nacionais, veremos uma parca presença de escritoras negras. Constatei apenas uma presença negra no total de 40 vagas ocupadas atualmente na Academia Brasileira de Letras (ABL). Ressalto: uma presença masculina. A Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) tem o histórico de lacunas de escritores/escritoras negros/negras em sua programação<sup>1</sup>. Em 2016 essa falta foi acentuada, motivando contestações. Uma delas foi de caráter coletivo. Uma carta aberta endereçada à curadoria da flip foi redigida a partir de um encontro entre escritoras e intelectuais negras (XAVIER, 2016). Nela, há uma crítica ao processo de exclusão de suas trajetórias e textos do evento<sup>1</sup>.

Tendo isso em vista, a questão central deste estudo é: como tem sido possível a inserção e a construção da presença de escritoras negras em um espaço marcadamente androcêntrico e de uma homogeneidade racial branca? Com o objetivo de responder a essa pergunta, selecionei as trajetórias sociais e literárias e os textos de ficção de Ana Maria Gonçalves (1979/MG), Conceição Evaristo (1946/MG) e Geni Guimarães (1947/SP). Considerei o estudo desses itinerários pertinentes pela carreira relativamente consolidada, ainda que em uma posição marginal no campo literário, com a legitimidade questionada.

## 2.2 – Mapeando o campo e os seus agentes a partir das escritoras negras

Estou a mapear o campo literário brasileiro contemporâneo, a fim de situar de forma adequada as posições das escritoras negras em relação aos/às seus/suas pares escritores/escritoras e aos/aos outros/outras agentes sociais que constituem esse espaço. Tenho coligido informações sobre a literatura feminina negra brasileira por meio do acesso a três bases de dados, a saber: o portal Literafro (UFMG), o Catálogo Intelectuais Negras Visíveis (UFRJ) e a Plataforma *online* Escritoras

<sup>1</sup> Os dados levantados são da ONG *Gênero e Número* por ocasião da FLIP 2017 (MAZOTTE, 2017). O *link* para os dados tabulados com o nome dos autores e autoras, o gênero e a raça de cada um deles por edição da FLIP é: <<https://goo.gl/NNcpAv>> Acesso em 08 ago. 2017.

<sup>1</sup> Realizei *clipping* de matérias a fim de acompanhar a discussão que se estendeu de maio a julho de 2016, ou seja, antes, durante e depois da FLIP daquele ano.

Negras da Bahia. Por ora, é possível constatar:

- I. O total de escritoras negras brasileiras catalogadas nessas três bases de dados é de 87. A escolha delas para integrar ou não o *corpus* da pesquisa foi orientada pela questão da central do estudo. Utilizei dois critérios: a) Estar viva; b) Autodeclarar-se escritora e/ou ter ao menos um texto publicado. Assim, o total de escritoras negras em atividade no Brasil é de 69.
- II. Cruzando as datas de nascimento com as de publicação dos textos dessas mulheres, é possível situar o grupo no tempo. Assim, temos três gerações de escritoras desde o século XIX até os dias atuais: a) Entresséculos XIX/XX: Maria Firmina dos Reis (São Luís, MA, 1822 – Guimarães, MA, 1917). Estreia literária: *Úrsula*, 1859, romance; b) Século XX: Antonieta de Barros (Florianópolis, 1901 – 1952). Estreia literária: *Farrapos de ideias*, 1937, crônicas; Ruth Guimarães (Cachoeira Paulista, SP, 1920 – 2014). Estreia literária: *Água funda*, 1946, romance; Carolina Maria de Jesus (Sacramento, MG, 1914 – São Paulo, 1977). Estreia literária: *Quarto de despejo*, 1960, memória; Anajá Caetano (São Sebastião do Paraíso, sul de Minas Gerais. Demais dados biográficos não disponíveis). Estreia literária: *Negra Efigênia, paixão pelo senhor branco*, 1966, romance; c) Entresséculos XX/XXI: 69 escritoras, dentre elas, Ana Maria Gonçalves, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. O que é possível constatar desse grupo atual é que ele começou a esboçar seus escritos no ano de 1978. Trata-se das três primeiras escritoras vivas do grupo contemporâneo a publicar um texto. São elas: Aline França (*Negão Dony*, novela), *Fátima Trinchão* (*Contemplação de uma vida*, poema) e Lourdes Teodoro (*Água marinha*, ou o tempo sem palavra, poesia);

Chama atenção os hiatos entre as gerações. Da primeira para a segunda é de 78 anos. Da segunda para a atual é de 12 anos. Desde então, elas têm publicado sucessivamente os seus textos. Umhas mais outras menos.

### 3 – Considerações Finais

Um caso de êxito é o de Conceição Evaristo. Sua estreia na literatura foi em 1990 por meio da coletânea *Cadernos Negros* nº 13, organizada pelo Grupo Quilombhoje. Tenho coletado e analisado um material de caráter biográfico da escritora, a saber: duas entrevistas, um *clipping* de matérias jornalísticas e acompanhado suas páginas nas redes sociais. A partir disso, é possível constatar algumas das condições sociais que tornaram possível a sua escolha pela carreira literária. Destaco: I) A inserção desde cedo em um núcleo familiar que privilegiava a prática de contação de histórias marcada pela oralidade; II) O estímulo materno ao acesso de uma formação escolar.

Incentivo imprescindível para a aquisição da prática de leitura e da escrita; III) O deslocamento de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro. Lá, ela teve condições de entrar em contato com o movimento negro local e também do estado de São Paulo. Uma das principais ações culturais deste último foi a criação, edição, publicação dos *Cadernos Negros* que, ano passado, 2018, completou quarenta anos de existência.

Evaristo possui quarenta textos publicados. Dentre os quais, seis são publicações individuais. São elas: *Ponciá Vicêncio* (romance), *Becos da Memória* (romance), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (conto), *Olhos d'água* (conto), *Histórias de leves enganos e parecidozas* (conto e novela), *Poemas de recordação e outros movimentos* (poesia). Há também uma vasta obra publicada por meio de antologias e coletâneas literárias. Ao todo são trinta e quatro textos. Chama atenção a quantidade de textos publicados em coletâneas de língua estrangeira. São oito publicados em língua inglesa, um em língua alemã e um em língua francesa. Esse total perfaz 25% da obra total da escritora, isto é, dez de seus textos estão disponíveis em outras línguas.

Há também traduções para línguas estrangeiras. Três romances e um livro de contos tiveram edições no exterior: *Ponciá vicêncio* (inglês), *L'histoire de Ponciá* (francês), *Banzo, mémoires de la favela* (francês) e *Insoumises* (francês). Os dados sobre as publicações no exterior e as traduções literárias de Evaristo dão sinais da circulação de suas produções nos mercados editoriais nacionais e estrangeiros.

O reconhecimento da escritora por meio das premiações literárias veio em 2015, com o prêmio Jabuti na categoria contos e crônicas. Posteriormente, temos: prêmio Faz diferença (2017), prêmio Cláudia (2017), prêmio do Governo de Minas Gerais de Literatura (2017) e o prêmio Bravo! (2018). Os itinerários de Evaristo, Ana Maria Gonçalves e Geni Guimarães precisariam ser iluminados à luz da rede de relações objetivas entre posições do campo literário, a fim de situar e compreender as suas posições, tomadas de posição e deslocamentos dentro desse espaço social. Principalmente, para o entendimento de como as suas escolhas e as injunções do campo reverberam em suas predileções estéticas e temáticas.

### Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- DALCASTAGNÉ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990 – 2004**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 26, p. 13-71. 2005. Disponível em: < <https://goo.gl/qZDXdN> >. Acesso em: 31 Ago. 2015.
- CONCEIÇÃO Evaristo – dados biográficos. **Literafro, Minas Gerais, Maio de 2009**. Disponível em: < <https://goo.gl/QYw6kp> >. Acesso em: 6 Ago. 2017.
- LIMA, Omar da Silva. **O comprometimento etnográfico afro-descendente das escritoras negras Conceição Evaristo & Geni Guimarães**. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) –



Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

LISBOA, Vinícius. **‘Estamos lendo uma nação incompleta’, diz autora sobre falta de negros na Flip.** Agência Brasil, Rio de Janeiro, 4 de Julho de 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/CbFQmK>> Acesso em: 6 Ago. 2017.

MAZOTTE, Natália. **Em 15 anos, palcos da Flip receberam apenas 25% de mulheres autoras.** Gênero e Número, Rio de Janeiro, 27 de Julho de 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/BybPWy>>. Acesso em: 3 Ago. 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

XAVIER, Giovana. **Carta aberta à Festa Literária Internacional de Parati – Cadê as nossas escritoras negras na FLIP 2016?** Geledés, São Paulo, 29 de Junho de 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/yedzHn>>. Acesso em: 9 Ago. 2017.

**ST 02**

**LITERATURA E  
SUBJETIVIDADES**

## A DISSIPACÃO DE UMA IDENTIDADE PELA MAQUIAGEM: UMA ANÁLISE DO CONTO “ELE ME BEBEU” DE CLARICE LISPECTOR

Patricia Rodrigues de Souza<sup>i</sup>

### Resumo

O presente trabalho tem como proposta de trabalho principal discutir questões que orbitam em torno da personagem protagonista do conto clariciano “Ele me bebeu”, presente na coletânea *A via crucis do corpo*. A personagem em questão é Aurélia Nascimento cuja identidade apresenta-se fragmentada ao longo da narrativa por ser aficionada por maquiagem. Para ela, maquiar-se significava um mascaramento facial e social, dissipação esta provocada por Serjoca, responsável por dissipar sua beleza natural. Desta forma, buscaremos discutir a partir do conto, a noção de ser x parecer de identidade a partir de uma análise pela semiótica greimasiana, partindo de BARROS (2005), e por outro, elucidar uma questão subjacente ao conto clariciano: o mito da beleza feminina, a qual para tanto será subsidiado pela discussão teórica de WOLF (1992) em *O Mito da Beleza*. Destarte, este estudo é considerado de importante discussão por reverberar contatos interdisciplinares com a psicanálise, a sociologia e a antropologia.

**Palavras-chaves:** Subjetividade, Identidade, Alteridade, Semiótica, Clarice Lispector.

## LA DISSIPACIÓN DE UNA IDENTIDAD POR EL MAQUILLAJE: UN ANÁLISIS DEL CUENTO “EL ME BEBEU” DE CLARICE LISPECTOR

### Resumen

El presente trabajo tiene como propuesta de trabajo principal discutir cuestiones que orbitan en torno al personaje protagonista del cuento clariciano "Él me bebió", presente en la colección *La vía crucis del cuerpo*. El personaje en cuestión es Aurélia Nascimento cuya identidad se presenta fragmentada a lo largo de la narrativa por ser aficionada por maquillaje. Para ella, maquillarse significaba un enmascaramiento facial y social, disipación esta provocada por Serjoca, responsable de disipar su belleza natural. De esta forma, buscaremos discutir a partir del cuento, la noción de ser x opinión de identidad a partir de un análisis por la semiótica de Greimas, partiendo de BARROS (2005), y por otro, elucidar una cuestión subyacente al cuento clariciano: el mito de la belleza femenina, la cual para tanto será subsidiado por la discusión teórica de WOLF (1992) en *El Mito de la Belleza*. De este, este estudio es considerado de importante discusión por reverberar contactos interdisciplinares con el psicoanálisis, la sociología y la antropología.

**Palabras claves:** Subjetividad, Identidad, Alteridad, Semiótica, Clarice Lispector.

### 1 – Introdução

Contos escritos por Clarice Lispector, geralmente, apresentam diálogos com outras áreas, bem como estão quase sempre relacionados a uma personagem em um estado de crise introspectiva. No caso do conto “Ele me bebeu” fica estabelecido que Aurélia, personagem principal do conto em referência, encontra-se em crise com sua identidade a partir da maquiagem que usa. Ela, utiliza-se da maquiagem como um artifício que promove uma dialética de jogo *ser x aparecer* diante da sociedade. Diante disso, há uma outra questão que se apresenta: a beleza feminina construída pelo

---

<sup>i</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras – UFC da Universidade Federal do Ceará. Correio eletrônico: patriciarosa96@gmail.com.

recurso da maquiagem. Nos dias hodiernos, mais mulheres adentram no universo da maquiagem por acreditarem que maquiar é uma ação de mudança. Maquiar-se, muitas das vezes, significa empodera-se para determinada circunstância, por exemplo. Contudo, maquiar-se também pode significar uma maneira de aprisionar-se num outro “eu”, ou seja, numa personagem construída a partir da maquiagem.

Nisso, a teoria do discurso atrelada aos estudos em Semiótica entende que o processo de leitura depende de um antecessor: o percurso gerativo do sentido, o qual aponta para os mecanismos de configuração textual e permite, dessa forma, um maior enlace de leitura. Aqui, destacamos que o direcionamento metodológico de nosso estudo será a semiótica greimasiana, a qual acredita que um sujeito terá sempre um objeto de valor que considera eufórico ou disfórico e que, a partir disso, buscará entrar/ou não em conjunção com ele. Por exemplo, no caso da personagem Aurélia o objeto de transformação que ela euforiza é a maquiagem. Ela é no caso um sujeito/destinador, uma vez que mobiliza seu objeto para possa se ajustar a seu objetivo: o mascaramento facial e social. O destinatário, responsável por toda a ação de manipulação é Serjoca.

Publicado no ano de 1974, *A via crucis do corpo*, coletânea de contos, Clarice explora uma outra faceta de escrita literária. Curiosamente, logo no início do conto o leitor depara-se com uma construção fictícia que provavelmente desestabiliza seu leitor, bem como o familiariza: “É, aconteceu mesmo” (LISPECTOR, 1998, p. 47). Ou seja, a narrativa apresenta-se em um tom mais realista possível. Levando-se em conta isso, o seguinte trabalho, ancorado nos teóricos BARROS (2005) e WOLF (1992), buscará explorar a subjetividade da personagem Aurélia que encontra-se com uma crise de identidade no decorrer da narrativa, apagada pela alteridade de Serjoca através do recurso da maquiagem para assim discutir, inclusive, algumas desmistificações no que tange à exploração da temática da beleza feminina.

## **2 – Desmitificação Do Mito Da Beleza: Beleza Natural X Beleza Artificial**

O livro de Naomi Woof, *O mito da beleza*, traz como ponto fulcral de discussão as imagens de beleza que são influências para a construção da beleza feminina. Influências essas, muitas das vezes vindas de meios midiáticos, como nos afirma WOLF (1992):

Essa dose obrigatória do mito da beleza fornecida pelas revistas induz nas leitoras um desejo incontrolável, insaciável e furioso de obter certos produtos e uma fantasia permanente: a espera ansiosa por uma fada madrinha que chegue à porta da leitora e a faça dormir. Quando ela acordar, seu banheiro estará cheio exatamente dos produtos certos para a pele, com instruções detalhadas de uso, e estojos de cores variadas com exatamente a maquiagem exigida (WOLF, 1992, p. 91).

Em acréscimo a este raciocínio, WOLF (1992) estabelece que as mulheres reais que aparecem nas revistas, por ter uma proposta de marketing em volta delas, parecem serem perfeitas,

porém isto é rechaçado pelas espectadoras:

Desnorteadada dentro do paraíso artificial da loja, ela não consegue visualizar o que é que torna identicamente “perfeitos” os anjos retratados e o anjo ao vivo, ou seja, o fato de que todas estão recobertas com uma maquiagem pesada. Essa máscara de pintura tem pouca relação com o mundo lá fora, como fica nítido na aparência deslocada de uma foto de moda numa rua comum. (WOLF, 1992, p. 141).

Por fim, será possível entender com o desdobramento da análise do conto “Ele me bebeu” mais adiante que a personagem Aurélia constitui uma espécie de mulher comum aos mundos hodiernos, uma vez que influenciadas pela mídia de fotografia da moda, acredita que a maquiagem é um artifício necessário para a sua vida em sociedade:

As mulheres sabem que as fotografias de moda são iluminadas profissionalmente com a finalidade de imitar essa qualidade radiante. No entanto, como nós, enquanto mulheres, fomos treinadas para nos vermos como imitações baratas de fotografias de moda, em vez de vermos as fotografias de moda como imitações baratas de mulheres de verdade, recebemos o conselho de estudar formas de iluminar nossas feições (...) (WOLF, 1992, p. 137).

### **3 – A Identidade Dissipada Pela Maquiagem: Uma Análise Da Personagem Aurélia De “ELE Me Bebeu” De Clarice Lispector**

Os personagens claricianos costumam apresentar características diferenciadas se comparadas às de outros escritores. O diferencial está em sua personagem ser explorada no que pensa, a literatura deixa em segundo plano um engajamento ao contexto e amplia uma maior vazão de importância ao descortinar a introspecção de um indivíduo. Essa singularidade é chamada de “fluxo de consciência” e “epifania” e caracteriza um maior enfoque na mente da personagem, logo, as histórias no estilo clariciano não são lineares. Inclusive, Clarice costumava expressar que “Tem gente que cose para fora, eu coso para dentro”.

A partir da leitura percebe-se que o conto clariciano “Ele me bebeu” apresenta uma personagem nomeada de Aurélia Nascimento e que anseia por duplicar-se, ou seja, ser outra. E isto procedendo da seguinte forma: Aurélia busca, com o auxílio de seu amigo e maquilador, Serjoca, um mascaramento facial (e conseqüentemente social) através do uso de uma pintura facial feito por maquiagem. A obsessão, inicialmente, é somente pelo trabalho do maquilador Serjoca, homem homossexual que sempre produziu o rosto de Aurélia, logo em seguida tornam-se bons amigos. E eis que um dia, há uma transição, um momento em que a protagonista percebe que sua beleza natural é “arrancada” para dar lugar a uma beleza artificial, a qual desprovia seu verdadeiro rosto.

Posteriormente, o conto projeta a entrada de um novo personagem, Afonso, um rico industrial, pelo qual Aurélia logo se interessa. Porém, com o transcorrer da narrativa, surge um interesse homoafetivo em Serjoca por Afonso, e o interesse este recíproco e que formará um triângulo amoroso (Serjoca – Afonso-Aurélia). Nisso, surge uma rivalidade entre Serjoca e Aurélia

e acaba repercutido na maquiagem que já não era como antes. Agora, estava escondendo traços que exaltariam sua beleza. Tudo isto culmina numa autorreflexão na protagonista, que se olha no espelho e via-se “renascer”, pois buscou apresentar mais socialmente a sua máscara facial: a maquiagem.

A angústia e desilusão com que ela começa a refletir sobre si mesma faz pensarmos na forma que a autora quis caracterizar “duas Aurélias” que contrastam: a do início da narrativa, uma Aurélia caracterizada por perucas, cílios e seios postiços e outra que, no fim, numa epifania, ressurgue com uma identidade nova, a qual se reconhece e redescobre, e que no fim do conto, fica também impactado, uma vez que o narrador projeta a personagem com um sobrenome marcante, que é “Nascimento”: “No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to” (LISPECTOR, 1964, p. 51).

Daqui em diante, a análise prosseguirá para o desmembramento em níveis metodológicos promovidos pela semiótica greimasiana.

## **4 – Nível Fundamental**

### **4.1 – Semântica fundamental**

Ao observarmos a mobilização do sentido e, se enfocarmos o elemento maquiagem, este seria agente transformador da protagonista, uma vez que é o objeto pelo qual Aurélia deseja entrar em conjunção, pois usará “sempre que quer ficar linda” (LISPECTOR, 1964, p. 64), uma vez que este elemento oferece-lhe uma máscara para sua face e para sua vida social. O movimento da estrutura do conto parte da afirmação de um parecer de Aurélia, que queria constituir-se linda “Todas as vezes que Aurélia queria ficar linda ligava para Serjoca” (LISPECTOR, 1964, p. 47) para depois negar esse parecer e valorizar sua própria essência. “No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado” (LISPECTOR, 1964, p. 51).

### **4.2 – Sintaxe fundamental**

A configuração sintática do nível fundamental, em que se marca a oposição ou as oposições semânticas em que se constrói o texto, poderia resumir-se a um enunciado mínimo: “Serjoca maquia Aurélia para esta ficar linda, porém, com o passar do tempo percebe-se que ele arranca-lhe o rosto”. Articulam-se, assim, os dois elementos em oposição no nível fundamental ao nível imediatamente superior, o narrativo. Observamos que esse enunciado mínimo reproduz uma transformação de estado, pois parte da afirmação de estado conjuntivo com o sentimento de parecer, para chegar a um estado disjuntivo com o parecer. De acordo com a mobilização dos elementos opositivos na estrutura narrativa do conto de Clarice, a aparência (não-ser) é valorizado

positivamente e a essência (ser), negativamente. Nesse instante, está-se observando o princípio semântico de produção dos elementos em oposição no discurso em que o parecer (não ser) tem um valor eufórico e o ser, um valor disfórico.

Além das relações mencionadas e de sua determinação axiológica, estabeleceu-se um percurso no nível das estruturas fundamentais na qual parte da aparência positiva à essência negativa.

Aparência-----	não aparência-----	essência
(euforia)	(não euforia)	(disforia)

## 5 – Nível Narrativo

### 5.1 – Sintaxe narrativa

No nível narrativo, além do programa narrativo suprarreferido, constata-se no conto a mudança de estado da actante Aurélia que está em conjunção para disjunção. O nível das estruturas narrativas faz com que se assumam valores por um sujeito e circule entre sujeito graças à ação de outros. No nível das estruturas narrativas, tem-se a seguinte narrativa mínima (uma transformação de estado, ou seja, um sujeito está em relação de conjunção ou disjunção inicial para, por fim, encaminhar-se a um estado final inverso): Aurélia, ao ser maquiada, está em conjunção com o objeto valor aparência, adquirindo, assim, competência para sair de casa e ter uma vida social. Ao ser pintada facialmente por Serjoca, Aurélia, no desenrolar da narrativa, culmina num extrapolamento e inquietação da personagem por achar-se “bebida” e ter sua essência arrancada, e manter uma relação de disjunção com essa aparência artificial.

### 5.2 – Semântica narrativa

Em “Ele me bebeu” encontra-se a história de uma mulher bonita, como bem descreve o conto, “Aurélia era bonita e, maquiada, ficava deslumbrante”. (LISPECTOR, 1998, p.47). Como se nota, a imagem que Aurélia idealizava expor era manipulada pelo trabalho de Serjoca que a maquiava, e percebe-se já como uma linda mulher usou da maquiagem para camuflar parte de sua beleza, o que para um analista semiótico, isto é caracterizado por uma paixão: a inveja. Para Greimas, este sentimento é caracterizado como um “sentimento de tristeza, de irritação” ou “de ódio que nos anima contra quem possui um bem que não temos” ou o “desejo de gozar de uma vantagem, de um prazer igual ao de outrem”. (GREIMAS, 1993, p. 176).

No conto em análise, a inveja de Serjoca é caracterizada na seguinte passagem: (“... Serjoca tinha anulado o seu rosto. Mesmo os ossos – e tinha uma ossatura espetacular – mesmo os ossos tinham desaparecido. Ele está me bebendo, pensou ele vai me destruir. E é por causa do

Affonso...”) (LISPECTOR, 1964, p. 50). E essa paixão implica em querer que o outro não seja, isto é, o valor desejado por Serjoca (beleza) está em conjunção com outro (Aurélia).

Aurélia tardou em perceber que Serjoca fabricava uma Aurélia e a desfigurava: ela certo dia olha-se no espelho, sem maquiagem, o qual serviu para que percebesse a duplicidade de sua pessoa. Diante disso, o encontro de Aurélia consigo mesma acontece e, a partir daí, assume os valores da essência. Diante disso, percebe-se o percurso da sanção, aquele em que ocorre a constatação de que a performance realizou-se e, por conseguinte, operou a transformação. Eventualmente, nessa fase, distribuem-se prêmios ou castigos. No conto, a busca obsessiva por uma aparência artificial é castigada, uma vez que Serjoca “arrancava o rosto” de Aurélia.

## 6 – Nível Discursivo

A última etapa, a mais concreta, é o das estruturas discursivas, as quais devem ser examinadas do ponto de vista das relações que se instauram entre a instância da enunciação, nesse caso, o narrador debreia enunciativamente (eu-aqui-agora). Em “Ele me bebeu” utilizam-se recursos discursivos variados para produzir uma ilusão de verdade. Projeta-se um narrador em que a partir do uso do “eu” obter-se-á o efeito de subjetividade e assim, chega-se à ilusão de realidade (“Serjoca está tirando o meu rosto” (LISPECTOR, 1964, p. 50).

Em linhas gerais, o conto em análise começa com o enunciador atribuindo ao narrador a voz, isto é, o dever e o poder narrar o discurso em seu lugar: (...) Serjoca era maquilador de mulheres. Mas não queria nada com as mulheres (...) Aurélia era bonita e, maquiada, ficava deslumbrante (...) (LISPECTOR, 1964, p. 47). No texto em análise, o enunciador opera debreagem internas, pois o narrador dá palavra às pessoas do enunciado ou da enunciação já instaladas no enunciado. Assim, intercalam-se a desembreagem enunciava, pois projeta no enunciado uma terceira pessoa: (...)Aí Affonso disse:- E se fôssemos jantar na minha casa? Tenho hoje escargots e frango com trufas(...). (LISPECTOR, 1964, p. 49).

### 6.1 – Semântica discursiva

A narrativa conto são, por excelência, textos em que se apresenta a criação de um universo, um simulacro de realidade e que condensa um conflito, tempo, espaço e personagens. Assim, textos desse gênero apresentam uma figurativização em que constrói textos concretos, cuja finalidade principal é criar um simulacro do mundo. Diante disso, o programa narrativo que temos é Aurélia que tem a competência (sabe e pode) aparentar-se outra utilizando uma espécie de máscara facial com a maquiagem e conquistar, por exemplo, amorosamente Affonso, mas nada acontece.

Ademais, a oposição do nível fundamental ser vs. aparência e essência vs. aparência



organizam-se no discurso por meio de isotopias figurativas que fazem emergir os sentidos. O conto clariciano, enfoca uma representação de inúmeros comportamentos femininos em que a busca ideal de beleza, por muitas vezes as despersonalizam, atitude provavelmente influenciada por um biótipo padrão, se considerarmos que a televisão, o cinema, a propaganda e outras mídias veiculam um ideal de beleza fabricada na qual o corpo ideal desejado pelas mulheres seria um rosto bonito (maquiado), corpo esbelto e seios fartos. Dito de outro modo, o tema da aparência artificial(não ser) é figurativizado em Aurélia Nascimento, quando está maquiada; a maquiagem figurativiza o tema beleza artificial.

A partir do ponto de vista da semiótica das paixões, proposto por Greimas em parceria com Fontanille, em que se notabilizou que textos verbais e não verbais apresentavam informações que representavam os sentimentos como conteúdo, e no conto clariciano observou-se que na medida em que Serjoca maquiava Aurélia, ele ao mesmo tempo a desfigurava e deseja assumir sua personalidade, esse sentimento ser ou querer possuir algo de outro é a inveja. O próprio título da narrativa “Ele me bebeu”, remete a uma ideia de apropriação, ele (Serjoca) apropriou-se de Aurélia. Ainda no conto pode-se perceber outro aspecto, há provavelmente uma quebra de expectativa quando perde Affonso de Carvalho para Serjoca, algo que não se poderia esperar dentro dos padrões sociais, uma vez que havia uma disputa entre ele e ela para a conquista amorosa de Affonso.

## **7 – Considerações Finais**

Como maneira de não concluir, mas conduzir a outros horizontes, este estudo buscou, portanto, pôr em relevo uma leitura semiótica e, diante disso, abstraiu como relevante que o conto provavelmente revela a grande preocupação de perfis femininos buscarem manipularem sua aparência.

Ademais, Aurélia, personagem principal do conto em estudo, seria uma espécie de narcisista tendo em vista, termo este da mitologia grega que retoma a imagem de Narciso que se enamora de sua autoimagem. Aurélia estava aficionada no início da narrativa pela sua imagem maquiada que se constituía em uma máscara facial para encarar a socialização. Acontece que sua imagem maquiada através do espelho passará a ser seu objeto transformador, uma vez que passa a elucidar, por meio de uma epifania, que a sua essência estava sendo “arrancada”.

Portanto, percebe-se que somente na ausência de maquiagem e, ao olhar no espelho, provêm um enclaustramento de consciência em Aurélia. Neste momento, ela passa a ser não somente Aurélia, ela é Aurélia Nascimento. Ou seja, o espelho foi um agente propiciador de mudança. E se fizermos uso da metáfora platônica do mito da caverna, essa personagem no início aprisionada em seu “eu fantasioso”, liberta-se e a luz provêm da mirada no espelho. Aurélia, pois, ao libertar das

amarras do fundo da caverna de seu eu, passa a questionar a sua subjetividade, bem como sua identidade em que a essência passa a ser evidência de sua ação e não mais da aparência como antes. A partir de WOLF (1992) e BARROS (2005) foi possível o diálogo de áreas do conhecimento entre literatura, psicanálise, antropologia e sociologia.

### **Referências Bibliográficas**

- BARROS, Diana Luz de. **Teoria Semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993.
- LISPECTOR, Clarice. “Ele me bebeu”. In: \_\_\_\_\_. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. p. 47-51.
- Sá, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.



## A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM *DOIS IRMÃOS* RELACIONADA AOS SETE PECADOS CAPITAIS

Gabriela Mesquita Sampaio<sup>i</sup>  
João Pedro Teixeira Rodrigues<sup>i</sup>  
Mary Nascimento Da Silva Leitão<sup>i</sup>

### Resumo

Este trabalho tem por objetivo acompanhar e analisar a trajetória dos personagens “Yaquub” e “Omar”, presente no livro *Dois Irmãos* de Milton Hatoum, publicado no ano 2000 pela editora Companhia das Letras. A análise será feita por meio de uma comparação entre as características psicológicas de cada irmão, relacionando-as com os Sete Pecados Capitais (ira, preguiça, inveja, gula, soberba, luxúria e avareza), a fim de traçar a identidade de cada um, destacando aquilo que faz parte do instinto humano. A relevância desse trabalho é perceber como o perfil de cada personagem foi trabalhado pelo autor, por meio da relação e interpretação entre as condições humanas presente nos dois, com os vícios existentes na natureza de cada irmão, fatos nunca questionados ou percebidos pela família. A base da argumentação é a teoria de Galimberti sobre a temática dos Sete Pecados Capitais, presente em sua obra intitulada *Os vícios capitais e os novos vícios*, publicado em 2004, e sobre a temática da identidade, conforme os estudos de Stuart Hall, no livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, de 2006. Diante do exposto, concluímos quais condições contribuíram para a formação da identidade de cada irmão, que foi moldado conforme os fatores externos e internos, dando ênfase na religiosidade presente na vida da família.

**Palavras-Chaves:** Irmãos; Identidade; Sete Pecados; Religião; Família.

## THE CONSTRUCTION OF IDENTITY IN *DOIS IRMÃOS* AS OF THE SEVEN DEADLY SINS

### Abstract

This article has the objective to analyze the characters “Yaquub” and “Omar” who are present in the book *Dois Irmãos* written by Milton Hatoum and published in 2000 by Companhia das Letras. The analysis will be through the comparison between psychological characteristics of each brother and the relation with the seven deadly sins (Pride, Greed, Lust, Envy, Gluttony, Wrath and Sloth) in order to trace the identity of the characters. The relevance of this article is to highlight how the profile of each character were well constructed by the author using the relations between the human conditions and their natural addictions that never were questioned by the family. The bases of the argument are the Galimberti’s Theory, which is about the seven deadly sins and it is present in *Os Vícios Capitais e os Novos Vícios* published in 2004, and the identity according to the studies of Stuart Hall present in the book *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, published in 2006. Therefore, we will conclude what factors contribute to the formation of the identity of each brother, which was shaped by internal and external factors, emphasizing the influence of religiousness in the family.

**Keywords:** Brothers; Identity; Seven Sins; Religion; Family.

---

<sup>i</sup> Graduanda em Letras pela Universidade Estadual do Ceará

<sup>i</sup> Graduando em Letras pela Universidade Estadual do Ceará

<sup>i</sup> Orientadora, profa. da Universidade Estadual do Ceará, doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará

## 1 – Introdução

Dois irmãos é um livro que fala sobre “a trajetória conturbada de Yaqub e Omar na Amazônia, durante o regime militar” (HATOUM, 2000). Os gêmeos são filhos de Zana e Halim e a trama começa com o retorno do filho mais velho – Yaqub – a Manaus, que foi separado da família e retorna, após cinco anos, do Líbano. Além dos gêmeos, há também Rânia, a filha mais nova do casal.

Junto com a família, mora Domingas, uma índia que, quando criança, perdeu os pais e foi obrigada a ir para o convento. Cedo foi dada para Zana, para ajudá-la com os trabalhos domésticos, e ficou na casa da família até sua morte. Ela tem um filho, Nael, narrador da história e durante toda a narrativa, ele procura saber quem é o seu pai, mas a mãe não revela a verdadeira identidade dele.

Com o crescimento dos dois irmãos, foi possível notar a formação de personalidades diferentes no decorrer dos anos, de modo que a desavença entre eles passa a ser maior. Nos últimos momentos da vida, Zana pergunta aos filhos se eles já fizeram as pazes, o que não acontece, fazendo o leitor chegar à conclusão de que o ódio entre os dois é maior que tudo. Nem pela mãe, eles foram capazes de deixar as desavenças de lado. Ao longo da narrativa, Halim percebe o conflito entre os filhos e culpa sua mulher por ter mimado demais o mais novo e não ter dado a mesma atenção ao mais velho. Tudo isso é muito notório, fazendo que a raiva de Yaqub pelo irmão se intensifique.

Tais fatores relacionam-se com os Sete Pecados Capitais – *ira, preguiça inveja, soberba, avareza gula e luxúria* – pois são considerados uma classificação da condição humana e cada um destes princípios ferem a Deus, distanciando o ser humano d’Ele. Porém, existe o oposto dos pecados citados, conhecido como “sete virtudes humanas” – *humildade, generosidade, castidade, paciência, temperança, caridade e diligência* – e, cada uma dessas características, vai ficando mais longe dos irmãos, como se “cada demônio” representado pelos pecados habitasse dentro deles, principalmente quando se trata da relação entre os dois.

## 2 – Contexto familiar

A vida da família de Halim não era a mesma desde o nascimento dos gêmeos e de Rânia. O pai sabia que, com o nascimento dos filhos, o casamento não seria o mesmo, pois sua esposa só daria atenção a eles. E foi, de fato, o que aconteceu:

Não queria três filhos; aliás, se dependesse da vontade dele, não teria nenhum. Repetiu isso várias vezes, irritado, mordendo o bico do narguilé. Podiam viver sem a chateação, sem preocupação, por que um casal enamorado, sem filhos pode resistir à penúria e a todas as adversidades (HATOUM, 2000: 49).

Yaqub e Omar vieram ao mundo dois anos após da vinda de Domingas para a casa da

família, roubando a atenção de Zana, que amava os dois filhos, principalmente o mais novo, pois adoeceu muito nos primeiros meses de vida. Ela contava com a ajuda da cunhatã, que cuidava do mais velho. Tudo isso influenciou na trajetória dos dois e no desenvolvimento das diferenças, interferindo também, no afastamento do casal, pois Halim passa a ficar mais tempo na loja e Zana ficava em casa, cuidando dos filhos, deixando seu casamento em segundo plano:

Quando os meninos nasceram, Halim passou dois meses sem poder tocar no corpo de Zana. (...) Ele passava o dia na loja, entretido com os fregueses e os vadios que perambulavam pelos arredores do porto, ensinando-os a jogar gamão, bebendo arak no gargalo, como nos tempos da conquista amorosa, da recitação dos gazais de Abbas (HATOUM, 2000: 51).

Nessa parte da história, já é perceptível quem passou a receber atenção de Zana, que foi deixando o marido e o filho mais velho de lado, dando total dedicação ao filho mais novo. Os filhos foram crescendo, Rânia nasceu e Halim ficou cada vez mais longe de sua esposa. Mesmo conformado com o afastamento de Zana, reconquistou-a da forma que pode, consciente das limitações que o casal enfrentava, dando “adeus ao tempo em que se arrepiavam de prazer em qualquer canto da casa ou no quintal” (HATOUM, 2000: 51).

Uma série de fatores favoreceu tanto para o afastamento dos filhos com os pais, principalmente entre Halim e Omar. Ao longo da obra, o pai fala do mais novo como se fosse um qualquer, comparando-o com Yaqub, que apesar de tudo, conseguiu construir sua vida, casar-se e ter sucesso profissional, tudo que o mais novo não obtivera.

## 2.1 – Perfil de cada irmão

### *Omar*

O filho mais novo, por ter adoecido nos primeiros meses de vida, conseguiu aflorar um lado protetor em Zana. Durante toda a sua vida, ele dependeu dos pais para custear tudo, principalmente suas noitadas e farras. Não terminou o colégio, mesmo após sua ida para São Paulo, não conseguindo sua independência pessoal e financeira:

Cresceu cercado por um zelo excessivo, um mimo doentio da mãe, que via na compleição frágil do filho a morte iminente. Zana não se despegava dele, e o outro ficavam aos cuidados de Domingas, a cunhatã mirrada, meio escrava, meio ama... (HATOUM, 2000: 50)

Zana influenciou Omar a não querer crescer na vida, em consequência da atenção que ela depositava nele, e Halim sempre discordou do jeito que ela o tratava. Ele tinha costume de chegar de madrugada, embriagado, acordando as mulheres da casa que cuidavam dele para o pai não perceber o estado do filho. A divergência entre os irmãos se dá, principalmente, quando ambos se interessam por Lívia, sobrinha dos Reinoso, que futuramente passa a ser esposa de Yaqub,

aumentando a fúria entre os dois:

Yaqub reservou uma cadeira para Livia e o Caçula desaprovou com o olhar esse gesto polido. Da escuridão surgiram cenas em preto e branco e o ruído monótono do projetor aumentava o silêncio da tarde. (...) Uma pane no gerador apagou as imagens, alguém abriu a janela e a plateia viu os lábios de Livia grudados no rosto de Yaqub (HATOUM, 2000: 22).

### **Yaqub**

Filho mais velho do casal que foi mandado para o Líbano e, após passar cinco anos longe da família, retorna ao Brasil, devido ao fim da Segunda Guerra Mundial e a ameaça de Zana de ir buscá-lo. A família não sabe nada sobre os anos que passou lá e quando retorna, seus hábitos são animais, como se tivesse perdido a civilidade durante o tempo no Líbano.

Quando retorna a Manaus, é perceptível traços de uma pessoa traumatizada, deslocada, com raiva da família, pela atitude de ter o afastado. Mesmo diante de toda a dificuldade que passa para se acostumar novamente com todos, Yaqub vai para o Colégio Salesiano, onde conclui o ensino e, logo depois, ingressa na Escola Politécnica, localizada em São Paulo, onde passa a morar, deixando Manaus para trás:

Yaqub vinha ruminando a mudança para São Paulo. Foi o padre Bolislau quem o aconselhou a partir. 'Vá embora de Manaus', dissera o professor de matemática. 'Se ficares aqui, serás derrotado pela província e devorado pelo teu irmão (HATOUM, 2000: 32).

Quando Yaqub foi morar em São Paulo ele enviava cartas a Zana, ao fim de cada mês. Em suas palavras, revelava o fascínio pela nova vida em uma cidade totalmente diferente de Manaus, e também suas dificuldades, que aos poucos foram virando vitórias para ele. Casou-se com Livia, mas a família só descobre quem é a esposa anos depois. Eles não tiveram filhos.

### **3 – Os Sete Pecados Capitais**

Os Sete Pecados Capitais são considerados vícios da condição humana, conhecidos como *ira, preguiça, inveja, gula, soberba, luxúria e avareza*, impostos primeiramente pelo cristianismo e, logo depois, pelo catolicismo (outras religiões como o judaísmo e protestantismo também os adotam, mas é algo exclusivo do catolicismo e não possui nenhum registro desses vícios na Bíblia Sagrada).

De acordo com a Igreja, as pessoas que praticam comumente esses vícios, se afastam dos costumes ditos por Jesus, além de serem considerados demoníacos. Tudo isso foi imposto pelo cristianismo a fim de educar os seus fiéis a seguirem a palavra divina e a aprenderem a controlar seus instintos básicos.

Esses pecados podem ser considerados uma tendência, pois são inconscientes, na maioria

das vezes, refletidos nas ações do homem. O indivíduo, mesmo querendo agir de determinada maneira, não consegue, pois, sua intuição é mais forte. Às vezes, pode até ser um mecanismo de defesa própria, diante de uma situação de vulnerabilidade. E esse indivíduo, por agir instintivamente, constrói um conflito com a religiosidade, que busca reprimir, ao máximo, tais atitudes.

### **3.1 – Ira**

A ira, de acordo com Galimberti é considerada um sentimento mental e emotivo de conflito com o mundo externo, ou consigo mesmo, que controlamos pouco. E por sermos presas da ira, deixamos de nos tornar sujeitos de nossas ações (GALIMBERTI, 2004: 19).

Esse vício é aliado com a ideia de raiva e vontade de vingança. Durante um episódio de ira, a pessoa perde a sua consciência e acaba agindo de maneira agressiva com os outros ao seu redor, seja de forma física ou moral, fazendo-a perder a capacidade de controle e o uso da razão.

Ela pode também voltar-se para a própria pessoa e não, necessariamente, para o outro. Quando isso acontece, é despertado em si um sentimento de culpa e a ira reprimida, força as paredes do nosso eu, sem derrubá-las (GALIMBERTI, 2004: 21), gerando na mente a ideia de não deixar o acontecido se repetir, entrando na questão do autocontrole, que nem sempre conseguimos lidar, podendo desencadear o processo reverso e outras crises podem surgir.

A sociedade está acostumada a ver a representação desse vício por meio de estereótipos: em homens e não em mulheres, em pobres e não em ricos, assim cria-se um padrão, um senso comum. Além disso, caracteriza-se como fracos, os que expressam sua raiva de forma coletiva e considera-se forte, aquele que libera suas angústias de maneira privada ou simplesmente não se desprende delas, seja no momento em que aconteceu ou depois.

### **3.2 – Preguiça**

A preguiça, de acordo com a Igreja Católica é caracterizada pela falta de capricho, tédio, aversão ao trabalho. É frequentemente associada ao ócio, lentidão ou moleza de causa orgânica ou psíquica. Sentir tédio é algo normal e natural ao ser humano. Às vezes, ao longo do dia, esse sentimento vem à tona, mas na maioria das vezes, se torna algo passageiro. Porém, há quem sinta todo o tempo, deixando o passageiro de lado e tornando esse vício parte de si.

Os jovens, por exemplo, podem ter esse tipo de ideal, quando pensam que não se encaixam na sociedade ou em grupos. Ter tédio, principalmente quando se está nessa fase, traz a sensação de perder algo que, na verdade, nunca o pertenceu, e também de refúgio, de devaneio, como se a pessoa fugisse do plano real e se prendesse a uma idealização, ligada ao tédio. A sensação leva a pessoa para um universo imaginário.

### 3.3 – Inveja

Podemos caracterizar a inveja como algo negativo, pois não proporciona prazer ao ser concretizada. Trata-se de um mal propagado socialmente, já que é comum haver o desejo de conquistar aquilo que é triunfo do outro.

Há, também, indivíduos que vivem em estado de insatisfação, ao tomarem conhecimento do sucesso das pessoas ao redor, despertando frustração por não partilharem dos mesmos benefícios. A inveja pode ser denominada um estado de espírito, dominado pelo desejo alternado de possuir o bem do outro. Esse vício se opõe à ideia de caridade, muito defendido pela Igreja Católica, e a sua existência é criminalizada por ela, pois foge dos seus ensinamentos, como se sentir inveja, atingisse alguém que foi beneficiado pela bondade de Deus.

A comparação entre duas pessoas gera naturalmente a competição entre elas, principalmente na fase infantil, desencadeando inveja e ciúme. Gera também um sentimento de inferioridade, inadequação, frustração, mediante a superioridade do outro. Assim, deixa-se de enxergar o próprio potencial e só se enxerga e valoriza as ações do outro.

### 3.4 – Soberba

Para a Igreja, a soberba é considerada o pior dos sete pecados existentes, pois está relacionada com a ganância, orgulho, sendo o oposto da inveja, visto que o invejoso esconde seu sentimento das pessoas ao redor. Nota-se então, uma relação entre os dois pecados, porque quando o indivíduo supera o outro, ele está sendo soberbo e quando é superado por alguém, tem inveja.

A soberba está ligada com a identidade, pois é algo que vai sendo construída ao longo da vida, desenvolvida no íntimo de cada um e por meio dela, temos consciência de quem somos. Durante o processo de amadurecimento, o sujeito se depara com duas questões inseparáveis: a subjetividade e a individualidade. O primeiro relaciona-se com os processos internos (razão x emoção) e o segundo associa-se com a maneira pessoal de interpretar o que acontece dentro de si e como o mundo entra nessa questão.

Diante disso, a pessoa soberba, desenvolve durante o processo de formação da identidade, a necessidade de superar os outros e a si mesmo a cada desafio colocado em sua vida. Esse indivíduo sente prazer em ter o seu esforço reconhecido, traço comum da natureza humana. A pessoa que pratica tais ações comumente percebe certa nobreza nelas.

### 3.5 – Avareza

Característica de quem tem apego excessivo ao dinheiro, às riquezas. Quem sofre desse mal, acredita que em vez de considerar o dinheiro o “meio” para a obtenção de determinados “fins”, que são a aquisição dos bens e a satisfação das necessidades, considera o dinheiro como *fim*, pela



posse do qual se deve sacrificar a aquisição dos bens e a satisfação das necessidades e dos desejos (GALIMBERTI, 2004).

O desejo do avaro nunca vai além do dinheiro, porque aos olhos do avaro o dinheiro não é um meio para qualquer outra coisa, mas um fim em si, aliás, a forma pura do poder que o dinheiro possui, com a única condição de não ser gasto (GALIMBERTI, 2004).

No catolicismo, esse vício está ligado com o sentido de sovinice, mesquinhez. Para a Igreja, quem tem esse mal, mostra ser uma pessoa que não é solidária com o outro. Além disso, só se é considerado “avarento” por não conseguir abrir mão de bens materiais, não necessariamente dinheiro e a igreja sempre prega a ideia de solidariedade, de dar ao outro, aquilo que não nos serve mais.

### **3.6 – Gula**

Esse mal está relacionado com a comida excessiva, mostrando que há pessoas que não possuem limites e se alimentam demasiadamente. Em contrapartida, há quem não tem como se alimentar diariamente, são essas pessoas que mais valorizam o alimento. A gula está em oposição com as palavras de Deus, pois na oração do “*Pai Nosso*” fala “(...) *o pão nosso de cada dia nos dai hoje*”, ou seja, com a luta do trabalho diário, em troca, recebe-se a alimentação como dádiva.

O pecado em questão pode ser relacionado fortemente com o egoísmo humano, pois pessoas gulosas tendem a não dividir com o próximo o que têm, seja comida ou qualquer bem, e desejam cada vez mais conquistar outras coisas, nunca se sentem satisfeitas com o que têm.

### **3.7 – Luxúria**

Para a Religião Católica, a luxúria é o pecado mais potente. Ele abre portas para os outros pecados. Consiste nos apegos carnis, corrupção de costumes, sexualidade afluada, lascívia e sensualidade. Dela vêm outras ramificações desse vício e o seu estímulo, de acordo com o catolicismo, pode desencadear consequências como aborto, transmissão de doenças sexuais e abusos sexuais. Por mais que os Sete Pecados não apareçam na Bíblia, há passagens que falam sobre esse pecado, ditos por Jeremias e Ezequiel.

Nossa atual sociedade influencia significativamente a perpetuação desse pecado, principalmente com os meios midiáticos. Novelas, livros, séries, músicas, tudo se relaciona com esse vício. Além disso, traição é uma das principais atitudes relacionadas à luxúria.

## **4 – Influência de outros personagens**

### **4.1 – Halim**

Halim, pai dos gêmeos e de Rânia, nunca quis ser pai. Aceitou os pedidos de Zana para que

tivessem pelo menos três filhos, por conta de sua paixão ardente por ela e para ocupar o vazio da casa após a partida do seu pai para a cidade natal. Tinha medo que a intromissão dos filhos em suas vidas fosse atrapalhar a vida carnal deles.

Só tinha olhos para sua mulher e demonstrava sempre desejá-la com total entrega aos momentos de prazer. Domingas cresceu vendo as malícias do casal, e é provável que os filhos também cresceram diante de tais cenas. Halim vive para agradar a Zana na busca de tê-la sempre por perto, para suprir suas vontades sexuais de carinho e atenção. Ele vive durante os anos de sua vida dessa forma. Esbanjava dinheiro e fazia de tudo por Zana. Morreu muito velho e cansado, sem ter visto os filhos fazerem as pazes.

#### **4.2 – Zana**

Zana, filha de Galib, por volta de 1914 abriu seu restaurante no térreo da casa onde moravam. Dessa maneira, foi criada pelo pai, pois sua mãe faleceu cedo. Ajudava o pai no restaurante, onde conheceu Halim, na época em que ele era um vendedor ambulante e freguês do pai. Após as declarações apaixonadas, decidiu que iria se casar com ele e exigiu que o casamento fosse na Igreja Católica. Casaram-se e, pouco tempo depois, Galib morre ao voltar para terra natal, Biblos, onde Zana nasceu e cresceu até os seus seis anos. Depois da perda do pai, Zana ficou de luto quase inconsolável, e de ultimato, exigiu a Halim que lhe desse três filhos, nem mais nem menos. Vêm primeiro os gêmeos e depois, Rânia. Zana torna-se mãe, mas só de Omar, pois o caçula se torna o mais frágil, colocando toda sua atenção nele e deixa Yaqub e Rânia aos cuidados de Domingas.

#### **4.3 – Domingas**

Domingas, a índia órfã batizada e alfabetizada, doada por uma freira e adotada por Zana na mesma época em que foi aberta a loja de Halim. Ela cresceu nos fundos da casa do casal, onde havia dois quartos. A cunhatã ajudou a cuidar de Yaqub na infância e ajudou a cuidar de Omar já adulto. Ela sempre demonstrou uma personalidade ímpar, sendo neutra e imparcial com seus sentimentos durante toda a vida. Ela, pela narrativa de seu filho Nael, demonstra ter uma certa admiração por Yaqub, pois passou muito tempo com ele, ajudou a criá-lo. Já Omar, demonstra um desejo sexual por ela. Um dos gêmeos tem relações com a empregada e ela acaba engravidando de Nael, que é o narrador da história e que passa a sua vida tentando descobrir qual dos dois pode ser seu pai, mas é algo que continua em anonimato.

#### **4.4 – Nael**

Narrador-personagem, conta através de lembranças a história dos gêmeos Omar e Yaqub e

tudo o que os cercam durante suas vidas. Filho de Domingas, ele passa todo o enredo sem descobrir qual dos gêmeos é seu pai. Ao longo do seu crescimento, alimenta frustrações e raiva de Omar, por causa do trabalho que o mais novo dá para ele e para as mulheres da casa, principalmente sua mãe. Já o relacionamento com Yaqub é mais afetuoso, dele recebe livros e roupas. Porém, a pessoa de quem Nael torna-se mais próxima é Halim. As tantas conversas e histórias ouvidas pelo pai dos dois irmãos detalham a vida da família, os conturbados casos entre ele e o caçula e entre o caçula e Yaqub e as suas próprias lamentações.

#### **4.5 – Antenor Laval**

Antenor Laval, poeta e professor de francês do colégio Liceu, foi a pessoa mais bem-intencionada pela qual o Omar, seu aluno, cultivou uma amizade. Ele levava uma vida boêmia junto do filho de Zana pelas ruas e noites de Manaus. Essa semelhança de rotina os aproximou. Nael também aluno de Antenor, tinha admiração pelo professor e por sua poesia. Antenor foi capturado pelo exército na época da ditadura e morto por conta de subversão.

#### **4.6 – Rânia**

Rânia, terceira filha de Zana e Halim, cresce no meio desse conturbado relacionamento dos seus irmãos. Entre brigas e desavenças, segue neutra e muitas vezes fechada no seu mundo. Incumbida de viver uma paixão sua, ela é coagida por Zana, que não quer vê-la casando com um sujeito qualquer. A presença dos gêmeos em sua vida, também gera angústias. Observar em um e no outro, especificidades que, juntas, forjariam o homem perfeito para si, mas ela abdica do amor e começa a administrar da loja de seu pai. Toma gosto pelos negócios e começa a controlar as economias da família.

### **5 – Relações interpessoais e intrapessoais na formação da identidade**

A formação da identidade dos dois irmãos foi traçada em um ambiente conturbado e negativo. Os dois personagens sentem, em certos momentos, necessidade de encontrar o seu verdadeiro eu e, para isso, ambos acabam indo por caminhos diferentes, mostrando à família o ódio existente entre ambos.

A sociedade também interfere na construção da identidade, pois todas as vivências diárias, os contatos com pessoas e instituições, colaboram com a formação do sujeito. Yabub utilizou dos estudos para conseguir vencer na vida e para recuperar o apreço dos pais, diferente de Omar, que desejava a atenção da mãe mas nunca teve o respeito do pai.

Diante de tais dificuldades, os dois irmãos escolhem caminhos diferentes. Yaqub torna-se conhecido pela carreira, conseguindo conquistar o amor de Lívia, casando-se com ela e vivendo

uma vida boa em São Paulo, principalmente, longe da família que não sabe muito sobre a sua vida em outra cidade já que tanto o fez sofrer. Tudo parece perfeito, mas ao longo da narrativa, percebe-se que ele é uma pessoa soberba e avarenta, e com ira dos pais e do irmão.

Yaquib tem uma história de vida parecida com a de Halim, pois é órfão de pai e mãe e foi abandonado por volta de doze anos por um tio em Manaus. A ideia de abandono acontece tanto com o pai como com o filho, que passou anos no Líbano e ao retornar sente-se um estranho na própria família. Após o seu retorno, ele se vira sozinho, diferente do irmão, e passa a ter gosto pelos estudos. Ao se mudar para São Paulo, ele não aceita o dinheiro enviado pela família e conquista só sua estabilidade, assim como o pai. Por ter passado anos longe da família, isso acaba sendo um bônus para ele ao mudar de cidade, fato que não seria tão fácil para Omar, diante da sua dependência:

*Foi assim... A morte do pai dela, o Galib... A morte à distância e a dor que isso causa, eu entendo... Um pai... eu nunca soube o que significa... não conheci nem pai nem mãe... Vim para o Brasil com um tio, o Fadel. Eu tinha uns doze anos... Ele foi embora, desapareceu, me deixou sozinho num quarto da Pensão do Oriente... Me agarrei na Zana, quis tudo... até o impossível. Essa paixão voraz como o abismo (HATOUM, 2000: 135)*

Em contrapartida, Omar não quis estudar, preferiu apenas divertir-se durante boa parte de sua vida, levando a fama de mulherengo e deixando Zana enciumada, pois ela desejava a atenção do filho para si, não deixando-o se engraçar por qualquer uma, interferindo em todos os relacionamentos que o rapaz tentou desfrutar. Ele torna-se um ser dotado de luxúria, ira, preguiça e inveja.

Os conflitos entre os filhos são alimentados especialmente pela mãe, que vai negando atenção a Yaquib e se apegando mais a Omar, com a desculpa da doença dele nos primeiros meses de vida. Para Laguna (2014), a subjetividade humana se constrói no espaço familiar e social, ou seja, o inconsciente de cada pessoa leva consigo a marca de outros inconscientes a partir dos vínculos familiares e/ ou sociais.

A estrutura familiar conturbada interfere diretamente no crescimento e no desenvolvimento da identidade dos filhos, é o que acontece na história. Zana supre a falta do pai, com os filhos; Halim supre a falta da esposa com os trabalhos na loja e cada um dos filhos vai suprimindo a falta de atenção com algo material. Yaquib com os estudos e Omar com a vida boêmia.

Vale ressaltar que Zana sufocou Omar, ao não permitir o filho viver a vida como ele quer. Ela tem o sentimento de fracasso, pois não se vê como uma boa mãe para os filhos e o sentimento de culpa pela morte do pai, contribuiu para o apego a Omar. O filho passa a refletir também fracassos durante sua vida, principalmente no âmbito do amor que para conseguir tal feito, foi preciso ele sair de casa e passar uns meses longe da mãe e mesmo morando em um barco, ele soube

o que era ser feliz ao lado de outra pessoa sem ser a mãe.

Várias vezes ao longo da narrativa, por seu forte elo emocional com a mãe, Omar não consegue se relacionar efetivamente com outra mulher e por isso ele passa a sair para beber diariamente. Tanto Zana como Domingas cuidam do mais novo quando ele chega em casa, bêbado ou quando contrai alguma doença. Por isso ele sente, em certo momento, precisão de se afastar, fisicamente da mãe.

Para Hall (2015), “o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”. Os personagens apresentados por Hatoum representam claramente imagens de indivíduos modernos, fragmentados. Não há como definir um perfil uno, que se restrinja a única linha de raciocínio. São seres que se constituem ao longo da narrativa e se formam segundo as influências das pessoas, lugares e situações pelas quais passaram.

## **6 – Considerações Finais**

Diante do exposto, é notória a influência negativa que a família teve na construção da identidade do outro, principalmente quando essa interferência se dá desde a infância, por meio de ações, mostrando a diferença na atenção e no afeto da mãe para com os seus filhos.

Além disso, a religião também é outro fator influenciador, pois mesmo convivendo com pessoas devotas, Yaqub, Omar e Halim não a praticam, sendo mais propícios a serem corrompidos pela sociedade, praticando os Sete Pecados e se afastando de Deus. A sociedade também influencia. Zana sentia necessidade de mostrar uma família perfeita para os vizinhos, porém todos sabiam que a realidade não era essa, mas, mesmo assim, a mãe sempre maquiava a situação familiar.

Os dois irmãos passaram a ter características invertidas ao longo da narrativa, pois Omar já era praticante de pecados, desde sua adolescência; já Yaqub, depois que retorna ao Brasil e passa por todo o processo de adaptação em Manaus e mais tarde em São Paulo, ele passa a agir como o irmão e o mais novo comporta-se como o mais velho, mostrando essa troca de personalidade.

Concluimos que os principais fatores para a relação conturbada da família se deram primeiramente, dentro de casa, diante do nascimento dos gêmeos e das atitudes protetoras da mãe com Omar, da anulação da autoridade do pai e o abandono emocional de Yaqub; segundo em sociedade, diante do interesse dos gêmeos em Lívia e da necessidade de Zana mostrar a todos que não existiam desavenças entre os filhos; e em terceiro, o papel da religiosidade na vida da família, pois só as mulheres estavam livres de cometê-los, diferente dos filhos e do pai. Assim, as coisas se amenizam quando os dois se distanciam com a ida do mais velho, primeiramente ao Líbano e depois para São Paulo; mas as idas e vindas de Yaqub a Manaus, torna-se um momento feliz para a

mãe e ao mesmo tempo, conflituoso, pois Omar sempre age negativamente à presença ou aos comentários sobre irmão.

### Referências Bibliográficas

EU E A SOCIOLOGIA. **Sobre as emoções: inveja.** Disponível em: <<http://eueapsicologia.com.br/impressoes/sobre-emocoes-inveja/>> Acessado em: 09 de novembro de 2018.

GALIMBERTI, Umberto. **Os vícios capitais e os novos vícios.** São Paulo. Ed. Paulus, 2004.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PSICOPAUTA: PSICOLOGIA EM PAUTA. **Pecados e virtudes capitais.** Disponível em: <<https://psicopauta.wordpress.com/2011/03/23/pecados-e-virtudes-capitais/>> Acessado em: 31 de outubro de 2018.

RESENHAS A LA CARTE. **Resenha: Dois Irmãos – Hilton Matoum.** Disponível em: <<https://resenhasalacarte.com.br/resenha/dois-irmaos-milton-hatoum/>> Acessado em: 28 de outubro de 2018.

SUPER INTERESSANTE. **Soberba.** Disponível em: <<https://super.abril.com.br/comportamento/soberba/>> Acessado em: 09 de novembro de 2018.

WIKIPÉDIA. **Pecado capital.** Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pecado\\_capital](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pecado_capital)> Acessado em: 31 de outubro de 2018.

**ST 03**

**LITERATURA, CINEMA  
E TRADUÇÃO**

## A MALDIÇÃO DA RESIDÊNCIA HILL – O PROTAGONISMO DA CASA DA COLINA COMO ORGANISMO VIVO: UMA ADAPTAÇÃO DA OBRA DE SHIRLEY JACKSON

Clarissa Paiva de Freitas<sup>i</sup>

### Resumo

Shirley Jackson foi uma das autoras mais respeitadas no século XX, sendo estudada pela academia e as bases literárias nos Estados Unidos. Em 1959, Shirley publicou o seu romance “*The Haunting of Hill House*” (A assombração da casa da colina) dando asas ao horror obscuro da mente humana. Nesta obra, a casa é um organismo pulsante erguido sobre inúmeras incógnitas, que se mostra segundo seus ideais e manipula seus moradores como marionetes ao jogar com a necessidade de situações e realidades alternativas que permitem testar os limites da (in)sanidade suportados por aqueles que por ali passaram. Recentemente adaptada para uma série de TV, homônimamente intitulada como “*A Maldição da Residência Hill*”, a adaptação focou no protagonismo da mansão e para que isso chegasse de modo intenso aos espectadores, as bases familiares e emocionais dos ex moradores da casa passaram por reformulações. Este trabalho tem por objetivo analisar a construção da “personalidade” da residência Hill e como seu protagonismo influenciou e repercutiu diretamente na vida dos demais personagens apresentados.

**Palavras-chave:** Shirley Jackson; Adaptação; Casa da Colina; Residência Hill.

## LA MALDICIÓN DE LA RESIDENCIA HILL – EL PROTAGONISMO DE LA CASA DE LA COLINA COMO ORGANISMO VIVO: UNA ADAPTACIÓN DE LA OBRA DE SHIRLEY JACKSON

### Resumen

Shirley Jackson fue una de las autoras más respetadas en el siglo XX, siendo estudiada por la academia y las bases literarias en Estados Unidos. En 1959, Shirley publicó su novela "The Haunting of Hill House" (Asombración de la casa de la colina) dando alas al horror oscuro de la mente humana. En esta obra, la casa es un organismo pulsante erguido sobre innumerables incógnitas, que se muestra según sus ideales y manipula a sus habitantes como marionetas al jugar con la necesidad de situaciones y realidades alternativas que permiten probar los límites de la sanidad soportados por aquellos que, por allí pasaron. La adaptación se centró en el protagonismo de la mansión y para que eso llegara de modo intenso a los espectadores, las bases familiares y emocionales de los ex moradores de la casa pasaron por reformulaciones. Este trabajo tiene por objetivo analizar la construcción de la "personalidad" de la residencia Hill y cómo su protagonismo influyó y repercutió directamente en la vida de los demás personajes presentados.

**Palavras-chave:** Shirley Jackson; Adaptación; Casa de la Colina; Residencia Hill

### 1 – Introdução

Shirley Jackson nasceu em San Francisco em 1916. Quando era adolescente, sua família mudou-se para Rochester, Nova York, onde Jackson se formou na Brighton High School em 1934. Frequentou a Universidade de Rochester brevemente, mas depois desistiu e, finalmente, recebeu seu diploma de bacharel da Universidade de Syracuse. Na Universidade de Syracuse, Jackson trabalhou

---

<sup>i</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC. Email: clla\_pf@hotmail.com



no jornal da escola, *The Spectre*, e lá conheceu seu futuro marido, Stanley Edgar Hyman. Após a formatura, Jackson se casou com Hyman e eles se mudaram para uma área rural em Vermont, onde tiveram quatro filhos. O romance de Jackson, *Life Among the Savages* (1953) é um relato humorístico de suas experiências como mãe e esposa. A história que lançou Jackson aos olhos do público foi “The Lottery”, publicada em 1948 no *The New Yorker*. Shirley foi extremamente prolífica durante a década de 1950 em particular e sua produção é impressionante, e embora ela possa não ser tão aclamada pela crítica hoje quanto outros autores americanos do século XX, Jackson, sem dúvida, desfrutou de uma carreira altamente bem-sucedida. Veio a falecer com a idade de 47 anos de insuficiência cardíaca. Na época de sua morte, ela estava trabalhando em um romance intitulado *Come Along with Me*. As obras de Jackson influenciaram autores como Richard Matheson e Stephen King. Seus trabalhos vão desde contos bastante convencionais, muitas vezes voltados para revistas femininas, até as obras mais inesperadas e sinistras, que lhe valeram a reputação de escritora de terror gótica. Muitas de suas obras, em particular “The Lottery” e “The Haunting of Hill House”, foram adaptadas para outras formas, incluindo séries de TV e filmes. Ela escreveu seis romances completos, duas memórias sobre a vida em família, quatro coleções de contos, quatro livros infantis, uma peça teatral infanto-juvenil, cerca de trinta artigos de não-ficção, numerosas resenhas literárias e aproximadamente uma centena de contos individuais; esta última, a forma literária na qual se provou mais prolífica.

Shirley Jackson é responsável por uma das histórias de casas assombradas mais importantes da história da literatura americana e mundial, o romance *A Assombração da Casa da Colina* (*The Haunting of Hill House*), publicado em 1959.

“Nenhum organismo vivo pode existir muito tempo com sanidade sob condições de realidade absoluta; até cotovias e gafanhotos, supõem alguns, sonham. A Casa da Colina, desprovida de sanidade, se erguia solitária contra os montes, aprisionando as trevas em seu interior; estava desse jeito havia oitenta anos e talvez continuasse por mais oitenta. Lá dentro, paredes continuavam de pé, tijolos se juntavam com perfeição, assoalhos estavam firmes e portas estavam sensatamente fechadas; o silêncio se escorava com equilíbrio na madeira e nas pedras da Casa da Colina, e o que entrasse ali, entrava sozinho.” (“The Haunting of Hill House”, 2018)

Adaptada para o cinema em grandes produções pelo menos em três momentos históricos, recentemente a obra recebera mais uma adaptação – intitulada *A Maldição da Residência Hill* – dessa vez pela plataforma de streaming Netflix. Ao longo de sua titânica duração de 10 horas, a ousadia do roteiro garante o foco sobre o protagonismo da mansão. O trabalho desenvolvido a partir deste ponto, foca na nesta última adaptação recebida e como ela conseguiu captar e transmitir as emoções confusas e contraditórias que a Residência Hill proporciona a seus inquilinos.

## 1.1 – A Maldição da Residência Hill – apresentando a adaptação

Uma adaptação, como o próprio nome já sugere, requer alterações no corpo do texto da história original, entretanto, tais mudanças servem ao propósito de tornar o objeto mais ocular e próximo ao espectador. Seguindo esse ideal, *A Maldição da Residência Hill*, adaptação da obra de Shirley Jackson, se dedicou a resgatar o clima sufocante que o livro garante aos seus leitores. Em primeiro lugar, a série nos apresenta aos constituintes da família protagonista: os Crain. A família formada pelo pai e mãe, além de cinco crianças, cada qual com suas próprias características, virtudes e (principalmente) defeitos é muito bem construída. Ajuda muito que cada um dos sete capítulos iniciais da trama gire em torno de um membro da família, contando não apenas a sua origem, mas como os personagens se tornaram quem eles são por influência do local onde viveram – A residência Hill.

A trama acompanha a Família Crain (que curiosamente era o nome do construtor da casa no romance). O casal, Olivia e Hugh, assumem a tarefa de restaurar uma imensa mansão gótica erguida na Nova Inglaterra. O objetivo deles é devolver à colossal propriedade, sua glória, restaurá-la e vendê-la para assim ficarem ricos. Ademais, a chance de trabalhar na lendária mansão os enche de satisfação. Os dois decidem se mudar para a propriedade, trazendo consigo seus cinco filhos, em ordem de idade: Steven, Shirley, Theo, e os gêmeos Nell e Luke. Cada criança “possui” o seu próprio playground, e perceber como os expectadores também são manipulados pela casa, como se estivesse dentro dela, é uma questão a ser observada também. Steven, o primogênito quer provar ao pai que pode ser útil e ajudar nas obras de restauração. Shirley alterna sua devoção aos pais com os desafios de sair da infância. Theo dá mostras de uma personalidade forte e uma sensibilidade para captar o mundo a sua volta de uma maneira única. Já os gêmeos veem a casa como um imenso playground a ser explorado, um que vai se mostrar bem perigoso. Cada criança encara a mudança para a mansão de uma maneira particular e serão intensamente afetados por ela. Também ao redor da família orbitam os zeladores originais, o Sr. e Sra. Dudley, que embora trabalhem na propriedade tem o bom senso de jamais ficam após o anoitecer. A Residência Hill é misteriosa, é quase uma presença tão palpável quanto as pessoas que nela se residem. Construída de forma doentia, nada nela é simétrico, nada soa normal, seus cômodos são estranhos e em certos momentos ela parece um labirinto com mil portas, sendo sempre preciso abrir várias, adentrando diferentes cômodos antes de se chegar ao lugar que precisa. Suas portas nunca param abertas, mesmo que pregadas ou escoradas, sempre se fecham sozinhas. É uma casa com vida.

Os Crain de vinte e poucos anos mais tarde seguiram direções opostas, uma espécie de negação aos eventos traumáticos e pouco compreendidos de suas vidas. Negar o laço familiar

evitando a convivência, funcionava como um meio de fuga de um passado do qual todos ainda lutavam para esquecer: A mãe falecera sob circunstâncias suspeitas; o pai, após certo período, afastou-se também e seu contato com os filhos era cada vez mais escasso. Steven alcançou sucesso escrevendo romances que exploravam os fenômenos paranormais da Residência Hill, muito embora ele negasse com veemência ter presenciado quaisquer fatos estranhos na casa e assumindo para si o fato de que sua família possuía “genes podres”, o que o levou a uma vasectomia – escondido da própria esposa – para que a doença causadora das tragédias em sua família não fosse passada adiante.

Shirley descobriu quando criança que tem uma forma particular de encarar a morte e se tornou uma agente funerária especializada em conceder dignidade aos mortos em sua despedida. A tentativa desesperada e paralisante de naturalizar a morte e a incapacidade de perdoar qualquer um, em qualquer situação, que rompesse com suas frágeis muralhas de autocontrole, demonstravam o quanto ela ainda era a frágil menina desesperada por respostas mas com medo de as encarar. Theo é uma psiquiatra infantil trabalhando com crianças traumatizadas e com um estranho dom para psicometria – a capacidade de ler objetos e pessoas através do toque. Theo consegue com maestria ser luz na vida das pessoas, mas bloqueia a si mesma e foge de suas próprias habilidades como uma forma de autopreservação. Nell leva uma existência complicada, marcada por tragédias e tentativas de preservar os laços da família. Mesmo depois de adulta, Nell ainda é a garotinha assustada que precisa de suporte e proteção, que nunca digeriu os eventos da infância e encara o desmonte da família com dúvida e desespero. Finalmente Luke, que recorre às drogas como uma forma de esquecer os traumas pelos quais passou e que ainda o assombram. É imagem clássica e dolorosa do viciado que encontra na autodestruição a fuga para uma realidade incompreensível.

## **2 – Residência Hill – Um organismo vivo**

A residência Hill, logo que os Crain para lá se mudam, necessita de uma revitalização. É uma mansão imponente, vigorosa e carrega muitas marcas do tempo. A casa desperta sutilmente, com o passar dos dias desvenda seus novos moradores, arma-se com a fraqueza de cada um, projeta suas intenções inanimadas e por fim, é capaz de criar ilusões coletivas. Para compreender a residência Hill como um organismo vivo, é preciso passar pelo “estômago” da casa – o quarto vermelho. A primeira vista, apenas um cômodo qualquer, com uma porta diferenciada e cuja chave não fora encontrada de modo algum. Aparentemente comum, este quarto é definitivamente a parte viva da casa. Ao longo do dia, ele se apresenta para cada pessoa como algo convidativo, atraindo-os segundo suas preferências: para Olivia, o quarto vermelho se mostra como uma sala de leitura, com belas prateleiras, uma poltrona confortável, abajur e paredes com cores relaxante; para Steven, o

quarto vermelho se transforma no quarto de jogos, com um puff, estantes, móveis amontoados e cobertos para não acumularem muita poeira, quase como um depósito no qual o garoto fica horas entretido em seu videogame; para Shirley, era a acolhedora sala de estar, simples, aconchegante, na qual a garota se refugiava na alegria e na tristeza; para Theo, ali era o estúdio de dança, um amplo espaço vago ao centro, com barras para alongamento, aparelho de som e TV, um local perfeito para seus ensaios; para Nell, era o quarto onde estavam guardados todos os brinquedos, era a “sala de brincar” e, finalmente, para Luke, o quarto vermelho se mostrava como uma casa no topo da árvore, com placas de carro penduradas na parede, almofadas pelo chão, onde ele guardava seus carrinhos, bicicleta e para onde ia quando queria fazer seus desenhos. E assim, ao passar algum tempo naquele cômodo, cada um dá a casa aquilo que ela precisa: tempo para os engolir e digerir.

A casa faz uma “seleção” sobre qual dos moradores incidirá com mais força. Seguindo a ordem do mais afetado para o menos afetado temos:

*Olivia*: como existem várias plantas da casa, cabe a ela comparar todas e desenhar uma nova que servirá como base para o que precisa ser revitalizado ou reconstruído. Entretanto a mente de Olivia começa a nublar. Queixando-se frequentemente de crises de enxaqueca, ela passa a perder o controle sobre suas projeções, seus desenhos ficam emaranhados (com corredores que não levam a lugar algum, espaços que não existem, salões sem portas ou janelas) um verdadeiro labirinto desconexo e sem saída – um reflexo das alterações que seu psicológico está sofrendo, tornando-se confuso e delirante. Além disso, Olivia passar a ter alucinações, acredita que seus filhos estão em perigo e que seu marido, Hugh, quer levar as crianças para longe dela. Aos poucos torna-se impaciente e irritadiça para logo em seguida passar de ansiosa para um estado delirante e letal. É a primeira a ser diferida pela casa.

*Nell*: relata desde a infância ser perseguida por uma entidade – a moça do pescoço torto. Essa figura está constantemente em contato com ela, encarando-a sombriamente, de modo silencioso e emitindo um grito agonizante uma única vez. Depois de adulta, durante os anos em que conheceu seu marido e permaneceu casada, a tal criatura mantêm-se “adormecida”, voltando a assombrar Nell na noite em que esta se torna viúva. É a segunda vítima da casa.

*Hugh*: apesar de ter presenciado os eventos inexplicáveis que ocorreram na residência Hill na noite trágica que mudou sua vida, e de saber muito antes daquele dia que algo de errado acontecia naquele local, Hugh delongou o máximo possível a intenção da casa de o devorar. Mesmo sabendo que esse dia chegaria, ele tentou proteger os filhos, acreditando que se afastar dos mesmos seria um modo de os manter seguros. É a terceira e última vítima da casa.

*Luke*: perseguido, assim como sua irmã, por uma entidade enigmática representada por um homem alto, com bengala e chapéu, encontrou no vício uma forma de escapar da sensação de estar

acuado pelo passado, pelas lembranças sombrias da casa, pela dor de perder a mãe e de ter sua infância repleta de eventos inexplicados.

*Theo*: desde a infância, graças ao seu dom, percebe que a sensação térmica da casa é muito fria, mesmo em ambientes fechados e com lareiras, o clima é hostil e nada confiável. Desde cedo passa a usar luvas para evitar sentir a energia das coisas em que toca, bloqueando esse contato até mesmo com outras pessoas.

*Shirley*: é a que mais tem dificuldade em aceitar os eventos da infância e por isso cria ao redor de si um muro alto e frágil, porém eficaz em muitas medidas, que a impedem de encarar os fatos em toda sua crueza. Ao trabalhar como agente funerária, sua intenção é maquiar a morte e naturalizar aquele fim tão abrupto cuja sombra paira sobre ela.

*Steven*: o garoto cético que nunca perdoou o pai e que o culpa pela morte da mãe. Adulto, escreveu muitos livros sobre os eventos anormais na Residência Hill, o que para ele era pura ficção já que havia morado ali e nunca presenciara nada de anormal além de comportamentos atípicos de sua mãe (que ele associava a doenças psíquicas) e as histórias cheias de imaginação infantil de Nell e Luke.

O que os Crain levam pouco mais vinte anos para compreender é que suas escolhas e ações de “suas” e “autênticas” não tinham nada. Ao saírem as pressas da mansão na madrugada que mudou para sempre suas vidas, cada um levava consigo um script cuidadosamente orquestrado pela casa, que sabia exatamente quando cada um regressaria e quem não sairia de lá.

## **2.2 – O protagonismo da Residência Hill**

O ambiente da mansão Hill possui influência sobre as personagens, servindo como uma espécie de moldura para a vida de cada um. Cada membro é afetado segundo suas fraquezas o que pode ser entendido como o “ponto de digestão” que cada um tem aos olhos da residência. Em relação ao ambiente, Dimas elucida que: “Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente”. (Dimas, 1987, p.20). Este autor disserta sobre o ambiente na narrativa, que é apresentado por um conjunto de processos provocativos e conhecidos. Consoante Wellek e Warren (1976, p.275): “O ambiente é o meio circundante; e este, especialmente o interior doméstico, pode ser concebido como expressão metonímica ou metafórica da personagem. A casa em que um homem vive é um prolongamento deste. Descrevê-la é descrever o seu ocupante”. Analisando os autores percebe-se a importância da casa tanto na obra original de Shirley Jackson, como na adaptação que é alvo do estudo aqui apresentado.

A imagem primordial do universo terrestre é a casa com porão e sótão porque reúne as duas disposições contrárias que se ritmalisam na imaginação da terra: a psicologia do contra (vontade) e a fenomenologia do dentro (repouso). O sótão é o ninho, o aconchego que traz precariedade e segurança; o corpo e o ventre, o repouso e proteção; o porão é o labirinto, recintos das trevas e caminhos para a luz. (GONÇALO, 2008).

Segundo Proença (1997, p. 54), “O espaço é também chamado meio, localização. O ambiente envolve as condições materiais ou espirituais em que se movimentam as personagens e se desenrolam os acontecimentos. Através dele podem-se configurar traços das personagens e mesmo a própria estória”. Assim, constata-se que, para esse autor, o ambiente é o lugar no qual as personagens vivem, material ou espiritualmente, e também o cenário onde elas se movimentam, desenvolvem toda a ação. Nas palavras de Defina:

O ambiente é a localização, o cenário a situação no espaço, o “décor” da obra narrativa. É onde os fatos narrados acontecem, O meio, onde reina o clima no qual se desenvolve a ação, a estória. “O que no romance se chama ambiente é a relação personagem-meio físico e social, ou ainda, o meio circundante físico e psicossocial onde se desenrola a ação dos personagens. Os condicionamentos de natureza geográfico-psicológica no centro dos quais se encontra o personagem estabelecem o ambiente da obra. Formado por uma sucessão ininterrupta de imagens, o ambiente se revela por intermédio de sons, cores, odores, linhas etc. e pelo estado de tensão que transparece em formas sensíveis. (DEFINA 1976, ps.105-108).

Percebe-se ainda que, assim como a casa, o ambiente é onde tudo acontece, é onde a trama se desenvolve. É através dele que se pode ter uma noção de espaço na estória. O ambiente é o lugar onde agem as personagens, e estes podem ser percebidos por vários elementos como cor, som, linha e etc. Ambiente e casa são elementos muito importantes no conto. A paisagem e o ambiente ao redor dela são essenciais para se entender a estória. De acordo com Bachelard:

Logicamente, é graças a casa que um número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem característicos. (BACHELARD, 1997,p.28.).

A casa, nesta adaptação, é a grande protagonista na medida em que percebemos que todos os que por ali passam são transformados e levam marcas consigo. Todos os que ali morrem, permanecem presos a ela, vagando como em um sonho sem fim e incompreensível. Todos ligados por um sentimento, um medo, uma emoção ou uma lembrança. Como é o caso dos zeladores. Mesmo sendo testemunhas oculares dos eventos sombrios da mansão Hill, se apegam ao imóvel implorando para que não seja destruído – esta era a vontade de Hugh após o falecimento da esposa – pois as duas filhas do casal, ambas mortas, permanecem na casa. Eles podem vê-las e ouvi-las e aquele é o único consolo de um velho casal que passou pela dor de enterrar suas duas crianças. A casa possui reações, sentimentos e interfere diretamente na vida e nas atitudes de cada um, sendo protagonista não apenas de sua própria história mas também da história de toda a família Crain.

Olivia tem alucinações e sonhos tão vívidos que a partir de determinado ponto, ela já não

diferencia o que é real ou não. A casa, determinada a absorver aquela família, faz uso de uma série de artimanhas e dos instintos maternos de Olivia, para que ela acredite que o mundo é perigoso, que seu marido lhe tomará os filhos, que a vida lá fora os fará tristes e doentes e com isso consegue que ela tente envenenar os próprios filhos. Ao falhar nessa tentativa, e ver pela janela Hugh fugindo com as crianças, Olivia se joga do alto da escadaria mergulhando para o suicídio tão esperado pela mansão.

Nell, após toda uma vida acreditando que estava fugindo da moça do pescoço torto, ao encarar a morte do marido, a dificuldade do irmão gêmeo em se libertar do vício, a distância entre os irmãos e a ausência do pai, decide que é hora de voltar para a Residência Hill e confrontar seu medo. Lá, guiada por uma série de alucinações nas quais revê sua saudosa mãe e seu falecido marido, também se suicida. É nessa hora que ela se da conta de que cumprira exatamente o roteiro da mansão: é na morte que ela descobre que a moça do pescoço torto que tanto a perseguia, era ela própria após se matar enforcada.

Luke, ao escapar com vida da tentativa de envenenamento, por sua própria mãe, passou todos os anos após aquela noite sentindo uma tristeza tão doída e tão gigante que, sem entender ou ao menos desconfiar, seguiu a risca o roteiro da casa – ao se sentir triste e com medo, ele passa a se envenenar (usar drogas), numa tentativa de que seu sangue se torne o puro veneno e ele não precise mais temer o mundo, pois haverá escuridão dentro dele próprio.

Steven passa boa parte de sua vida acreditando que sua família padece de transtornos psicológicos. Considera a morte de sua mãe um caso clássico de negligência familiar para com pessoas cuja saúde mental está comprometida. O vício de Luke e o emocional frágil de Nell culminando em um abrupto suicídio, acabam por convencê-lo de que aquele olhar transtornado e confuso de Olivia, fora herdado pelos gêmeos. Só após a morte de Nell e a necessidade de os Crain regressarem a Residência Hill, é que Steven se da conta de que a casa sempre se mostrara excepcionalmente viva para ele. Steven fora o único a conhecer a “casa na árvore” que só se mostrava aos olhos de Luke, fora o único a ver pessoas transitando pela mansão sem entender que só ele as via.

A família Crain representa uma refeição inacabada para a Residência Hill. Quando se veem obrigados a regressar a casa – pois acreditam que Luke está se dirigindo para ela para se suicidar assim como a irmã gêmea – eles são obrigados a confrontar a grande verdade que sempre se negaram a ver: a casa tem vida própria. Diante de seus olhos é descortinado o grande enigma do quarto vermelho e como todos um dia estiveram e, finalmente regressaram, ao estômago da casa. Deparam-se com as histórias, os momentos e as dolorosas verdades. Olivia ainda perambula por aqueles corredores, alimentando o sentimento de haver sido abandonada e induzida ao suicídio

porque queria desesperadamente acordar do que, para ela, era um terrível pesadelo. Vinte e poucos anos depois e sabendo que seus filhos estão de volta ao quarto vermelho, seu dever moral é permitir que a porta sempre trancada se abra e que seus filhos possam sair da casa em segurança mas, seu desejo de mãe, superprotetora, profundamente magoada e sentindo-se abandonada, quer desesperadamente unir toda a família no que ela chama de “casa para sempre”.

O que podemos perceber é que a Residência Hill também aceita acordos. Recebe a vida de Hugh no lugar dos quatro filhos restantes, deixa-os sair desde que não atentem contra ela – não tentem queimá-la, desfazer-se dela – desde que a compreendam e a vejam tal qual ela se mostra, como um organismo vivo, com uma história particular, com fome de vidas, que se reveste e transforma, que brinca e manipula, que guarda segredos e recordações diversas. Reconhecer essa identidade ativa da mansão faz parte da barganha que mantém os antigos inquilinos vivos. Steve, Shirley, Theo e Luke, durante anos negaram a influência da Residência Hill em suas vidas, fugindo de lembranças dolorosas e confusas porque de algum modo, essa fuga sem rumo e as cegas era melhor do que admitir a presença de forças tão pesadas. Entender o que realmente se passara na madrugada que mudou suas vidas, compreender enfim que tipo de mal acometera Olivia, Nell e Hugh, ser capazes de perdoarem uns aos outros e a si mesmos por anos de isolamento afetivo e tranças emocionais é como abrir portas em si mesmos, se permitir ir além dos cômodos conhecidos, confiáveis e suportáveis para descobrir que há beleza em outras áreas pouco exploradas.

Compreender porque a casa é a protagonista dessa adaptação é perceber com que sutilezas ela é descrita, como ela se mostra, com características tipicamente humanas: solitária, silenciosa e cheia de incógnitas. Também é amargurada, sombria, ressentida e morbidamente cruel, "(...) Era uma casa sem bondade, jamais feita para ser habitada, não era um lugar adequado a pessoas ou ao amor ou à esperança. O exorcismo não consegue mudar o semblante de uma casa; a Casa da Colina continuaria igual até ser destruída."

### **3 – Considerações Finais**

O objetivo deste artigo foi refletir sobre a adaptação *A Maldição da Residência Hill*, pela plataforma de streaming Netflix, a partir da obra de Shirley Jackson, observando as artimanhas utilizadas para que se compreendesse que a mansão era a grande protagonista desta história e que, muitos embora também tivessem sua importância reconhecida para o desenrolar da trama, os inquilinos são marionetes, uma “refeição” a ser digerida. A Residência Hill, com uma força poderosa, capaz de influenciar os moradores e a sua profunda e estranha relação com a família, faz com que a casa seja vista tanto como uma protagonista da história como também o ambiente no qual a mesma história se desenvolve. A mansão representa muito mais do que o local onde se reside. Ela



representa o ser interior, o seu habitante. Ainda no capítulo, falou-se também sobre a influência do ambiente sobre as personagens, servindo como moldura para suas próprias personalidades.

Ambientes como protagonistas não são simples de se compreender. Vale lembrar por exemplo que ao buscar na memória, casas como protagonistas, o que mais rapidamente nos vem a mente é o conto *A Queda da Casa de Usher*, de Edgar Allan Poe. Neste, a casa que também carrega toda uma simbologia e uma significação intrínseca, inclusive do ponto de vista da psicanálise, espelha seus moradores, apresentando fissuras em sua estrutura que se assemelham as fissuras morais e emocionais de seus inquilinos. As relações estremecidas e confusas representadas por uma ambientação cinzenta, monótona, até mesmo sombria, culmina no fim trágico, porém anunciado dos irmãos e o subsequente desmoronamento da propriedade. Aqui a casa é um reflexo do que abriga e padece externamente devido ao seu interior de relações supostamente putrefadas. Jackson em sua obra, e de modo ainda mais visível na adaptação aqui apresentada, nos apresenta uma casa que, ao contrário da obra de Allan Poe, se alimenta daquilo que abriga, se fortalecendo, se impondo, devorando seus inquilinos, não se deixando afetar por eles e tampouco padecendo a quaisquer tentativas de danificá-la. Em contrapartida a ideia tão naturalizada de que uma casa é um abrigo contra o frio, o abandono, o perigo das ruas, contrariando o princípio de casa como um lar, um local de recordações que, boas ou ruins, formam a cada pessoa, propor o protagonismo de um imóvel como autenticamente maligno e manipulador, é um mergulho profundo nos mais diversos tipos de medos atrelados a moradia.

Shirley Jackson não obteve em vida o reconhecimento a altura de sua produção, academicamente, os trabalhos pesquisando sua obra ainda são poucos. Nessa linha, reflexões como a que se pretendeu aqui, ainda são escassas, entretanto, nada impede que Shirley continue abrindo caminhos fazendo-se presente nas prateleiras e nas tv's, levando sempre novos inquilinos para a Residência Hill de modo que esta nunca venha a sentir fome.

### Referências Bibliográficas

- CARPENTER, Lynette. **Shirley Jackson: A Study of the Short Fiction**, by Joan Wylie Hall (resenha literária). *South Central Review*, Vol. 11, Nº 3, 1994, p. 67-68.
- HALL, Joan Wylie. **Shirley Jackson: a study of the short fiction**. New York: Twayne Publishers, 1993.
- HWANG, Eunju. **Writing is the way out: Shirley Jackson's domestic stories and We Have Always Lived in the Castle**. *Feminist Studies in English Literature*. Vol. 17, N. 2, 2009, p. 103-104.
- KING, Stephen. **Danse macabre**. New York: Berkley Books, 2001.
- LOA. The Library of America interviews Joyce Carol Oates about Shirley Jackson. The Library of America e-Newsletter. May 13, 2010. Disponível em: <[http://www.loa.org/images/pdf/LOA\\_Oates\\_on\\_Jackson.pdf](http://www.loa.org/images/pdf/LOA_Oates_on_Jackson.pdf)>. Acesso em: 21 jun 2011.
- LOOTENS, Tricia. **Shirley Jackson: a study on the short fiction** (resenha literária). *South*

Atlantic Review, Vol. 59, Nº 1, 1994, p. 160-162.

BACHELARD, Gastón. **A Poética do Espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACHELARD, Gastón. **A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COUTINHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. 2º. Ed. São Paulo: Ática, série Princípios, 1997.

DEFINA, Gilberto. **Teoria e Prática de Análise Literária**. São Paulo: Pioneira, 1975. DIMAS, Antônio. **Espaço e Romance**. 2º. Ed. São Paulo: ÁTICA, Série Princípios, 1993. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio Século XXI Escolar: O Minidicionário da Língua Portuguesa**. 4º. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FILHO, Domicio Proença. **A Linguagem Literária**. 6º. ed. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. 14º. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3º. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 3º. ed. Biblioteca Universitária, 1976.

## A TRADUÇÃO DE *JANE EYRE* DO ROMANCE PARA O CINEMA

Giselle Andrade Pereira<sup>i</sup>

### Resumo

O presente trabalho tem por principal objetivo analisar o processo de adaptação do romance *Jane Eyre*, de autoria da escritora inglesa Charlotte Brontë, para o filme homônimo de 2011, dirigido por Cary Fukunaga, estrelado por Mia Wasikowska, como Jane Eyre e Michael Fassbender como Mr. Rochester, observando traços de leitura na mudança de sistemas de linguagem. Em sua obra, publicada pela primeira vez em 1847, em plena Era Vitoriana, Charlotte Brontë critica a moral da sociedade inglesa da época ao construir uma personagem que não aceita e questiona as normas, costumes e padrões sociais vigentes no período. Como base teórica, utilizamos os textos de Lefevere (2007) Stam (2008) e Hutcheon (2013) que discorrem sobre tradução como reescrita, sobre intertexto e adaptação fílmica. Partimos da hipótese de que a adaptação fílmica constrói a imagem de uma protagonista com uma voz acentuada que a destaca, além de marcar no seu discurso uma coerência acerca das decisões e escolhas determinantes para a sua felicidade e bem estar.

**Palavras-chave:** *Jane Eyre*, Literatura, Cinema.

## THE TRANSLATION OF *JANE EYRE* FROM NOVEL TO FILM

### Abstract

This present paper aims at analyzing the process of adaptation of the novel *Jane Eyre*, written by the English writer Charlotte Brontë, to the 2011 homonymous movie, directed by Cary Fukunaga, starring Mia Wasikowska, as Jane Eyre and Michael Fassbender as Mr. Rochester, observing reading traits in the language systems. In Charlotte Brontë's book, first published in 1847, during the Victorian Era, the writer criticizes the moral of English society when she portrays a character that does not accept norms but questions habits and social standards of the period. As a theoretical basis, we are going to use Lefevere (2007) Stam (2008) and Hutcheon (2013) who write about translation as rewriting, intertext and film adaptation. We start from the hypothesis that the film adaptation builds the image of a protagonist with a strong voice that highlights her, besides marking her speech with coherence about the decisions and determinant choices for her happiness and well-being.

**Keywords:** *Jane Eyre*, Literature, Cinema.

### 1 – Introdução

Esse presente artigo analisa o processo de adaptação do livro *Jane Eyre*, da escritora inglesa Charlotte Brontë, publicado pela primeira vez na Inglaterra em 1847, para o filme homônimo produzido pela produtora Universal Pictures e BBC Films e dirigido por Cary Fukunaga no ano de 2011, na Inglaterra, com enfoque na tradução da personagem Jane Eyre para as telas.

A análise é desenvolvida a partir de uma abordagem crítico-descritiva das narrativas em estudo. As obras literária e fílmica são contextualizadas em relação aos seus períodos de produção, considerando aspectos narrativos dos dois sistemas de linguagem, bem como os aspectos

---

<sup>i</sup> Aluna da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Email: gisellealb@gmail.com

socioculturais que podem influenciar determinadas construções da personagem no cinema.

Nosso ponto de partida é a obra literária de Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (2012), em língua inglesa, sobre a qual realizamos uma breve discussão. Em seguida, apresentamos a escritora e o contexto histórico no qual estava inserida quando da publicação da obra. Nesse sentido, os trabalhos de Burgess (1969), Gilbert & Gubar (2000) e Woolf (2013; 2014), que escrevem sobre elementos socioculturais da Inglaterra Vitoriana, são relevantes para nossas reflexões; por fim, a partir dos estudos de Lefevere (2007) Stam (2008) e Hutcheon (2013) sobre reescrita, tradução e adaptação fílmica, analisaremos a adaptação cinematográfica de 2011 do romance *Jane Eyre*, observando o contexto de cada linguagem.

Partimos da hipótese de que a narrativa adaptada para o cinema segue uma tendência transgressora e vanguardista, ao passo que a personagem principal, Jane Eyre, como a personagem no romance, faz questionamentos e críticas sobre o papel da mulher em plena Era Vitoriana. A adaptação fílmica se caracteriza como uma narrativa moderna, onde a ênfase é no psicológico da personagem. Para o desenvolvimento da análise, utilizamos fotogramas dos filmes, destacando os tipos de enquadramento, planos fílmicos, espaço, som, dentre outros elementos que contribuem para a leitura acerca da construção da personagem, em um processo intertextual entre as linguagens e as obras em estudo.

## **2 – Charlotte Brontë, *Jane Eyre* e a Inglaterra Vitoriana**

Charlotte Brontë foi uma escritora e poetisa inglesa, irmã mais velha de Emily Brontë (1818-1848) e Anne Brontë (1820-1849), também escritoras e grandes nomes da Literatura Inglesa. O livro *Jane Eyre*, publicado pela editora Signature Editions (2012), traz as seguintes informações biográficas da autora: nasceu em 21 de abril de 1816 em Thornton na Inglaterra, onde viveu boa parte da sua vida. Faleceu em 31 de março de 1855, com apenas 38 anos de idade, na sua cidade natal.

A autora iniciou sua escrita literária juntamente com suas irmãs, quando ainda eram crianças, e escreveu diversos contos e histórias sobre lugares imaginários. Charlotte e as irmãs iniciaram os estudos em uma escola interna e depois os concluíram em casa com a ajuda do pai e de uma tia. Quando adultas, Charlotte, Emily e Anne trabalharam como professoras e governantas em escolas e em casas de famílias, profissões essas retratadas nas suas obras e nas de Anne.

Durante sua vida, a escritora publicou poesia, contos e romances. No entanto, é preciso notar que, naquele contexto, as mulheres tinham dificuldade para escrever e publicar por vários motivos, como por exemplo, falta de dinheiro, falta de tempo dedicado aos estudos e de um lugar apropriado para a escrita, como apontou Woolf (2014) no seu ensaio *Um teto todo seu*, anos depois.

Além disso, a dificuldade de aceitação das editoras, do público e da crítica literária pode ter sido um fator que contribuiu para que Charlotte Brontë usasse em suas obras o pseudônimo masculino Currer Bell, pois a literatura era restrita e dedicada aos homens, sendo assim mais fácil publicar com nomes masculinos.

Suas irmãs, Emily Brontë e Anne Brontë, também publicaram os seus romances com nomes masculinos, Ellis Bell e Acton Bell. Charlotte, em um prefácio que escreveu para o romance da irmã Emily, *Wuthering Heights*, em 1850, aborda o preconceito sofrido por ela, por suas irmãs e pelas escritoras daquele período e explica o motivo de terem publicado seus livros com nomes masculinos:

Adversas à publicidade pessoal, ocultamos os nossos nomes sob os pseudônimos de Currer, Ellis e Acton Bell, sendo a escolha ditada por uma espécie de escrúpulo que nos levava a assumir nomes positivamente masculinos, não querendo confessarmo-nos mulheres porque — embora então não suspeitássemos de que a nossa maneira de pensar e de escrever não era o que se chama “feminina” — tínhamos a impressão de que as escritoras eram encaradas com espírito preconcebido. Notáramos que os críticos por vezes usavam a arma do desprezo pelos escritos femininos ou, ao contrário, da lisonja gentil ao belo sexo (BRONTË, 1985, p. 6).

Nesse sentido, a autora descreve os motivos do uso dos pseudônimos: primeiro, para preservarem suas identidades pessoais; segundo, por acharem que seus escritos não seriam o que era esperado que mulheres no século XIX escrevessem, ou seja, narrativas com temas românticos em que a personagem principal fosse uma mulher frágil, que não questionasse sua condição, apenas buscasse proteção masculina; e, por último, porque os críticos tratavam de maneira diferenciada as obras que tinham por autoria mulheres. Por essas razões, as irmãs Brontë publicaram inicialmente com nomes masculinos.

Porém, ainda em vida, Charlotte tornou-se conhecida por toda a sociedade inglesa, principalmente, após a publicação de *Jane Eyre*, (a primeira edição foi vendida em apenas dois meses), a escritora revelou-se e passou a publicar com o seu verdadeiro nome e divulgou também o nome das irmãs para toda a Inglaterra.

*Jane Eyre*, romance considerado sua obra-prima e um dos mais significativos da Era Vitoriana (BURGESS, 1969), aborda um assunto polêmico da época: a liberdade da mulher. Após sua primeira publicação em 1847, o romance não foi bem visto pelo público em geral e por críticos literários, possivelmente, por ter como personagem principal uma jovem questionadora, de opinião própria e que se distanciava dos moldes e padrões estabelecidos para as mulheres da época. Gilbert e Gubar (2000) explicam as possíveis causas da crítica negativa ao romance: “[...] a sua recusa ‘anticristã’ para aceitar as formas, costumes e padrão da sociedade – em suma, seu feminismo rebelde [...] [e] a recusa da heroína em se submeter ao seu destino social [...]. O que horrorizava os

vitorianos era a raiva de Jane.<sup>i</sup> (GILBERT e GUBER, 2000, p. 338).

Charlotte Brontë também escreveu os romances *Shirley*, lançado em 1849; *Villette*, em 1853; e *O Professor*, publicado postumamente em 1857. A autora também publicou um livro de poemas juntamente com as irmãs Emily Brontë e Anne Brontë, *Poems by Currer, Ellis, and Acton Bell*, em 1846, sua primeira obra literária publicada. Nos romances mencionados acima e também em *Jane Eyre*, a autora aborda e enfatiza a condição social da mulher e a diferença de papéis de gênero estabelecidos na Era Vitoriana, tema esse que perpassa toda a sua produção literária. Por fim, sua obra, mesmo após mais de um século desde a primeira publicação, continua sendo bastante vendida e seu principal romance é frequentemente adaptado para o cinema e séries televisivas.

A narrativa do romance *Jane Eyre* inicia com sua protagonista enquanto criança e se prolonga até a sua vida adulta. A jovem enfrenta vários desafios na sua trajetória, o que a torna uma mulher questionadora e independente. A personagem narra, por exemplo, a perda dos pais quando criança, o que a fez morar com o tio materno, Mr. Reed, na mansão Gateshead Hall, porém, após um ano, ele também falece; em seguida, Jane é criada por sua tia, Mrs. Reed, esposa de seu tio, uma mulher de temperamento difícil, que desprezava e maltratava a sobrinha ainda na idade infantil.

Após quase 10 anos convivendo com a família Reed, Jane Eyre é enviada para estudar e morar permanentemente em uma escola interna, Lowood School, onde também passa por várias dificuldades, no entanto, o ambiente era melhor que a casa da tia. Depois de oito anos vividos em Lowood School, Jane demonstra cansaço por aquela vida reservada e afastada do mundo. A jovem decide partir e conhecer outros lugares, outras pessoas, e ter a liberdade que ela almejava e lhe foi, na maior parte de sua vida, negada, como podemos observar no trecho da narrativa abaixo:

[...] as regras e obrigações da escola, seus hábitos e noções, suas vozes e rostos e frases, costumes, preferências e antipatias: isso era o que eu sabia da existência. E agora sentia que não era o bastante. Cansei-me, numa tarde, da rotina de oito anos. Desejava liberdade, ansiava pela liberdade; pela liberdade rezei uma oração, que pareceu se dispersar no vento suave [...]. (BRONTË, 2012, p. 80).<sup>i</sup>

Nesse momento do romance, percebemos como Jane não aceita o que lhe é imposto, pois a personagem não deseja passar a vida inteira presa em um internato. A partir dessa reflexão, a jovem anseia por algo para mudar seu destino. Jane anuncia em um jornal e logo é contratada para trabalhar como governanta e professora de uma menina chamada Adèle, na mansão Thornfield Hall,

<sup>i</sup> [...] its “anti-Christian” refusal to accept the forms, customs, and standard of society – in short, its rebellious feminism [...] the heroine’s refusal to submit to her social destiny [...]. What horrified the Victorians was Jane’s anger. (Todas as traduções não referenciadas são de nossa autoria).

<sup>i</sup> [...] school-rules, school-duties, school-habits and notions, and voices, and faces, and phrases, and costumes, and preferences, and antipathies — such was what I knew of existence. And now I felt that it was not enough; I tired of the routine of eight years in one afternoon. I desired liberty; for liberty I gasped; for liberty I uttered a prayer; it seemed scattered on the wind then faintly blowing. [...]. (Todas as traduções do romance *Jane Eyre* são de Adriana Lisboa, da edição brasileira da editora Zahar, ano 2018).

longe da escola e mais longe ainda da casa de Mrs. Reed. Nesse lugar, Jane Eyre conhece o dono da mansão, Mr. Edward Rochester, por quem ela se apaixona e é correspondida, mas aos poucos descobre segredos desse homem misterioso.

*Jane Eyre* se caracteriza como um romance de autobiografia ficcional da personagem protagonista, em que Jane narra sua própria história e coloca em questão temas sociais relacionados às mulheres do período, uma vez que, no período vitoriano, a mulher era considerada um ser frágil e submisso (WOOLF, 2013).

A personagem reivindica, através da escrita, dos diálogos e discursos, os direitos sociais que lhe eram negados e questiona as tarefas que apenas as mulheres deveriam cumprir, como também expõe a sua opinião sobre o sexo masculino ser privilegiado:

Das mulheres se espera que sejam calmas, de modo geral. Mas as mulheres sentem como os homens. Necessitam exercício para suas faculdades e espaço para seus esforços, assim como seus irmãos; sofrem com uma restrição rígida demais, com uma estagnação absoluta demais, exatamente como sofreriam os homens. E é uma estreiteza de visão por parte de seus companheiros mais privilegiados dizer que elas deveriam se confinar a preparar pudim e tricotar meias, a tocar piano e bordar bolsas. É insensato condená-las ou rir delas se elas buscam fazer mais ou aprender mais do que o costume determinou necessário ao seu sexo. (BRONTË, 2012, p. 104).<sup>i</sup>

No trecho acima, observamos que Jane Eyre expõe sua opinião sobre os privilégios masculinos e sobre as atividades destinadas às mulheres. Do mesmo modo, percebemos sua força de questionar os papéis direcionados ao gênero feminino na era vitoriana.

No curso da narrativa, a personagem passa por grandes provações e, apesar de tudo, Jane não desiste de seus princípios e ideais. Mesmo sozinha no mundo, ela se torna uma mulher confiante e com uma boa educação. O desfecho do romance se dá com a protagonista conquistando sua liberdade com condições financeiras favoráveis a um bom estilo de vida – concedido por uma herança de um tio –, e casando-se por vontade própria com Mr. Rochester: “Leitor, casei-me com ele”<sup>i</sup> (BRONTË, 2012, p. 437), sendo ela a dona do seu destino, em uma época em que as mulheres não tinham o direito de serem protagonistas da própria história de vida.

O contexto histórico em que a escritora Charlotte Brontë está inserida é a Inglaterra Vitoriana, período em que corresponde ao reinado da Rainha Vitoria, entre os anos de 1837 e 1901. Essa era se caracteriza por diversas mudanças na economia, na indústria e nas artes em geral, mas também possuía uma moral rígida, em que o tradicionalismo, as repressões de gênero e de classes sociais eram incentivadas e requeridas.

---

<sup>i</sup> [...] Women are supposed to be very calm generally: but women feel just as men feel; they need exercise for their faculties, and a field for their efforts, as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, to absolute a stagnation, precisely as men would suffer; and it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex.

<sup>i</sup>Reader, I married him.

A Inglaterra Vitoriana foi um período puritano com uma moral rígida, na qual as bases eram “[...] grandes famílias com o pai como a cabeça divina, e a mãe, como uma criatura submissa.”<sup>i</sup> (BURGESS, 1969, p. 235). Essa época consolidou muitos padrões sociais, especialmente, aqueles destinados às mulheres, que historicamente tinham seus direitos negados, não podendo expressar-se naquela sociedade repleta de valores que não poderiam ser desobedecidos, como as constituições familiares, os deveres da fé, entre outros. Portanto, a narrativa se passa na sociedade vitoriana, uma sociedade patriarcal onde os papéis sociais de homens, de mulheres e de crianças eram estritamente definidos. Nesse contexto, *Jane Eyre* se apresenta como uma personagem que questiona e desconstrói determinados valores impostos ao gênero feminino.

### 3 – A tradução de *Jane Eyre* do romance para o cinema

O romance *Jane Eyre* foi adaptado para o cinema e TV em diversas ocasiões. A primeira versão cinematográfica da obra é de 1910, na época do cinema mudo e foi produzida pela Thanhouser Company nos Estados Unidos. A primeira adaptação do cinema falado é de 1934, dirigido por Christy Cabanne. O livro também foi adaptado para seis séries televisivas pelo canal britânico BBC, entre elas as adaptações de 1983 e de 2006; a adaptação fílmica mais recente do romance é a de 2011, dirigida por Cary Joji Fukunaga.

A adaptação que escolhemos para analisar nesse trabalho é o filme de 2011, quando o romance foi roteirizado e adaptado com título homônimo para o cinema, com a direção do cineasta norte-americano Cary Joji Fukunaga e tendo como roteirista a dramaturga inglesa Moira Buffini.

A relação entre literatura e cinema começou no início do século XX e com ela os estudos sobre adaptação fílmica. Stam (2008), Hutcheon (2011), entre outros, desenvolvem pesquisas acerca desse fenômeno, em que obras literárias adaptadas para o cinema são estudadas.

Nesse sentido, vale ressaltar a contribuição de Lefevere (2007) acerca do conceito de reescritura, na qual o autor afirma que “a tradução é, certamente, uma reescrita de um texto original. Toda reescritura, [...] reflete uma certa ideologia.” (LEFEVERE, 2007, p. 11), uma vez que as traduções – entre línguas, poéticas, culturas e sistemas – passam pela mediação dos tradutores, que podem “[...] escolher adaptar-se ao sistema, permanecendo dentro dos parâmetros delimitados por suas restrições [...], ou eles podem escolher opor-se ao sistema, tentando operar fora de suas restrições.” (LEFEVERE, 2007, p. 32). Portanto, diretores de cinema – vistos como tradutores – reescrevem e transformam os textos literários de acordo com as configurações estéticas do cinema e das condições mercadológicas da sétima arte, como também de acordo com o contexto em que estão inseridos, para que essas reescrituras, traduções e adaptações sejam bem recebidas nos seus

---

i[...] large families with the father as a godlike head, and the mother as a submissive creature.



contextos de chegada.

Outro ponto importante no conceito de Lefevere (2007) é a ideia de que os tradutores, a partir da reescritura de obras, criam imagens de autores e das próprias obras em outros sistemas, como no caso de *Jane Eyre*, que é reescrita no cinema. Para Lefevere:

No passado, assim como no presente, reescretores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que o original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje (LEFEVERE, 2007, p. 18-19).

Stam (2008) argumenta o seguinte:

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20).

Portanto, entendemos a adaptação fílmica de uma obra literária como a criação de outra obra, então, não cabe aqui julgarmos se o filme é fiel ou não e sim buscarmos aspectos narrativos que são construídos a partir de cada sistema de linguagem, a partir da leitura e observação dos determinados contextos. O filme adaptado do romance *Jane Eyre* representa outra leitura, sendo diferente e, ao mesmo tempo, mantendo intertextos com a obra de Charlotte Brontë.

No livro *Uma teoria da adaptação* (2013), Hutcheon trabalha com a proposta de que uma adaptação é produto e processo, sustentando a premissa de que as obras “pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (HUTCHEON, 2013, p. 17). Assim, ao observarmos os critérios que regem a adaptação de um livro para o cinema, é necessário compreender que cada adaptação está inserida em uma dada cultura e sua respectiva época.

Nessa perspectiva, considerando os aspectos supracitados do romance *Jane Eyre*, e os conceitos de Lefevere (2007), Stam (2008) e Hutcheon (2013), levantamos os seguintes questionamentos: é possível observar intertextos entre o romance e o filme de 2011? Quais imagens da personagem Jane Eyre o filme cria? Por fim, apresentamos o problema central do trabalho: como se dá o processo tradutório do romance *Jane Eyre* para a narrativa cinematográfica?

O filme *Jane Eyre* de direção do cineasta norte-americano Cary Joji Fukunaga foi filmado em 2010 na Inglaterra e teve sua estreia mundial em 2011, com Mia Wasikowska, no papel de Jane Eyre e Michael Fassbender como Mr. Rochester; ambos já possuíam, no momento em questão, certa fama no sistema cinematográfico, sendo esse um motivo importante para a projeção e aceitação do público. A atriz Mia Wasikowska, por exemplo, participou um ano antes do filme *Alice in Wonderland* (2010), dirigido por Tim Burton, adaptado do romance clássico vitoriano *Alice in*

*Wonderland* de Lewis Carroll, tendo a atriz interpretado a personagem Alice.

O filme *Jane Eyre* é colorido, tem 120 minutos de duração e foi filmado em Derbyshire, na Inglaterra. As localidades escolhidas possuem paisagens que retratam o cenário da Inglaterra rural, semelhantes às descrições do livro. Nesse contexto, por exemplo, os locais de gravação são uma marcação intertextual importante entre as obras em questão. (ver Figura 1). Outro intertexto importante com o livro é o impacto dramático e gótico, representado por névoas, sombras, cenários inquietantes, chuvas, música dramática, entre outros.

Figura 1 – Paisagem que representa a Inglaterra rural



Fonte: Fukunaga (2011)

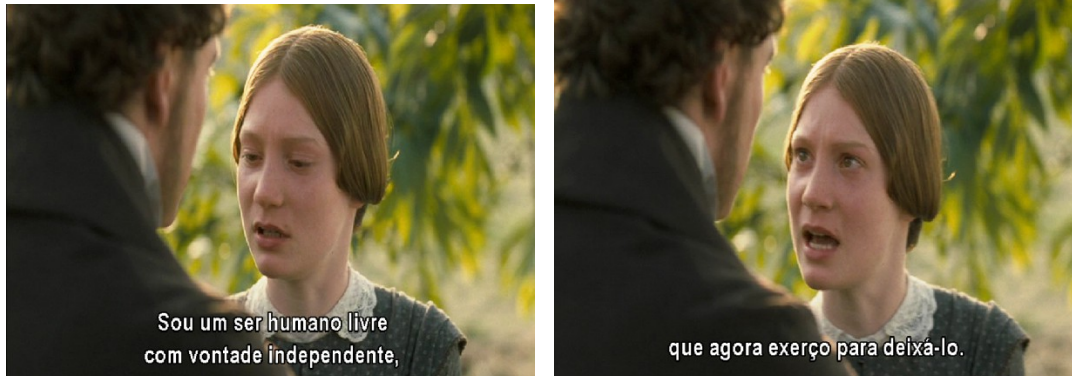
O filme possui características da narrativa cinematográfica moderna, sendo o enredo não-linear – enquanto no livro temos uma narrativa linear, onde há a história de Jane da infância a vida adulta, no filme a primeira cena a personagem já é adulta e está no conflito da história, nas cenas seguintes, a partir de flashbacks da personagem (técnica geralmente usada para esclarecer lacunas antecedentes de uma dada situação, no caso a fuga de Jane de Thornfield Hall) e perguntas feitas a ela, conhecemos sua história – quando criança na casa da tia Mrs. Reed, na escola, Thornfield Hall e até chegar o momento novamente da fuga, onde assistimos o desfecho da história em tempo cronológico.

No que diz respeito à adaptação das personagens, o foco narrativo é na personagem Jane Eyre e no seu psicológico (dramas, pensamentos e sonhos), essa é outra característica da narrativa cinematográfica moderna. Na primeira cena do filme, que é a fuga da personagem de Thornfield Hall, Jane Eyre nos é apresentada em uma escala que vai do primeiro plano (câmera filmando o seu rosto) para planos gerais (Jane e o espaço), o que a reduz diante da paisagem; Jane está só, é quase noite e chove bastante, essa primeira cena é a representação da solidão de Jane.

Na relação entre as personagens Jane Eyre e Mr. Rochester há a construção de vários diálogos, e nestes, Jane sempre se destaca como protagonista, não se calando diante as perguntas e

insinuações de Rochester, às vezes o deixando sem palavras. (Ver Figuras 2 e 3).

Figura 2 e 3 – Jane Eyre e Mr. Rochester

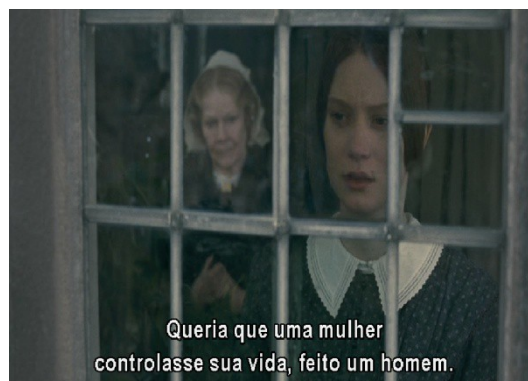


Fonte: Fukunaga (2011)

Algumas técnicas do cinema tais como o tipo de câmera e o elemento de *voice-over* (apenas a voz da personagem e esta fora da cena) podem indicar uma personagem enquanto centro da instância narrativa, como é o caso de Jane. No decorrer das cenas, vemos que os acontecimentos nos são apresentados a partir do ponto de vista de Jane Eyre, então ouvimos o que ela ouve e vemos o que ela sonha, lembra e pensa, portanto as outras personagens sempre estão em um segundo plano.

Na figura abaixo (ver Figura 4), a câmera nos apresenta Jane de fora para dentro da casa, para assim ilustrar a prisão que a personagem vivia por não poder ter a liberdade que tanto buscava. Nessa cena, Jane, ao olhar a paisagem e os campos distantes, de uma maneira triste, pois não poderia desbravá-los, se questiona sobre o fato do gênero feminino não ter os mesmos direitos que o gênero masculino.

Figura 4 – Jane Eyre



Fonte: Fukunaga (2011)

Como no romance, o modo como o filme constrói Jane Eyre reforça a personagem

questionadora e crítica com relação ao sistema sociocultural em que estava inserida e ao que era destinado ao gênero feminino e, ela, através de diálogos, discursos e questionamentos, nos mostra seus anseios em querer mudanças em sua vida e na vida das mulheres.

#### 4 – Considerações Finais

Concluimos, a partir da análise, que a adaptação filmica *Jane Eyre* de 2011 constrói a imagem de uma protagonista com uma voz acentuada que a destaca, além de marcar no seu discurso uma coerência acerca das decisões e escolhas determinantes para a sua felicidade e bem estar.

Por fim, justificamos a relevância de estudos acerca da obra de Charlotte Brontë que foi e continua sendo adaptada no cinema em diferentes momentos. Dessa maneira, esperamos contribuir para as pesquisas desenvolvidas sobre sua produção literária, bem como acerca do campo de estudos da Adaptação Filmica, ampliando as perspectivas de leituras do romance *Jane Eyre*, no contexto da literatura inglesa do século XIX, em relação com o cinema, abordagem na qual a palavra e a imagem promovem um jogo dinâmico de interpretações na contemporaneidade.

#### Referências Bibliográficas

- BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. New York: Signature Editions, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Jane Eyre**. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Tradução de Vera Pedroso. São Paulo, Cedibra, 1985.
- BURGESS, Anthony. **English Literature: a survey for students**. London: Longman, 1969.
- GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination**. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- JANE Eyre. Direção: Cary Fukunaga, Produção: Alison Owen. Inglaterra, Universal Pictures, 2011. 1 DVD, 120 min, color. son.
- LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru-SP: EDUSC, 2007.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own**. London: Collector's Library, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.

## **ATONEMENT, DE IAN MCEWAN: A TRADUÇÃO DA METAFICÇÃO PARA O CINEMA**

Lígia Ribeiro do Nascimento<sup>i</sup>

### **Resumo**

O presente artigo discute o romance *Atonement* (2001) do escritor Ian McEwan abrangendo elementos metaficcioneis presentes na obra, de modo a salientar de que forma tal recurso literário foi traduzido para o meio cinematográfico na adaptação filmica *Desejo e Reparação* (2007), por Joe Wright. Para a abordagem da metaficção fizemos uso de Hutcheon (1984), Waugh (2001) e Bernardo (2010) que apontam de que forma é possível identificar a metaficção na obra literária. No que concerne aos estudos sobre adaptação filmica como tradução nos baseamos na Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1990), nos estudos descritivos de tradução de Cattrysse (1992), e no conceito de reescrita de Lefevere (2007), conceitos essenciais ao estudo da adaptação cinematográfica. Para a análise foi escolhido um segmento cinematográfico relevante para a percepção da metaficção, assim como foram observadas quais estratégias cinematográficas foram utilizadas para que tal elemento, tão relevante para o desenvolvimento da narrativa no romance, fosse apresentado na película. No decorrer da pesquisa foi possível perceber que os elementos que compõem o fazer cinematográfico tem papel primordial na adaptação e preservação dos elementos literários em uma obra de meio diferente, o filmico, mas dependente do literário. Considerando os resultados da pesquisa, é possível afirmar que, mesmo partindo para outro meio à parte do literário, a adaptação filmica com suas particularidades foi capaz de manifestar o uso da metaficção no filme.

**Palavras-Chave:** Metaficção. Ian McEwan. Adaptação filmica.

## **ATONEMENT, BY IAN MCEWAN: THE TRANSLATION OF METAFICTION INTO THE CINEMA**

### **Abstract**

This article deals with Ian McEwan's novel, *Atonement* (2001), covering metafictional elements present in the work, in order to emphasize how this literary resource was translated into the cinematographic medium in the film adaptation *Atonement* (2007), by Joe Wright. For the metafiction approach we dealt with Hutcheon (1984), Waugh (2001) and Bernardo (2010) who indicate in what way it is possible to identify the metafiction present in the literary work. When it comes to the studies concerning film adaptation as translation this research is based on Even-Zohar's Polysystem Theory (1990), Cattrysse's descriptive translation studies (1992), and Lefevere's rewriting concept (2007) essential concepts when it comes to the study of cinematographic adaptation. For the analysis, it was chosen a relevant cinematographic scene for the perception of metafiction. It was also observed which cinematographic strategies were used so that such element, so relevant for the development of the narrative in the novel, was presented in the film. Throughout this research it became possible to notice that the elements which make part of the film-making have a critical role in the adaptation and preservation of literary aspects within a work of different medium, the cinematographic, but dependent on the literary one. Considering the results of the research, it is possible to affirm that, even occurring in another medium apart from the literary, as the film adaptation with its particularities, the metafiction was presented in the film.

**Keywords:** Metafiction. Ian McEwan. Film Adaptation.

---

<sup>i</sup> Graduada em Letras Português-Inglês e Respectivas Literaturas (Licenciatura Plena) pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Especialista em Tradução pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) e Mestranda do curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará. E-mail: ligia.kdes@gmail.com

## 1 – Introdução

Na relação entre a arte literária e a arte cinematográfica encontra-se a tradução, mais especificamente a adaptação filmica. Existem várias definições de tradução propostas por estudiosos, como indica Tápia (2015, p. 9) ao abordar a tradução como um tema, “[...]pela própria complexidade da atividade tradutória, tão fértil quanto polêmico, assim como o são pressupostos e conceitos que compõem a reflexão, como as ideias de fidelidade e transparência.” Devido aos seus múltiplos aspectos, apontados ainda por Tápia (2015, p. 10), “muitas vezes antagônicos”, é possível perceber concepções tão díspares quanto possam existir. Levando isso em consideração, percebe-se que não há um consenso no que concerne o sistema tradutório, pois cada tradutor tem a autonomia para fazer suas próprias escolhas a partir de suas leituras dos textos de partida que estão em processo de tradução assim como das limitações do sistema receptor. Tal conceito se aplica a vários âmbitos da tradução, incluindo o da adaptação filmica, que é a área a ser analisada neste artigo.

Antes de ser uma obra filmográfica, a adaptação filmica parte de outro meio, o literário, para assim tomar forma nas telas. Este processo de reescritura pode ser denominado tradução intersemiótica. Plaza (2003, p. 14) percebe a tradução da seguinte forma:

Por seu caráter de transmutação, de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (...) em outras representações que também servem como signos.

A partir das considerações do autor, ao refletirmos acerca da linguagem oral ou escrita como a tradução do pensamento, podemos inferir que, ao adaptarmos uma obra literária para uma outra linguagem, neste caso a cinematográfica, há a tradução do texto de partida do meio escrito ao ser transmutado para outro meio, o fílmico. Tal conceito de adaptação como tradução é proposto por Cattrysse (1992) que apresenta a tradução como um fenômeno semiótico que, por isso, contempla os sistemas literário e fílmico, e ainda que sejam distintos, eles possuem semelhanças, tais como o enredo, a presença de personagens, a narrativa, as simbologias, a disposição cronológica da narrativa, entre outros aspectos. Neste trabalho pretendemos tratar do romance *Atonement* (2001) do escritor Ian McEwan identificando aspectos metaficcioneis presentes na obra, investigando de que forma o recurso literário foi traduzido para o meio cinematográfico no filme *Desejo e Reparação* (2007), dirigido por Joe Wright, analisando, assim, quais componentes cinematográficos foram utilizados para a abordagem da metaficção na adaptação filmica.

## 2 – A Metaficção em *Reparação*

A compreensão de que o autor de uma obra literária está em um universo distante daquele no qual os personagens vivem a narrativa, estando o escritor claramente no seu posto de criador da

obra e fora dela, não se aplica a todas as obras. Há aquelas em que se considera a existência de autores diferentes, assim como de narradores diferentes, dentro de uma mesma trama. Além disso, os sentidos que um texto exprime são infinitos, como aponta Barthes (2004, p. 04):

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original.

A obra *Reparação* (2002)<sup>i</sup>, escrita por Ian McEwan, é um exemplo das múltiplas dimensões do processo de criação. Nela encontramos Briony, uma jovem garota em transição da infância para a adolescência. Suas noções acerca de realidade e fantasia levam-na a praticar um crime que mais tarde lhe renderia a difícil tarefa de realizar sua expiação. No decorrer da trama, a irmã de Briony, Cecilia, se envolve amorosamente com Robbie, o filho da faxineira da casa, ele fora criado com toda a atenção da mãe e com a ajuda da família de Briony e Cecilia. Em um momento em que Cecilia e Robbie conversam em frente a uma fonte no terreno da casa, Briony avista a cena de longe, através da janela de seu quarto, e, a partir disso, a menina começa a construir em sua mente o que podemos chamar de realidade ficcional, uma vez que ela percebe a cena como algo real, porém há a criação ficcional em sua mente, pois ela inventa uma narrativa para aquele momento em que vê a cena.

A partir disso, a personagem inicia um processo de criação, considerando o momento de passagem entre a infância, uma fase em que, para ela, tudo parecia ideal e distante, para o início da adolescência, quando ela começa a perceber que a vida real transcende a percepção de seus olhos. A seguir, ela apreende mais do que a realidade apresenta, e em dada situação, quando seus primos que vieram do Norte fogem de casa, e todos saem à procura deles pelos terrenos da casa, Briony encontra a prima sendo abusada sexualmente por alguém cujas feições ela não conseguira enxergar claramente. No momento de acalmar a prima, Briony a induz a considerar que o culpado fora Robbie, quando na verdade Paul Marshall, amigo do irmão de Briony e de Cecilia, havia cometido o crime. Na mente dela “Tudo fazia sentido. Fora ela que descobrira. A história era dela, a história que estava se escrevendo por si própria a sua volta.” (MCEWAN, 2002, p. 201). A menina tentava criar um enredo em sua mente, algo que fizesse sentido, e que ela pudesse mostrar para as pessoas, considerando que o mundo adulto lhe parecia muito mais real que o infantil, já abandonado por ela.

O livro é dividido em quatro partes. Na primeira, McEwan inicia a trama mostrando o que envolve o crime de Briony, como foi mencionado. Já a segunda parte é iniciada em espaço e tempo completamente diferentes, cinco anos depois e com Robbie lutando na Segunda Guerra Mundial,

---

<sup>i</sup> No presente artigo temos como objetos a obra literária *Atonement* e sua adaptação filmica de mesmo nome. Todavia, as citações da narrativa são da tradução de Paulo Henriques Britto (MCEWAN, Ian **Reparação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 444 p.).

sofrendo todo tipo de intempérie, incluindo a saudade que sente de Cecília, que é retratada na terceira parte do livro trabalhando como enfermeira em um hospital, sem contato com a família, e com esperanças de ainda viver sossegadamente com Robbie. Briony está em treinamento para se tornar enfermeira como sua irmã, e durante o processo, ela presencia momentos de extrema tristeza, percebidos por ela como uma forma de castigo pelo grave engano que havia causado ao acusar Robbie por um crime que não cometera. Nesse período, Briony tenta conseguir reparação encontrando-se com sua irmã e com Robbie para lhes pedir perdão e assegurar-lhes de que ela fará o possível para que Robbie seja inocentado.

Apenas na última parte do livro, uma Briony idosa toma a voz do narrador e revela que seu relato aconteceu, de fato, na realidade da narrativa, exceto a partir do momento em que ela havia se encontrado com sua irmã e Robbie, na tentativa de demonstrar seu arrependimento, e revela ainda que escrevera o livro com tal final feliz para os dois com o intuito de fazer com que Robbie e Cecília tivessem encontrado a felicidade, mesmo sendo na ficção, o que demonstra quão poderosa é a função do escritor, assim como seu impacto na realidade.

Com base no final do enredo, percebe-se a fonte da narração, sendo a própria personagem fictícia, criada por McEwan, a escritora da obra também fictícia. Tal estrutura pertence a um conceito de escrita literária, a metaficção. Para Hutcheon (1984, p. 1, tradução nossa), “‘Metaficção’, como é chamada atualmente, é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística.”<sup>i</sup>. Logo, é vista como uma narrativa dentro de uma narrativa, incluindo o processo de escrita da narrativa dentro dela mesma. Tal processo de construção da escrita é percebido por Briony logo no início da trama, quando ela reflete sobre o seu próprio modo de escrever como representação de sua personalidade controladora, como pode ser visto no trecho em que McEwan (2002, p. 16) a descreve: “As páginas de uma história recém-terminada pareciam vibrar em sua mão, de tanta vida que continham. Também conseguia desse modo satisfazer sua paixão pela organização, pois o mundo caótico ficava exatamente como ela queria.”

Atwood (2004, p. 161), ao refletir acerca da relação entre escritor e leitor, assinala que “O escritor comunica-se com a página. O leitor também comunica-se com a página. O escritor e o leitor comunicam-se apenas por meio da página. Este é um dos silogismos da escrita como tal.”, indicando, assim, a importância da obra literária como meio de comunicação entre leitor e escritor. O intrigante em *Reparação* é o fato de que temos dois autores, sendo McEwan, o autor escritor da obra fictícia, e Briony, a autora da obra dentro da própria obra. A noção de comunicação com o

---

i “‘Metafiction,’ as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.”



leitor pode ser considerada efetiva ao percebermos McEwan como o único autor. A partir do momento em que Briony toma seu lugar como autora, e concebemos sua intenção de expiação, ao nos comunicar sua história, é possível apreender a função primordial da metaficção, como indica Waugh (2001, p. 104, tradução nossa) ao dizer que “Tais romances revelam a dualidade dos textos literários e ficcionais: toda a ficção existe na página que é materialmente ‘real’ e também existe na consciência como mundos criados através destas palavras”<sup>i</sup>. Dessa forma, é possível constatarmos que não há apenas uma obra, a que McEwan escreveu para nos comunicar algo, e sim mais outra obra dentro daquela, com intenções diferentes, que envolvem tanto a exposição da narrativa, como a reparação do erro de Briony, sendo esta a intenção principal claramente exposta pela autora. Há de se realçar que, na prática, Briony sabia que não poderia, de fato, mudar nada no que havia feito para sua irmã e para Robbie, e, tendo consciência disso, ela faz sua reflexão no seguinte trecho:

(...) como pode uma romancista realizar uma reparação se, com seu poder absoluto de decidir como a história termina, ela é também Deus? Não há ninguém, nenhuma entidade ou ser mais elevado, a que ela possa apelar, ou com que possa reconciliar-se, ou que possa perdoá-la. Não há nada fora dela. Na sua imaginação ela determina os limites e as condições. Não há reparação possível para Deus nem para os romancistas, nem mesmo para os romancistas ateus. Desde o início a tarefa era inviável, e era justamente essa a questão. A tentativa era tudo. (MCEWAN, 2002, p. 443)

Para Briony sua obra literária era apenas uma tentativa para que sua culpa diminuísse de tamanho frente a tudo que causou à sua irmã e à Robbie. Conquanto, ela lançou-se à tarefa, mesmo sabendo que, como escritora através de sua obra, não poderia voltar ao passado e mudar o que fez, no entanto ela se propôs a fazer isso através de sua imaginação, que foi o que lhe fizera empreender a cometer tantos erros no passado.

Ainda sobre a conceituação de metaficção, Bernardo (2010, p. 9) a percebe como “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma.” Partindo disso, pode-se depreender que, Briony, ao perceber que foi através da ficção, usando sua imaginação, que ela causou todas as intempéries no passado, seria através da ficção que ela corrigiria seu erro, portanto ela faz a reflexão sobre o ato da escrita, e acerca do quão valorosa é a tarefa do escritor, especialmente quando se tem a intenção de corrigir um erro e de conceder felicidade a alguém, neste caso, Cecilia e Robbie, mesmo que isso não tenha ocorrido na realidade factual.

Nessa perspectiva, é possível associar Briony à personagem de Jane Austen, Catherine Morland, de *Northanger Abbey*. Na epígrafe de *Reparação* é reproduzido um trecho de *Northanger Abbey*, no qual percebemos o momento em que Henry Tilney confronta Catherine acerca de suas suspeitas a respeito de sua desconfiança de que o pai de Henry havia assassinado a esposa, ao que

---

<sup>i</sup> “Such novels reveal the duality of literary-fictional texts: all fiction exists as words on the page which are materially ‘real’, and also exists in consciousness as worlds created through these words.”

ele diz: “Cara senhorita Morland, pense o quanto são horrorosas as suspeitas que tem nutrido. Em que fundamentam tais julgamentos? [...] que ideias a senhorita tem se permitido conceber?” (apud MCEWAN, 2002, p. 7). Da mesma forma que Catherine se utiliza de suas leituras fantasiosas para criar enredos imaginários acerca de quem está ao seu redor, Briony também o faz, mas para esta a realidade do mundo adulto aparenta ser bem mais intrigante do que o imaginário infantil no qual ela havia estado presa. No entanto, há uma diferença crucial entre as duas personagens, uma vez que as construções dos enredos a partir de suas concepções de realidade são distintas. Enquanto Catherine não causa contratempos graves às pessoas que estão ao seu redor, Briony provoca o infortúnio de separar Cecilia de Robbie, que é mandado para a prisão, e em consequência disso, ele é enviado posteriormente para a guerra, onde ele morre, impedindo de vez que eles fiquem juntos.

Outro aspecto de grande relevância na construção da narrativa de McEwan é o uso da memória. Levando em conta que Briony escreveu a obra ficcional, que até certo momento possui aspectos biográficos, mas, ao aproximar-se do final, o enredo é criado por ela, há vários momentos em que ela não está presente na narrativa, mas escreve sobre o que ocorreu, Briony se utiliza de sua memória acerca dos personagens, que são pessoas reais para ela, a fim de construir sua história, em parte, fictícia. Em certo estágio da narrativa, quando Briony cria o momento de encontro entre ela, Cecilia e Robbie, sendo este um exemplo de realidade ficcional pelo fato de tal encontro não ter ocorrido, pois Briony não teve coragem de se encontrar com a irmã, ela cria este encontro partindo de sua memória afetiva dos personagens envolvidos. Em certa altura do encontro, quando Robbie se altera emocionalmente por conta da presença de Briony, para acalmá-lo Cecilia diz: “Passou... Robbie, passou.” (MCEWAN, 2002, p. 411). Um fragmento desta frase costumava ser dito por Cecilia à Briony quando esta era criança, como consolo no resgate da menina de seus pesadelos durante a noite. Briony, então como autora, levou o artifício que sua irmã usava com o intuito de acalmá-la, para o segmento em que Cecilia tranquiliza Robbie. Em uma leitura inicial, o leitor, sem ter consciência de que Briony é a autora da obra, já que esta informação é revelada apenas no final da narrativa, não percebe essas nuances indicativas do uso da memória para a construção do enredo. Contudo, a partir do momento em que se torna evidente a autoria da obra até certa parte biográfica, e a partir de outro momento, ficcional, a percepção se torna mais abrangente, podendo o leitor depreender elementos até então aparentemente irrelevantes.

Escoza (2016), ao apontar a singularidade de *Reparação*, considerada a obra prima do autor, indica que o romance se evidencia como uma considerável imersão acerca da arte e da função moral da literatura, ao haver a chance de corrigir, por assim dizer, o fardo da falta humana por meio da imaginação. McEwan produziu uma obra na qual é possível constatar que através do imaginário desregrado, destinos são traçados de forma calamitosa, assim como é de forma cônica que a

imaginação é essencial para a tarefa dos escritores.

### 3 – A Metaficção no filme *Desejo e Reparação*

O teórico Even-Zohar (1990) explora o paradigma teórico acerca dos Polissistemas primeiramente com o intuito de solucionar as dificuldades de estabelecer a tradução como um sistema e suas especificidades. Partindo da conceituação do sistema tradutório, considerando a Teoria dos Polissistemas, é possível conceber que dentro do sistema citado, há outros sistemas. Partindo disso, Lefevere (2007) alude em seus estudos, a teoria proposta por Even-Zohar no que concerne as estruturas hierárquicas em dada cultura, havendo o desmembramento do sistema entre centro e periferia. É importante frisar que Even-Zohar indica que tais sistemas são abrangentes, de tal forma que os elementos que se encontram no centro não se valem dessa posição *ad infinitum*, assim como os itens que estão na periferia também podem mudar de posição, dependendo dos vários componentes que constituem o sistema cultural ao qual pertencem.

Tendo em vista que a tradução pertence a um sistema, e que este mesmo sistema é subdividido em elementos dependentes de aspectos culturais para se estabelecerem, é possível corroborar o que aponta Cattrysse (1992), que atesta que a adaptação fílmica seria um tipo de tradução, inserida assim no polissistema tradutório. Dessa forma, é possível compreender a importância da adaptação fílmica como prática tradutória, com elementos a serem observados e ponderados no que concerne à atividade cinematográfica.

Partimos da premissa de que McEwan utiliza-se da metaficção para colocar em prática a expiação que Briony se impôs por seu erro, levando em conta que seu propósito principal é o de mudar o destino daqueles que foram mais afetados por seu desacerto, ou pelo menos oferecê-los um conforto, ainda que na ficção. Ao ponderarmos sobre a importância da metaficção como recurso literário na narrativa, ocasionando reflexões acerca do fazer literário, do papel do escritor ao escrever seu livro e decidindo os destinos de seus personagens, por mais que seja de forma ficcional, todos esses elementos são colocados em prática na obra literária. Atentando ao fato de que esta obra foi adaptada para o cinema, nos questionamos a respeito de como a metaficção, um recurso genuinamente literário, foi transcrito na tela cinematográfica. Diante desse contexto, partimos para a análise de como se deu o processo de tradução da metaficção, que compõe a narrativa de Ian McEwan, e de suas particularidades na adaptação audiovisual do romance *Reparação*, para o filme *Desejo e Reparação*, de 2007, dirigido por Joe Wright e com roteiro de Christopher Hampton, levando em consideração quais estratégias cinematográficas foram utilizadas para a transcrição dos elementos metaficcionais do livro para a tela.

Para tanto, lidaremos com um segmento da narrativa que possui aspectos essenciais para a

transição de Briony como escritora criança, cujos temas se baseavam em romance e fantasia, para uma escritora mais madura, que lida com temáticas mais realistas e profundas. Como foi exposto anteriormente, a obra se divide em quatro partes, tendo em vista que é na primeira que Briony formaliza reflexões acerca da realidade e do ato da escrita, usaremos um segmento significativo para a concepção da metaficção na narrativa, contrastando-a com sua realização na obra cinematográfica.

O fragmento em questão toma lugar no capítulo dois, e trata do momento em que Cecilia decide colocar água no vaso de flores que ela havia organizado como enfeite para a chegada de seu irmão, e decide pegar água da fonte ornamentada próxima à casa, e no caminho ela encontra Robbie. Os dois se conhecem desde a infância, por ele morar no terreno da família dela, visto que sua mãe trabalha para os pais de Cecilia, os Tallis. Eles estudaram em Cambridge e haviam voltado de lá havia pouco tempo. Mesmo tendo estudado juntos, seus círculos de amizade eram diferentes, eles não faziam muita questão de se encontrar e, por isso, havia um certo constrangimento entre os dois. Ao passar por Robbie a caminho da fonte, eles conversam rapidamente sobre um livro que ele a havia emprestado, e ele resolve acompanhá-la em sua tarefa. Ao tentar ajudá-la, Robbie acaba quebrando o vaso, Cecilia se irrita rapidamente, pois este era um vaso de valor financeiro e histórico consideráveis para sua família. Alguns pedaços quebrados do vaso caem dentro da fonte e alcançam o fundo. Robbie, achando que Cecilia daria um passo para trás, levanta a mão de modo a chamar sua atenção para o vaso que estava atrás dela, e faz menção de entrar na fonte para pegar os pedaços que haviam caído lá, mas Cecilia toma a frente para pegá-los. Para isso ela se despe, com o intuito de evitar molhar suas roupas, visto que a fonte era mais funda do que apenas seu braço conseguiria alcançar, e porta apenas as roupas de baixo, enquanto isso Robbie apenas a observa. Ao voltar à superfície da água, Cecilia sai da fonte sem ajuda de Robbie, que nem sequer se oferece para tanto. Ela se recompõe, evitando olhá-lo, e se dirige de volta à casa. Robbie apenas a olha enquanto ela anda. Ele se volta para a fonte para certificar-se de que não havia ficado mais nenhum pedaço quebrado do vaso, Cecilia já havia entrado em casa.

No capítulo seguinte, temos a visualização da cena descrita, mas a partir do ponto de vista de Briony. Após a tentativa frustrada de ensaio de sua peça com seus primos gêmeos, Jackson e Pierrot, juntamente com sua prima adolescente, Lola, Briony inicia um momento de reflexão solitária a respeito da criação literária. Em dado momento, ela se dirige para a janela, e quando consegue focar na fonte ao longe, ela percebe as figuras de Robbie e Cecilia, e assiste ao que foi narrado no capítulo anterior, mesmo distante e sem acesso ao que é conversado entre Cecilia e Robbie, o que dá abertura para que ela possa criar a narrativa em sua mente, e assim ela o faz. Inicialmente ela considera que uma proposta de casamento teria acontecido. No momento em que

Robbie levanta a mão para impedir Cecilia de tropeçar no vaso logo atrás, Briony já concebe que ele poderia estar sendo autoritário com sua irmã. Apesar de Cecilia tirar as roupas por vontade própria, Briony cria a imagem de que Robbie a obrigara a assim fazer. Durante toda a cena, Briony cria em seu imaginário a ideia de que Robbie tinha certo poder sobre Cecilia, se questionando se seria através de chantagens ou de ameaças. Tal elaboração imaginária é o início da criação do enredo que converteria a vida de todos ao seu redor. Briony chega a desistir de tentar entender o que acontecia, pois não fazia tanto sentido o que estava compreendendo da situação que observava, no entanto, no decorrer da noite, outros acontecimentos tomam lugar e apenas acrescentam ao que ela iniciara a criar nesta cena da fonte. Briony, naquele momento, tomava como conhecimento novo que a vida adulta era realista daquela forma, assim o narrador descreve que:

Briony pela primeira vez se deu conta, de modo ainda tímido, de que para ela agora não poderia mais haver castelos nem princesas como nas histórias de fada, e sim a estranheza do aqui e agora, o que se passava entre as pessoas, as pessoas comuns que ela conhecia, e o poder que uma tinha sobre a outra e como era fácil entender tudo errado, completamente errado. (MCEWAN, 2002, p. 53)

Apesar de conceber que era simples entender o que via de forma equivocada, Briony seguiu sua imaginação e criou seu próprio enredo, o que mais tarde lhe renderia a necessidade de expiação. Ao voltarmos nossa atenção ao filme, é possível identificarmos momentos em que o enredo está habilmente unido à narrativa do livro. No entanto, o propósito principal da análise é o de deduzir como o livro foi adaptado para o meio cinematográfico, e perceber quais estratégias foram utilizadas para que a adaptação fosse realizada. No caso do trecho descrito no livro, o primeiro ponto a ser realçado é o de que a ordem dos acontecimentos foi alterada. Enquanto no livro temos a mesma cena contada pelo ponto de vista de Cecilia, e logo após vemos Briony apreender o mesmo acontecimento, mas criando seu próprio enredo, no filme, inicialmente há a percepção de Briony de longe, a partir de sua janela, apenas após esse momento de compreensão da cena da fonte por parte de Briony é que temos a cena a partir do olhar de Cecilia. Nesse caso, podemos inferir algumas possibilidades de interpretação para a escolha de outra ordem dos eventos narrativos à do livro. Poderia ter como propósito a exposição da cena da fonte primeiramente a partir do ponto de vista de Briony, de modo que o espectador identifique, juntamente com a personagem, o quão intrigante é aquele momento entre Cecilia e Robbie e que ele faça inferências, como a personagem o faz, dando mais confiabilidade ao que Briony apreende da cena. Como no livro, no filme Briony evita olhar sua irmã se despindo por se sentir constrangida pela possibilidade de vê-la sem roupas, porém, sua curiosidade aparentemente se transforma em expectativa pelo desenrolar da trama, e ela volta a olhar pela janela “porque mais surpresas estavam acontecendo” (MCEWAN, 2002, p. 53). Essa expectativa criada pode ser percebida como uma estratégia narrativa de modo que tal cena leva

o leitor/espectador a acompanhar com mais interesse o que acontecerá a seguir, e no caso de Briony, ao voltar seu olhar para a cena da fonte, ela preenche sua necessidade de perceber o que ocorre ao seu redor. A cena termina com Briony apenas observando sua irmã voltando em direção à casa e Robbie tocando na água. Enquanto no livro é possível ler o que Briony pensa sobre o que ela apreende da cena, também temos acesso às reflexões que ela faz em relação à realidade tão distinta da fantasia conhecida por ela em sua escrita infantil. Na película todas as suas ponderações acerca do que viu ficam implícitas. Isso é enfatizado ainda pela ordem dos acontecimentos, levando em conta que no livro vemos primeiro o que realmente aconteceu a partir da visão de Cecília, e com isso entendemos que o que Briony deduz é puro fruto de sua imaginação. Já no filme, por esses eventos terem sido colocados em outra ordem, imaginamos juntamente com Briony, e passamos a ter o poder de criar uma trama imaginativa como ela o faz.

Outro aspecto interessante que perpassa as duas cenas é a perspectiva da câmera. Enquanto na cena que parte do ponto de vista de Briony e mostra Robbie e Cecília ao longe, temos um narrador parcialmente observador, pois a consciência do que ocorre é apenas em relação ao que Briony vê. Já no segmento seguinte em que podemos ver de perto o que ocorre com Cecília e Robbie, é possível perceber que a câmera toma a função de narrador totalmente observador, colocando o telespectador como consciente das ações que ocorrem com os personagens, mesmo sem fazer parte da trama, e sem mostrar Briony vendo tudo de longe, já que tal informação é de conhecimento apenas do espectador, e não dos personagens. Considerando o fragmento em que temos acesso ao que ocorre com Cecília e Robbie, enquanto no livro temos o narrador onisciente que nos concede consciência dos pensamentos de ambos, no filme, isso não é possível pois não há narrador de fato, a câmera faz o papel de narrador, mas neste caso, observador, à vista disso é possível depreender que essa é uma idiosincrasia do meio audiovisual, podendo acontecer até pela escolha de não se ter um narrador para o filme. No entanto, enquanto no livro temos acesso ao que o autor expõe, criando enredos, espaços e disposição de tempo a partir de nosso imaginário como leitores, nos produtos audiovisuais tudo nos é colocado diante dos olhos, e os elementos do enredo que podem ser explicitados pelo narrador onisciente em uma obra literária, só podem ser evidenciados para nós espectadores se houver um narrador descrevendo o que ocorre. A cena da fonte a partir do ponto de vista de Cecília termina com Briony fechando a janela e refletindo. Portanto, fica implícito o que ela possa estar ponderando, mas, logo em seguida, ela se dirige a sua escrivaninha, pega uma espécie de caderno e sai para escrever pelo terreno da casa. Dessa forma, a película é capaz de abordar mais uma vez a atividade literária, deixando que o espectador infira que, a partir do que Briony viu de longe, ela partirá para mais uma criação literária.

#### 4 – Considerações finais

A obra *Reparação* possui inúmeros elementos narrativos relevantes para análise, desde aspectos históricos e temporais, a narração através de diferentes pontos de vista, até a construção dos personagens. Se levarmos em consideração a construção da personagem Briony especificamente, há pontos consideravelmente variados a serem explorados, e o que teve foco na presente pesquisa foi a formação da personagem como escritora através do uso do recurso literário metaficção, por meio do qual a personagem-narradora faz inúmeras reflexões no tocante ao ofício do escritor. Ao escolhermos a metaficção como componente significativo para a tarefa do escritor, incluímos todos os aspectos mencionados inicialmente, principalmente pelo fato de Briony ter escrito a obra, portanto suas escolhas de lugares, momentos de apresentação de personagens e até o vocabulário, tem influência em sua escrita.

O cinema como mídia díspar em relação ao livro tem suas peculiaridades, o que não reduz em nada sua importância. Como foi percebido na análise do segmento, tanto narrativo como filmográfico no presente artigo, a metaficção mostrou-se como recurso notadamente literário, pois versa sobre o ato de escrever, está presente bem como na obra fílmica, que se utilizou de recursos inerentes ao meio para que a metaficção tivesse lugar na película, posto que seu valor para o desenvolvimento da narrativa é notável, e tais elementos que compõem o processo de criação cinematográfica tiveram função relevante na adaptação e conservação dos elementos literários na obra fílmica, de meio diferente mas dependente do literário.

#### Referências Bibliográficas

- ATWOOD, Margaret. **Negociando com os mortos: A escritora escreve sobre seus escritos**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- BARTHES, Roland. **A morte do autor. O rumor da língua**. Tr. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERNARDO, Gustavo. **O Livro da Metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- CATTRYSSE, Patrick. **Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals**. In: Target – International Journal of Translations Studies 4:1. P. 57-70. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1992.
- ESCOZA, Cassia. **O Romance como Veículo de Preenchimento da Falta Humana: Reparação de Ian McEwan**. Jundiaí, Paco Editorial, 2016.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. In: **Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**. Durham, NC, USA: Duke University Press, vol. 11, number 1, p. 2-50, spring, 1990.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Waterloo: Wilfrid Laurier U.P., 1980. New edition, London & New York: Methuen, 1984.
- LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- MCEWAN, Ian. **Atonement**. London: Vintage Books, 2001. 372 p.
- \_\_\_\_\_. **Reparação**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

444 p.

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

TÁPIA, Marcelo. Apresentação. In: ASLANOV, Cyril. **A tradução como manipulação**. São Paulo: Perspectiva: Casa Guilherme de Almeida, 2015.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London: Taylor & Francis, 2001.

WRIGHT, Joe. Atonement. **Com Saoirse Ronan, Keira Knightley e James McAvoy**. Reino Unido: Universal, 2007. (122 min.)



## **ST 04**

# **LITERATURA, CULTURA, RELIGIÃO E IMAGINÁRIOS: O MITO E OUTROS SABERES**

## FILOCTETES: ORÁCULO NEGLIGENCIADO, CENAS DE PIEDADE, NA DIREÇÃO DO CONFLITO DE NATUREZA ÉTICA

Kleber Bezerra Rocha<sup>i</sup>

### Resumo

O objeto de estudo dessa pesquisa é encontrar e analisar a questão principal da tragédia *Filoctetes* de Sófocles, porque esse autor apresenta os encadeamentos sobre o destino de Filoctetes, que notoriamente ficam em segundo plano; assim como, ressalta sobre a dor do protagonista para provocar piedade, *kátharsis*, porém essa não é a questão base. O assunto fundamental desse drama é a ética do “deuteragonista”, Neoptólemo, ou melhor, a mudança de postura que ele tem, que deveria estar em segundo plano, mas que assume o pivô da peça.

**Palavras-Chave:** tragédia grega, filoctetes, destino, *kátharsis*, ética.

### PHILOCTETES: NEGLECTED ORACLE, SCENES OF PITY, IN THE DIRECTION OF THE CONFLICT OF ETHICAL NATURE

### Abstract

The object of study in this research is to find and analyze the main question of Sophocles' tragedy *Philoctetes*, because this playwright presents the unfolding events related to the fate of Philoctetes, which are notoriously in the background; as well as he emphasizes the pain of the protagonist in order to provoke pity, *katharsis*, and this is not the central question. The fundamental subject of this drama is the ethics of the ‘deuteragonist’ Neoptolemus, or rather the change in attitude that he undergoes, which should be in the background but, instead, becomes the pivot of the play.

**Keywords:** greek tragedy, philoctetes, destiny, *katharsis*, ethics.

### 1 – Introdução

Esta pesquisa tem o objetivo de encontrar a questão principal tratada em *Filoctetes* de Sófocles, que por mais que o destino tenha as suas representações importantes no oráculo apresentado, ou mesmo a colocação da *kátharsis* e das lamentações tenha dado ênfase às cenas, o problema parece estar, primordialmente, na mudança de conduta de Neoptólemo. Assim, sobre ele, Lesky (1996, p. 178) diz que “a suposição que estaria em processo de transformação nos vedaria a compreensão de sua figura desde o início”.

A peça começa com Odisseu e Neoptólemo<sup>i</sup> chegando à costa da ilha de Lemnos e, nesse momento inicial, aquele convence este a persuadir Filoctetes<sup>i</sup> a voltar para Tróia para cumprir o

---

<sup>i</sup>Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Email: kleberrocha@hotmail.com.br

<sup>i</sup>Filho de Aquiles, que segue com os gregos para Tróia em momentos posteriores e ainda bem jovem.

<sup>i</sup>Herói homônimo à peça, e se conta que no momento final da vida de Hércules, ele “No pícaro do monte mandou erguer uma pira e deitou-se sobre ela. Tudo pronto, ordenou que pusesse fogo na madeira, mas nenhum de seus servidores ousou fazê-lo. Somente Filoctetes, se bem que relutante e a contragosto, acedeu, tendo recebido, por seu gesto de coragem e compaixão, um grande presente do herói agonizante: seu arco e suas flechas. Conta-se que, antes de morrer, Hércules solicitou a Filoctetes, única testemunha de seus derradeiros momentos, que jamais revelasse o local da pira. Interrogado, sempre se manteve firme e fiel ao pedido do herói. Um dia, porém, tendo escalado o monte Eta, sob

oráculo, pois os Atridas só vencerão os troianos se este herói arqueiro for ao combate. Depois, Neoptólemo vai ao encontro de Filoctetes para convencê-lo a ir à guerra. Assim, aos poucos o texto nos revela que Filoctetes estava naquela ilha, porque tinha sido picado por uma serpente sagrada e a dor, o gemido, como também o terrível cheiro, que exalava da ferida, formada pela picada fizeram com que os aqueus o abandonassem ali, antes de chegarem a Troia para a Guerra.

Na sequência do poema, Neoptólemo convence Filoctetes a ir ao navio e de lá, depois do diálogo que eles têm, o levaria para casa. Em um dos momentos, este acaba cedendo o seu arco para o Neoptólemo o qual o entrega a Odisseu. Em seguida, ele muda de opinião e resolve devolver o arco, entra em um acordo com Filoctetes, que, por fim, realmente reconhece o valor de Neoptólemo e Hércules, como *deus ex machina*, o convence de que o oráculo (mencionado no começo e desacreditado), agora, deve ser cumprido: ele irá a Troia, será curado e auxiliará os gregos a vencerem a guerra.

Dessa maneira, a questão aqui será primeiro verificar sobre o destino, colocado na figura do oráculo e o que ele representa para a tragédia em questão. Depois, entender o que a piedade e a *kátharsis* indicam para o enredo e, concluindo, mostrar a necessidade primeira que direciona Sófocles, à questão ética de Neoptólemo.

## 2 – O Oráculo e O Destino em *Filoctete*

Na parte inicial da tragédia, logo que Neoptólemo consegue convencer Filoctetes a seguir com ele para a embarcação, os dois encontram no meio do caminho um vigia na figura de Mercador e este pronuncia o oráculo feito para Filoctetes por Heleno, filho de Príamo, que estava preso pelos Aqueus:

Uma noite em que saiu só, foi apanhado  
pelos ardis de Ulisses, o indivíduo que diz todas as ver-  
gonhas e infâmias. Algemado o trouxe e o apresentou diante  
dos Aqueus: uma bela caça! Este, além de muitas outras pro-  
fecias, revelou-lhe também que a cidadela de Tróia nunca poderia  
ser destruída, se pela persuasão não levasse este homem da  
ilha em que agora habita. (SÓFOCLES, 1997, vv. 606 – 614)

Mesmo com toda essa fala revelando sobre o destino de Filoctetes, ele pouco dá importância. Centrando atenção principalmente em sua dor e em sua mágoa para com os gregos, que o abandonam naquela ilha. Como também, o filho de Aquiles pouco se importa com o oráculo e já apoia Filoctetes a voltar para casa na Tessália, dizendo que vai auxiliá-lo. Claro que isso tinha um

---

uma saraivada de perguntas, feriu significativamente a terra com o pé: estava descoberto o segredo. Bem mais tarde (é uma das versões) Filoctetes foi punido com uma ferida incurável no mesmo pé.” (BRANDÃO, 1993, p. 128) Tal ferida foi produzida em Filoctetes no momento que estava indo junto dos outros gregos para a Guerra de Tróia e passava em um templo de Crise em uma ilha, quando uma serpente o picou, dessa formou-se uma ferida que infeccionada exalava um odor terrível.

intuito, era tomar o seu arco a pedido de Odisseu.

Tudo leva a crer, então, que Sófocles não está centrando a sua atenção em relação ao destino traçado pelos deuses para Filoctetes. Em alguns momentos, até se fala sobre o motivo daquilo tudo ser Crises, mas parece que como afirma Kitto (1990, p. 207) tudo “têm apenas valor convencional, como o ponto a partir do qual a história começa; é essa a razão pela qual ele nem sequer menciona a serpente aqui”.

Em dois outros momentos, o oráculo novamente é pronunciado. Um, quando da devolução do arco a Filoctetes por Neoptólemo, que diz:

Fica a saber que, enquanto este Sol continuar a levantar-se de um lado e por-se de outro, jamais obterás o fim desta tua cruel enfermidade, sem que primeiro, de tua livre vontade, partas para as planícies troianas, onde, junto de nós, encontrarás um dos dois Asclepiades que te curará desse mal, e onde te tornarás famoso, ao destruíres a cidadela com o teu arco e a minha ajuda. (SÓFOCLES, 1997, vv. 1329 – 1336)

Nessa parte do enredo, ele apoia a ida de Filoctetes a Troia, falando o seguinte no diálogo com o herói ferido:

NEOPTÓLEMO

É razoável o que dizes. No entanto, eu desejava igualmente que tu acreditasses nos deuses e nas minhas palavras, e saísse desta terra com quem é teu amigo.

FILOCTETES

Para os campos troianos e para junto do filho de Atreu, que tanto odeia este meu desditoso pé?

NEOPTÓLEMO

Não, mas para junto de quem te podes aliviar as dores desse teu pé ulcerado e livrar-te do mal. (SÓFOCLES, 1997, vv. 1374 – 1379)

percebe-se, assim, que novamente Filoctetes diz não ao oráculo, quando ele é pronunciado pelos homens, mas segundo Kitto (1990) no momento em que o destino é colocado na boca de um deus, isso muda de figura, é o que acontece na seguinte fala de Hércules:

Eu enviarei a Ílion Asclépios, que te curará da enfermidade. Pela segunda vez, essa cidade deve ser conquistada com as minhas armas. Mas atendei ao seguinte: quando tiverdes devastado a terra, sede reverente para com os deuses. Zeus pai considera de somenos todo o resto. É que o respeito pelos deuses não parece com os mortais. (SÓFOCLES, 1997, vv. 1439 – 1444)

Parece, contudo, que a intenção de Sófocles é fazer essa aparição do *deus ex machina*, que muitos afirmam ser artificial, no momento quando normalmente ele aparece para fazer o desfecho da peça e resolver uma questão, a qual um homem não pode resolver, convencer Filoctetes de seu destino. Dando margem, assim, para se entender que ele usa o transcurso do poema, fortemente, para tratar da ética de Neoptólemo. Claro que um outro aspecto é ressaltado, o realismo da situação de dor de Filoctetes.

### 3 – DOR, PIEDADE E *KÁTHARSIS* EM *FILOCTETES*

Como pode ver-se na *Poética*:

É pois a Tragédia imitação de caráter elevado, completa de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas por mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. (ARISTÓTELES, 1993, p. 37)

Em *Filoctetes*, Sófocles apresenta o protagonista homônimo à peça, em muitos momentos, expressando a dor que sente com o ferimento no pé e as lamúrias em relação ao motivo que o levou a estar naquela situação. Assim, como afirma Kitto (1990, p. 215) Filoctetes permanecerá “rejeitando tudo, suscitando, na verdade, a nossa piedade, mas não a nossa censura”, parece ser o que ele mostra, logo no início do seu primeiro encontro com Neoptólemo:

Oh! Como sou desgraçado, como sou odioso aos deuses!  
Do estado em que me encontro, nenhuma notícia chegou ao meu país nem a qualquer região da Hélade. Os que me repeliram tão criminosamente riem-se de mim em silêncio, enquanto a minha chaga se desenvolve e aumenta. (SÓFOCLES, 1997, vv. 254 – 260)

Aqui, ele está lamentando a sua dor e a causa dela, querendo sensibilizar o leitor ou o ouvinte do espetáculo com as suas lamúrias. O mesmo acontece na primeira aparição do coro, pois este fala da seguinte forma:

Eu penso nele com piedade, porque  
sem ter mortal que o assista,  
sem a presença de um rosto amigo,  
o infeliz sempre sozinho,  
sofre de cruel doença  
e vagueia por todo lado  
em busca do que lhe falta, como pode, como,  
resistir o desgraçado? (SÓFOCLES, 1997, vv. 169 – 176)

Nesse momento, o poeta busca “piedade” do público, é justamente o que afirma Aristóteles sobre a *kátharsis*, suscitando o terror, no caso aqui a piedade para purgar as emoções.

E em outra cena, talvez a mais cruel representada na peça, pois logo após uma crise forte de dor de Filoctetes, quando ele estava indo para a embarcação com Neoptólemo, este havia prometido levá-lo para casa, aquele se havendo de dor, entrega o seu arco a ele e adormece. Depois, quando o enfermo acorda, toma conta das verdadeiras intenções do filho de Aquiles: levar a arma para Odisseu. Dessa maneira, desesperado, ele fala:

Ai triste de mim! Já nem sequer me responde. Desvia de mim os olhos, como quem diz que não me entrega mais. Ó portos, ó promontórios, ó companhia de feras das montanhas, ó rochas escarpadas, a vós dirijo estes meus lamentos, a vós que a eles sois acostumados, que não sei de outrem a quem os diga. Dir-vos-ei o que me fez o filho de Aquiles: prometeu conduzir-me a casa, e leva-me para Tróia. Depois de me apertar a mão em penhor de fé, apodera-se do meu arco sagrado que

pertencia a Hércules, filho de Zeus, e retém-no. quer mostrá-lo perante os Argivos. (SÓFOCLES, 1997, vv. 935 – 945)

Pode-se verificar aqui que Filoctetes se colocou na sua pior situação dentro da história: encontra-se ferido e sem o arco, seu único meio de proteção, símbolo da sua figura de guerreiro, e de onde ele tirava a sua alimentação. Destarte, suas lamentações só têm um menor teor, no enredo, porque, ao que parece, a questão principal que Sófocles trata no texto é a mudança de postura de Neoptólemo, que, em um momento seguinte, depois de entregar o arco a Odisseu, arrepende-se e resolve devolvê-lo a Filoctetes.

#### 4 – O CONFLITO DE NATUREZA ÉTICA

Em *Filoctetes*, Sófocles parece apresentar, de certa forma, o caráter do pensamento grego de sua época, que mostra os traços individuais dos personagens, como está colocado na afirmação de Lesky (1996), porque o *deuteragonista propõe* mudanças ou mesmo transformações empreendidas sobre si mesmo. Contudo, melhor que mudanças, deve compreender-se como uma afirmação da sua *phýsis*<sup>i</sup>, contra qualquer força que venha alterá-la, pois o filho de Aquiles assume a sua condição originária.

No início do texto, é fácil ter a percepção de que Neoptólemo estranha a proposta de Odisseu, de que só esse rapaz pode ir falar com Filoctetes e convencê-lo de ir para Tróia. O astucioso rei de Ítaca coloca os mais diversos argumentos para essa atitude: falando da ruína dos gregos, se ele não for; de não mentir que ele é filho de Aquiles e dizer que está em retorno para casa, abandonando a frota dos Aqueus, portanto, deve dizer o que quiser para mudar a opinião de Filoctetes. Por outro lado, Odisseu ainda fala que ele mesmo não pode fazer tal trabalho por ter participado da primeira expedição àquela ilha e o tal herói doente, com certeza, não o atenderia, pois ele é um dos que o deixara ali.

Destarte, o próprio rei de Ítaca concorda que aquela não é uma conduta da natureza de Neoptólemo, que responde, reafirmando:

Por mim, filho de Laertes, as palavras que me custa ouvir.  
Detesto também pô-las em prática. Não está na minha natureza  
usar de vis artifícios – nem na minha, nem, ao que dizem, na  
daquele que me deu o ser. Ao contrário, estou resolvido a  
levar o nosso homem pela força e não pela astúcia. (SÓFOCLES, 1997, vv. 88 – 91)

Essa atitude não obedece ao padrão de ética desse herói, nem muito menos a sua linhagem nobre. Mas ele vai desviar o comportamento a pedido de Odisseu, para cumprir o oráculo e os diversos argumentos traçados para que, dessa maneira, ele deva seguir. O texto coloca-nos a pensar, portanto, segundo Lesky (1996, p.180), “o que é decisivo para o homem, se a massa hereditária viva é a “natureza ou a maneira de ser de uma coisa; forma do corpo, natureza da alma; disposição natural, condição natural” (ISIDRO PEREIRA, 1990, p. 621).

em sua *phýsis* ou se a influência do meio e da educação”, pois, ao que parece para o nosso caso específico, o filho de Aquiles é honrado como o pai, porque, como já foi dito aqui, ele reassume o seu padrão ao devolver a arma de Filoctetes. É o que vemos no seguinte trecho:

NEOPTÓLEMO

Seja. Mas já tens o teu arco, e não há razão para te encole-  
-rizares nem te queixares contra mim.

FOLOCTETES

De acordo. Bem mostras, ó filho, estirpe de que nasceste:  
Não a de Sísifo, mas a de Aquiles que, quando entre os vivos,  
Tinha fama de herói, e a conserva agora entre os mortos.

NEOPTÓLEMO

Alegra-me que faças o elogio de meu pai e o meu [...] (SÓFOCLES, 1997, vv. 1308 – 1315)

Então, expõe-se assim que, como indica Kitto (1990, p. 216), “o tema real da peça está agora concluído com a derrota total da imoralidade política” que é apresentada na pressão feita pelos Aqueus (na figura de Odisseu) a Neoptólemo, mas que este, como vimos no trecho anterior, reafirma a sua *phýsis* e busca na sua origem, um padrão diferente daquele imposto pelos gregos.

## 5 – Considerações Finais

A cura para o protagonista, portanto, depois de ter passado por esse isolamento cruel, é colocada como pretexto para o ritual de passagem do jovem Neoptólemo. Em vista disso, segundo Kitto (1990), a tragédia aqui tratada é sobre a *dyschéreia* “aspecto repugnante, nojo, asco” que se apresenta dentro das cenas realistas falando da ferida, do odor desagradável dessa, da dor clamando por compaixão, ou mesmo, da força religiosa do destino traçado pelo oráculo para Filoctetes e não aceito por ele, consumado pela mágoa. Porém, para o filho de Aquiles, “o repugnante” é como se apresenta no trecho em suas palavras:

FILOCTETES

Será que a repugnância da minha enfermidade te levou a já  
não queres levar-me no barco?

NEOPTÓLEMO

Tudo é repugnância, quando alguém, traindo a sua natureza,  
Adopta um procedimento que lhe não convém.

FILOCTETES

Mas tu nada fazes, nem dizes, que não seja digno do proceder  
de teu pai, ao ajudares um homem honrado. (SÓFOCLES, 1997, vv. 900 – 906)

Sófocles apresenta, contudo, o indivíduo grego, representado por Neoptólemo, sujeito a sua natureza, que é reafirmada com a sua decisão, como já foi dito, mas que cria uma concepção negativa em relação às possibilidades pedagógicas de se compreender o homem, pois este fica condicionado à sua forma originária, mas esse é motivo para uma outra pesquisa.

**Referências Bibliográficas**

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega. Vol. III*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- \_\_\_\_\_, Junito de Souza. *O teatro grego: a origem e a evolução*. Rio de Janeiro: Tarifa Aduaneira do Brasil Editora, 1980.
- KITTO, H. D. F. *Tragédia Grega: estudo literário. Vol. II*. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado Ed., 1990.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário grego-português e português-grego*. Braga: Codex, 1990.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução de José Ribeiro Ferreira. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1997.



## OS SÍMBOLOS PRESENTES NA JORNADA DA HEROÍNA EMPREENDIDA PELA PRINCESA MOANA/OFELIA EM *EL LABERINTO DEL FAUNO*

Yls Rabelo Câmara<sup>i</sup>  
Yzy Maria Rabelo Câmara<sup>i</sup>

### Resumo

*El laberinto del fauno* (2006), filme cujo roteiro foi escrito e dirigido por Guillermo del Toro, condensa elementos que representam a jornada da heroína defendida por teóricas do Sagrado Feminino como Pinkola (1992) e Murdock (1990), na forma de viagem iniciática da personagem Princesa Moana/Ofelia, a protagonista, e se enquadra na perspectiva de trabalho do ST04 - Literatura, Cultura, Religião e imaginários: o mito e outros saberes, do XV Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários, realizado pela Universidade Federal do Ceará, entre os dias 21 e 23 de novembro de 2018. Em *El laberinto del fauno*, os símbolos vão além dos meramente patentes para mergulhar em significados anímica e misticamente mais profundos, que levam o espectador a (re) visitar mitologias, religiões e saberes antigos. Destarte, destacamos aqui dez desses símbolos sub-reptícios ligados a interpretações que fogem das linhas para as entrelinhas. Para tanto, contamos, nessa revisão bibliográfica, com o aporte teórico de estudiosos como Câmara (2009, 2016), Ramos (2006) e Sá (2012), dentre outros. Concluimos que a obra em questão não é, como seu título pode nos levar a supor a princípio, um conto de fadas voltado para o público infantil, mas um conto de fadas para adultos, cujo cerne orbita em torno do Realismo Fantástico, do Sagrado Feminino e dos símbolos que os representam. É, em suma, um convite para que, tal como nos incita a Jornada da Heroína, nos voltemos para dentro e, desta perspectiva, o analisemos.

**Palavras-chave:** Jornada da Heroína, Símbolos, *El labirinto del fauno*, Viagem Iniciática.

### THE SYMBOLS IN THE HEROINE'S JOURNEY UNDERTAKEN BY PRINCESS MOANA / OFELIA IN PAN'S LABYRINTH

### Abstract

*El laberinto del fauno* (2006), a film whose script was written and directed by Guillermo del Toro, condenses elements that represent the heroine's journey defended by Sacred Feminine theorists such as Pinkola (1992) and Murdock (1990), in the form of an initiatory journey of the character Princess Moana/Ofelia, the protagonist, and falls within the work perspective of ST04 - Literature, Culture, Religion and imaginaries: the myth and other knowledge, of the XV Interdisciplinary Meeting of Literary Studies, realized by Universidade Federal do Ceará between November 21 and 23, 2018. In *El laberinto del fauno*, the symbols go beyond those merely patent to delve into mysterious and mystically deeper meanings that lead the viewer to (re) visit ancient mythologies, religions, and knowledge. Here, we highlight here ten of these surreptitious symbols linked to interpretations that run away from the lines between the lines. For this, we have, in this bibliographic review, the theoretical contribution of scholars such as Câmara (2009, 2016), Ramos (2006) and Sá (2012), among others. We conclude that the work in question is not, as its title may lead us to suppose at first, a fairy tale aimed at the children's audience, but a fairy tale for adults, whose core orbits around the Fantastic Realism, the Sacred Feminine and the symbols that represent them. It is, in short, an invitation so that, as the Heroine Journey incites us, we turn inwards and, from this perspective, analyze it.

**Keywords:** Heroin Journey, Symbols, *El laberinto del fauno*, Initiative Journey.

---

<sup>i</sup> IFCE. Doutora em Filologia Inglesa. ylscamara@hotmail.com

<sup>i</sup> Universidad John F. Kennedy, Buenos Aires. Doutoranda em Psicologia Social. yzycamara@gmail.com

## 1 – Considerações Iniciais

Uma mirada mais atenta sobre o filme *El labirinto del fauno* apresenta-nos muito mais do que uma obra representativa do Realismo Fantástico ou do Realismo Maravilhoso, tão típico da literatura latino-americana do último século. Trata-se da viagem iniciática da personagem Ofélia rumo à sua redescoberta como Princesa Moana, herdeira de um reino subterrâneo que tem traços do Sagrado Feminino como referência.

Nessa busca por reencontrar-se, a menina, que na presente vida é a enteada de um capitão franquista na Espanha amordaçada pelo pós-Guerra Civil, é convidada por um ser mitológico, um fauno, a empreender sua trajetória heroica; passa por inúmeras provas onde o fantástico e o real estão presentes; fracassa na penúltima delas por culpa sua, quebrando a confiança de seu proponente; é obsequiada com uma segunda chance e chega ao fim de sua jornada tendo como prêmio o retorno ao reino mágico onde nasceu, em uma vida anterior.

Essa travessia marcada por tarefas que exigem dela obediência, determinação e proatividade é o que Maureen Murdock denomina de *A Jornada da Heroína*. Campbell (1999), antropólogo norte-americano, afirma que a Jornada do Herói ou Monomito é uma viagem iniciática composta por doze passos comuns aos heróis e heroínas mitológicos ou não, que segue uma mesma estrutura narrativa quando descrita. Contudo, a busca psicológica e espiritual da mulher contemporânea não estava contemplada na Jornada do Herói. Foi então que uma estudiosa de Campbell, Murdock, cunhou o termo *Jornada da Heroína* a partir de sua teoria, cuja trajetória em questão é composta de oito passos: troca do feminino pelo masculino, a estrada das provas, a ilusão do sucesso, a descida, o encontro com a Deusa, a reconciliação com o feminino, a reincorporação do masculino e a união. Percebemos, pela presença da Deusa e pela aproximação do feminino com o masculino, priorizando aquele em detrimento deste, que essa jornada muito tem da busca pelo Sagrado Feminino.

Para que analisemos a natureza da jornada dessa heroína, primeiramente apresentamos uma sinopse do filme em tela para, em seguida, dedicarmos-nos ao estudo do tema que aqui nos propomos analisar.

## 2 – Revisitando a Trama de *El labirinto del fauno*

Era 1944. A Guerra Civil Espanhola havia terminado e Franco, *el Generalísimo*, implantara no país uma ditadura que se estenderia até 1975 e deixaria um saldo de aproximadamente 600.000 desaparecidos políticos; dentre eles, nomes impagáveis e inolvidáveis como o de García Lorca, um dos primeiros a serem abatidos no pós-guerra. Contudo, grupos de resistência ainda pululavam em alguns pontos do país. No caso do filme, nas montanhas ao norte de Navarra. Para lá se dirigiram

Ofelia, uma menina de treze anos (sempre mergulhada em sonhos, fantasias e lendas), e sua mãe, Carmen, que levava no ventre o filho do Capitão Vidal.

Nas frias montanhas do norte do país as esperava esse homem cruel e distante, que comandava um destacamento ali acampado e cujas ordens que igualmente obedecia e implantava eram as de eliminar os rebeldes. Sem o saber, a presença destes ali era facilitada por Mercedes uma rebelde infiltrada, a bela governanta que havia escravizado o desejo de Vidal, irmã do líder dos rebeldes, Pedro. Foi nela que a pequena Ofelia encontrou apoio quando se sentiu sozinha – primeiramente, com a ausência e, posteriormente, com a morte da mãe, ao final de uma gravidez de alto risco e de um parto malgrado, que resultou na vida do bebê e na morte da parturiente.

Em sua jornada solitária em busca do reencontro consigo mesma, almejando voltar a ser a princesa de um mundo subterrâneo de onde saíra séculos antes, burlando a vigilância e entristecendo seu pai, que nunca desistira de reavê-la e para isso facilitando sua volta através de portais como o que então estava sendo instigada a cruzar, Ofelia vai vivenciando experiências com o sagrado feminino, com o mitológico e com o surreal que a fazem crescer e enxergar-se como a herdeira genuína de um mundo mágico que a está esperando para além das portas da morte.

A fotografia do filme, escura e densa, nos remete às pinturas atormentadas de Goya. Temos claramente dois mundos distintos em paralelo: o horror do fascismo espanhol representado pelo Capitão Vidal e seus homens de um lado e, suavizando os episódios sangrentos por eles protagonizados, o mundo de fantasia onde Ofelia está mergulhada – primeiramente, como fruto de suas leituras e, a seguir, como consequência de sua viagem iniciática em busca do Sagrado Feminino, de si mesma e do mundo que deixou para trás muito antes de reencarnar como Ofelia. Ela transita facilmente entre esses dois mundos, cada vez mais autônoma, transformando-se à medida que supera as provas que lhe são impostas pelo Fauno, chegando ao clímax de sua jornada ao oferecer-se voluntariamente em sacrifício em prol da vida de seu irmão recém-nascido, arriscando, inclusive, não voltar para o Reino Subterrâneo por desobediência.

Tendo feito um rápido percurso pelo enredo do filme, analisaremos na seguinte sessão a simbologia que o envolve.

### **3 – Símbolos que Aludem à Trajetória da Heroína em *El labirinto del fauno***

Esse filme apresenta inúmeros símbolos que, se analisados mais cuidadosamente, emprestam-lhe uma segunda roupagem: a de uma visão transcendental e paralela, mítica e mística, onde realidade e ficção se mesclam e se amalgamam de maneira indelével.

A seguir, analisamos dez deles – para nós, os mais evidentes.

#### **3.1 – O labirinto e o espiral**

O labirinto e o espiral são símbolos ancestrais da Deusa, símbolos pagãos e que a Igreja fagocitou, rebatizou e sacralizou, tal como podemos ver em inúmeras catedrais medievais europeias emblemáticas como a Catedral de Chartes, na França - onde repousa no subsolo, justamente abaixo do altar, o mais renomado labirinto do mundo, que serviu de modelo para os que lhe sobrevieram.

O labirinto representa o caminho a ser percorrido, interceptado que é por reentrâncias e rumos sem saída, cujo objetivo é que o indivíduo chegue ao centro. Como não há indicações de como fazê-lo de maneira segura e sem equívocos, há que se fazer uso da intuição, característica predominantemente feminina. Jung chamava os labirintos de “arquetipo da transformação” (RAMOS, 2006). Eles evocam introspecção e expansão, pois o caminho que leva ao centro é o mesmo caminho do retorno, o que leva o indivíduo à reflexão. Ademais,

Há diversos significados culturais e simbolismos em torno do labirinto, tanto ele pode indicar caos e confusão como também pode indicar um caminho de peregrinação e iluminação. Se compreendido dentro do seu simbolismo mais religioso e espiritual, o movimento do labirinto indica uma busca com o objetivo de se achar, e não de se perder, o labirinto é uma estrutura na qual a pessoa encontra seu caminho. (SÁ, 2012, p. 104).

Percebemos, portanto, que não em vão o nome do filme é *El labirinto del fauno*. Primeiramente, o labirinto é a representação física da jornada da heroína que a menina Ofelia empreenderá; por último, o fauno é um ser das trevas na mitologia grega, uma entidade enganosa – o que trará dúvidas ao espectador quanto à veracidade de suas palavras e de suas intenções quanto a querer guiar a protagonista rumo à concretização de sua viagem iniciática.

Já a palavra **espiral** tem origem indo-europeia; em grego é *spêiros* e em latim, *spira* – das mesmas raízes de onde vêm palavras como **inspirar**, **expirar** e **respirar**, além de **espírito** (RAMOS, 2006). De acordo com esse autor, espirais são formas arquetípicas presentes em eventos dinâmicos como furacões e redemoinhos, nos chifres de alguns animais, nas conchas, nas impressões digitais e na cadeia de DNA. Além disso, acrescenta:

Movimento e deslocamento parecem ser as palavras-chave. Um movimento circular, que desloca aquele que vê, através de uma trilha de partidas e retornos, onde o fim de um ciclo é o início de um novo, mais próximo da meta. Essas espirais foram interpretadas como símbolos de morte e renascimento, pois quando se segue a curva na direção ao centro, encontra-se outra que vai para a direção oposta. Isso pode sugerir tanto o enterro na tumba como a saída do recém-nascido do ventre: O ciclo de vida e morte. Ou a morte iniciática e o renascimento em um ser transformado. Conduz a alma após sua morte (ilustra o momento em que já pudemos ter o sentido de que há algo além), por caminhos desconhecidos até o centro da fonte que atrai. (RAMOS, 2006, p. 13).

Em formato de espiral, o labirinto do qual o filme trata traz à luz a tônica da vida, morte e renascimento que esse símbolo ancestral representa e que está presente também, de forma

duplicada, na testa do fauno, sobre os olhos, ligando-o diretamente à Deusa, ao telúrico e ao mitológico. Não somente há esse espiral, como o mesmo direciona-se ao subsolo, aludindo ao reino de onde Ofelia veio e para onde deve retornar. Para aceder a ele, tem-se que baixar por sua escada espiralada de pedra, onde a anábase e a catábase da heroína se alternam:

Ao chegar ao fundo do poço, Ofélia depara-se com outro labirinto concêntrico que no centro possui um totem de pedra. As marcas do labirinto agora gravadas no chão possuem água entre seus espaços, o lugar assume um aspecto de caverna, de uma gruta. O totem central representa um símbolo fálico, a presença do masculino dentro do útero, o fundo do poço, uma representação simbólica da união do masculino e feminino. Neste espaço interligado, é o lugar “sagrado”, mágico, iniciático, será no poço que suas provas e orientações iniciáticas acontecerão. (DE BIASI, 2011, p. 97).

Os círculos concêntricos possuem uma interpretação específica, que o círculo se relaciona com a perfeição e que é um símbolo de proteção. Não à toa, em rituais de encantamento, círculos são desenhados no chão para prover uma barreira protetora para os que estão em seu interior. No totem em questão, mencionado acima por Biasi (2011), encontram-se desenhados um fauno e uma menina com um bebê nos braços – que correspondem ao fauno do labirinto, à Ofelia e ao seu irmãozinho.

### 3.2 – A *Vesica Piscis*

A *vesica piscis* é um símbolo antigo que representa a vulva como sendo a entrada mágica para outro mundo ou para outra dimensão. Seu nome é uma expressão latina que significa “bexiga de peixe”. Trata-se da união de dois círculos, onde o centro de um, tangencia o outro. Conforme Ramos (2006), esses dois semiarcos que se tocam, formando a imagem de um peixe, símbolo da Cristandade, religião que em seus primórdios deu protagonismo às mulheres (como Maria Magdalena, Verônica, Marta e sua irmã Maria), tem muita ligação com o feminino, senão vejamos:

A mulher é geratriz, a água também; a vida veio da água e a mulher concebe. A mulher, a água e o peixe são símbolos ancestrais ligados à procriação e que pertencem ao mesmo conjunto simbólico da fecundidade (CÂMARA, 2009, p. 117).

A *vesica piscis* está presente em muitos lugares sagrados, como no subsolo de antigas igrejas cristãs construídas sobre o que antes haviam sido templos pagãos dedicados à Deusa Mãe (CÂMARA, 2016) ou em cavernas onde os cavaleiros templários se esconderam, fugindo das perseguições empedernidas que sofreram.

Enquanto jaz ensanguentada e arquejante, em seus minutos segundos de vida, Ofelia contempla a si mesma já no reino subterrâneo, sobre o desenho da *vesica piscis*, no meio do salão (que tem a mesma forma da *vesica piscis*), em frente a três tronos: dois ocupados por seus pais e um

vazio, esperando por ela. Ao seu redor estão os súditos organizados, sentados, expectantes; uma luz diáfana à sua frente e um ambiente dourado que indicam o quão mágico é aquele lugar. Ela iniciara sua jornada, a Jornada da Heroína, pela vagina representada pela entrada da figueira e a rematava ali, exatamente no meio da *vesica piscis* que formava o chão do salão principal do castelo de seus pais – um claro sinal de que sua travessia em busca do Sagrado Feminino estava completa.

### 3.3 – A lua

A lua é um símbolo feminino por excelência em muitas mitologias, como a contraparte feminina do sol, um astro masculino. Tal como a mulher, a lua possui um ciclo de vinte e oito dias. Arquetipicamente, representa a psique ou a alma humana, regendo o inconsciente, a sombra, o que está oculto. É a representação do útero materno. Astrologicamente, rege o signo de Câncer com tudo o que a ele alude: a maternidade, a nutrição, a família, a memória, as lembranças, as emoções e o passado. Povos antigos cultuavam esse astro como sendo a Deusa Mãe da magia, cujas fases interferiam diretamente na vida na Terra. Sua representação gráfica de crescente lunar, por exemplo, era usada por sacerdotisas celtas e magos de alta linhagem. Essa fase sua ainda é a mais usada em muitas culturas para potencializar pedidos de realização dos projetos de amor e prosperidade. Nesse filme, a alusão a esse astro é apresentada reiteradas vezes, em uma clara demonstração do liame entre o lunar e o misterioso, entre o lunar e o mágico. A primeira delas é quando Ofelia - filha da lua, segundo o fauno, mira-se no espelho do quarto e vislumbra o desenho de uma lua em quarto crescente em seu ombro esquerdo. As três tarefas por ele elencadas e que ela terá que cumprir têm como prazo máximo a próxima lua cheia, uma das fases da lua mais propícias para os encantamentos.

### 3.4 – O olho

O olho é um elemento muito presente em diversas mitologias e está invariavelmente ligado ao poder ou à perda dele: O olho de Hórus, na mitologia egípcia; o olho único dos ciclopes, na mitologia grega; o olho grego ou o olho turco (utilizado para se evitar o mal olhado na Grécia e na Turquia respectivamente); os olhos de Buda e o olho da Providência (significando para budistas e cristãos a onisciência divina); o olho de Odin, na mitologia nórdica; o único olho das Greias, os olhos mortais da Medusa, os olhos furados de Édipo, os olhos cegos de Tirésias e os cem olhos de Argos, o fiel servo de Hera na mitologia grega, são alguns exemplos dessa marcada presença ocular mitológica (ALVES, 2013).

No filme, a magia que envolve a iniciação de Ofelia se dá a partir do momento em que ela encaixa o pétreo olho direito de um totem esquecido no bosque que margeia o acampamento dos

nacionalistas chefiados por seu padrao. A partir de então, abrir-se-á um portal de possibilidades mágicas para a menina, que não as desperdiçará, mas as utilizará para alcançar seu objetivo ao final, que é voltar para seu verdadeiro lar/reino.

Com o adiantar da trama, já no castelo do Homem Pálido, em sua segunda tarefa como heroína em travessia, temos nele um monstro cego e antropofágico que, uma vez provocado, é capaz de enxergar em um ângulo de 180° ao dispor de seus globos oculares no centro das palmas de suas mãos e espalmá-las sobre o rosto, onde deveriam repousar seus olhos. A visão dantesca de sua figura pálida, magra, alta e flácida remete-nos aos monstros infantis que acreditamos existir embaixo de nossas camas, presos no subsolo de nossos quartos; um devorador de crianças desobedientes e, por isso também, menos cristãs do que deveriam ser. Analisando por outro lado, a presença desse ser fantástico alude a uma crítica à Igreja, devoradora da inocência de meninos ligados à vida clerical e que têm sido abusados sexualmente por clérigos sem que esses paguem por seus crimes.

No final, no clímax do enredo, Vidal é assassinado com um tiro próximo ao seu olho direito, disparado por Pedro, o líder dos rebeldes a quem ele incansavelmente perseguia. Sua falta de visão para enxergar os dois lados da história com imparcialidade o levam às atrocidades por ele cometidas e que fazem dele o vilão gélido e implacável apresentado no filme. Esse tiro perto do órgão responsável pela visão física, disparado à queima-roupa contra um homem da confiança do *Generalísimo* Francisco Franco, é uma crítica ácida de Guillermo del Toro aos desmandos cometidos no pós-guerra civil, quando a ditadura se instalou para perdurar por trinta e seis longos anos, mergulhando a Espanha no atraso.

### 3.5 – O número três

O número três é sagrado para alguns povos e seus sistemas de crenças, como os celtas, por exemplo. Esse valor simbólico foi acolhido por culturas posteriores, como a judeu-cristã, que incorporou ao seu panteão sagrado a figura da Santíssima Trindade masculina, à luz do que os celtas veneravam como a Deusa Mãe, a Deusa tríplice (donzela, mulher e velha/bruxa), expoente máximo de seu panteão sagrado, que segue sendo honrada na atualidade pelas seguidoras do Sagrado Feminino que vêm nas três faces da Deusa as suas fases de vida.

Quanto à tríade sagrada, Mesquita (2012) expõe que:

Nas religiões mais próximas de nós, esta tríade mantém-se. Na verdade, para o budismo, tudo é triplo: o tempo divide-se em passado, presente e futuro; o mundo contém a terra, a atmosfera e o céu; a própria manifestação divina é tripartida, com Brahma, Vishnu e Shiva. Os chineses também defendem a perfeição e a totalidade deste numeral. Saliente-se, ainda, que a base teológica do cristianismo assenta na tríade da unidade divina. Como referem Chevalier e Gheerbrant (1998:972) «Deus é uma em três pessoas». Os reis magos, que

adoraram o Menino Jesus, simbolizam as funções que o próprio Cristo desempenharia no mundo: ser rei, padre e profeta da nova religião. Também as virtudes teológicas são três: fé, esperança e caridade, assim como os domínios da Ética. De facto, a mentira, o sarcasmo e a imprudência são apontados como a destruição do Homem. Do mesmo modo, a calúnia, o ódio e a insensibilidade condenam ao inferno, enquanto o pudor, a cortesia e o temor a Deus guiam a humanidade para o bem. Não é só na religião que este número mágico ocorre, verificando-se a sua existência em muitos outros campos. Na verdade, a vida humana é tripartida, na sua essência, pois divide-se em vida material, racional e espiritual. As próprias sociedades antigas tinham uma composição em três partes: clero, nobreza e povo. A nossa vida insere-se num ciclo tripartido, ao qual não podemos escapar: nascimento, crescimento e morte. (MESQUITA, 2012, p; 3-4).

Esse número está presente em diversos momentos da trama, a saber: Ofelia somente aceita sua missão após a terceira aparição da libélula, que resulta ser uma fada; a ela são designadas três tarefas para que, ultrapassando a última, possa voltar ao reino subterrâneo da qual é a princesa herdeira; três pedras são necessárias para matar o sapo<sup>i</sup> que habita a figueira e que representa sua primeira tarefa; três são as fadas que a acompanham em sua tarefa mais árdua e na qual falhará; três são as personagens femininas principais do filme (Ofelia, Carmen e Mercedes) (BEN, 2011). Para além disso, “[...] o grupo fascista de Vidal, o grupo revolucionário e o mundo imaginário de Ofelia representam um conjunto de relações triangulares.”. (SÁ, 2012, p. 102).

No final do filme, já no mundo subterrâneo, sobre a *vesica piscis*, Ofelia contempla três tronos à sua frente: um ocupado por seu pai, outro ocupado por sua mãe e um vazio, que será ocupado por ela, fechando a tríade sagrada desse reino mágico.

### 3.6 – As roupas de Ofelia no início e no fim de sua trajetória heroica

No início de sua travessia da heroína, a roupa de Ofelia lembra a da personagem Alice em *Alice no País das Maravilhas*: um vestido verde<sup>i</sup> escuro; um avental branco por sobre ele; sapatinhos pretos, de verniz, modelo carinha de bebê, meias brancas; laço de fita de cetim verde escuro no cabelo. Veste-se tal como qualquer menina de sua idade naquele tempo. No entanto, ao iniciar a primeira das três tarefas propostas pelo fauno, antes de entrar na figueira, despe-se, ficando vestida apenas com uma combinação *nude*, da cor de sua pele. Interpretamos, com isso, que ela se despoja de suas referências de vida para mergulhar na confiança que deposita em uma promessa proferida por um ser monstruoso. Somente uma pessoa de coração puro, como uma criança mergulhada em literatura fantástica, teria um comportamento semelhante. Ela entra praticamente

---

i

Rãs e sapos são muito usados em bruxarias ou magia, como amuletos ou em poções afrodisíacas. No folclore a natureza do sapo é também muito enfatizada (...) o sapo é visto como um animal feiticeiro, e sua pele e pernas pulverizadas são usadas como um dos ingredientes básicos de praticamente todas as poções mágicas. Resumindo, vemos que a rã (ou sapo) é uma deusa da terra, que tem poderes sobre a vida e a morte; ela pode tanto envenenar como dar vida a alguém, e isso tem muito a ver com o princípio do amor. (VON FRANZ, 1990, p. 87).

i Verde, como cor de renovação anual da natureza, o verde é, além disso, a cor da esperança, de longa vida e da imortalidade.



nua na árvore, como nua viera ao mundo, preparada para enfrentar o que estava escrito em seu destino nesse início de fim de sua vida presente e preparação para sua nova vida em um mundo mágico.

Após a primeira tarefa, Ofelia chega à casa enlameada e desaponta sua mãe e seu padrasto, que estavam recebendo visitas ilustres para o jantar e a queriam apresentável. O fato de frustrá-los não a chateia – pelo contrário. Quebrando paradigmas e rompendo com o esperado, a menina dá início à sua transformação de Ofelia em Princesa Moana.

Ao final, na última cena, já renascida e no reino subterrâneo, sobre a *vesica piscis* desenhada no chão do salão do palácio, a vemos vestida com um vestido dourado e uma capa escarlate – cores mágicas e que aludem à nobreza e à maturidade, calçada com sapatos vermelhos, tais como os de Dorothy, em *O Mágico de Oz*, que também é uma menina que perfaz a travessia da Heroína. O escarlate de sua capa e o vermelho de seus sapatos bem podem significar que a personagem já não é mais a menina que morreu em Ofelia, mas a mulher que surge com Moana, quer seja pela menstruação, uma vez que ela já tem idade para ter sua menarca, quer seja e pela mudança da face da Deusa – de donzela para mulher menstruante.

### 3.7 – O reinado da mãe

Ofelia havia ficado órfã havia pouco tempo. Sua mãe casou-se novamente; dessa vez com um capitão franquista, Vidal. No curto intervalo entre a morte do pai e o segundo casamento da mãe, Ofelia vivera feliz com ela, tal como Perséfone e Deméter na mitologia grega. A gravidez de risco que Carmen enfrentava acendia em Ofelia o medo de perdê-la. Notamos o quanto a menina, até então filha única, era apegada à mãe e o quanto sofria por estar menos próxima dela, uma vez que Carmen tinha que guardar repouso absoluto para evitar perder o bebê e permanecia muitas horas deitada e sedada, isolada em seu quarto, e Ofelia não podia aproximar-se dela como gostaria.

No mundo da Grande Mãe, o homem tem papel secundário: o pai de Ofelia está morto e seu padrasto não ocuparia nunca a lacuna deixada por este; os homens que cercam mãe, filha e serviçais da casa (todas mulheres e dentre elas, Mercedes) estão mais associados com a morte do que com a vida, imersos em uma guerra fratricida finda, mas que para eles ainda não havia acabado. Até o bebê recém-nascido, tão inocente e indefeso ainda, traz com seu nascimento o germe patriarcal da morte e da destruição que o elemento masculino provoca: logo após seu nascimento, morrerão sua mãe e sua irmã por culpa sua – Carmen, agonicamente, no parto; Ofélia, assassinada covardemente por seu pai e padrasto dela por tentar defendê-lo.

De Biasi (2011) defende que Vidal representa no filme a figura do deus Cronos por duas razões: é obsecado pela ideia do tempo (mantém seu relógio de algibeira impecavelmente limpo e

sempre à mão, além de ser controlador e rígido quanto à pontualidade sua e dos demais) e porque, ao final, devora a vida de sua enteada, tal como Cronos fez com todos os seus filhos à exceção de Zeus, que o destronaria. O sangue de Ofelia que ele derramou custaria o seu próprio logo em seguida.

### 3.8 – A entrada do patriarcado na relação mãe-filha

A harmonia entre mãe e filha é quebrada por Vidal quando esse inicia uma relação com Carmen, recém-viúva, e gera um filho com ela; gravidez essa que será a longa expiação da jovem mãe e que culminará em sua morte, que não será pranteada nem sentida por ele. A relação entre padrasto e enteada não é amistosa: o capitão é um homem arrogante, soberbo, autoritário, frio e cruel. Ofelia não o tem como pai, tampouco se orgulha de ter esse homem poderoso como o novo chefe de sua família. Percebe-se claramente que Vidal entra na relação entre mãe e filha para solapá-la.

Por um lado, o fruto de seu sêmen levará Carmen a uma morte lenta e dolorosa, após meses de uma gravidez melindrosa, permeada de sustos e limitações, e que terminará com um parto excruciante, sangrento e mortal. Por outro, para preservar esse fruto, Ofelia morre assassinada por Vidal de maneira traiçoeira.

Em outras palavras: Vidal mata mãe e filha de maneira indireta e direta respectivamente. Tal como o patriarcado, que destruiu e segue destruindo o que o elemento feminino vem construindo e tentado manter ao longo da História, esse homem, tal como Cronos, tenta engolir tudo o que para Ofelia é importante, a começar por sua mãe, que é fagocitada por uma relação abusiva e logo o filho dela, pelo qual ela morreu.

### 3.9 – Nomes marcantes das personagens femininas

Os nomes das personagens podem parecer sem conexão à primeira vista. Todavia, os nomes das três personagens principais não são em vão, senão vejamos:

- a) Ofelia: significa **serpente** ou **cobra**. Tal como esse ofídio, Ofelia desliza-se em vários momentos da trama para dentro do labirinto do fauno a fim de encontrá-lo - o ser mitológico que a está ajudando a voltar para o seu verdadeiro lar. Para lograr esse feito, ele a supre com alguns objetos e elementos que servirão de suporte para ela em sua jornada: o livro das encruzilhadas, as fadas, o giz e a ampulheta, por exemplo.
- b) Carmen: antropônimo muito comum no mundo hispânico. Tem origem latina e significa **poesia** e **encanto**. Na vida de Ofelia, Carmen era todo o encanto que existia. Ao perdê-la, a protagonista, desolada, encontra apoio em Mercedes.
- c) Mercedes: outro antropônimo muito comum em língua espanhola; significa **graça**, **mercê**.

Para Ofelia, Mercedes era um obséquo divino, uma graça, a pessoa em quem ela confiava suas lágrimas, suas angústias e seus medos. Nela encontrava a figura da mãe que Carmen, distanciada pela gravidez de risco e pelo amor a um facínora, já não conseguia oferecer-lhe. Principalmente: Mercedes assumiu o papel de mãe quando mais necessário: após a morte de Carmen e de Vidal; infelizmente não para Ofelia, porque não conseguira evitar sua morte por chegar segundos atrasada ao local do assassinato, mas para o bebê, único sobrevivente dessa família funesta.

Vistas por um viés mais arquetípico, as três mulheres supracitadas representam as três faces da Deusa tríplice celta: a donzela (Ofelia), a mãe (Carmen) e a bruxa ou a sábia <sup>i</sup>(Mercedes).

### **3.10 – O valor do silêncio e da solidão da heroína em sua**

Assim como nos feitiços o silêncio de quem os pratica é imprescindível, Ofelia silencia para sua mãe o processo surreal pelo qual está passando. Ela o faz, em primeiro lugar, porque Carmen não acredita nas fantasias que a filha diz presenciar; crê que por ela viver mergulhada em livros de contos de fadas e devido à sua idade, propícia às fantasias, a menina mente ou reproduz levianamente histórias que crê verdadeiras. Afora o fauno, a única pessoa a quem ela confia parte do que lhe está acontecendo é Mercedes, que acolhe o que ela lhe conta por meio de uma escuta ativa e maternal.

O livro das encruzilhadas, uma espécie de tutorial de fatos do porvir, é-lhe entregue pelo fauno na condição de somente ser consultado quando ela estiver sozinha – outro detalhe que ratifica o valor da solidão na travessia da heroína.

As três tarefas são realizadas por Ofelia sozinha; ninguém a acompanha além das fadas e somente na tarefa na qual ela falhará, enfatizando sua vulnerabilidade frente a fatos e acontecimentos que ela não pode controlar. O momento da queda é também o momento de maior crescimento em toda a sua jornada onde ela, desacreditada pelo fauno, sente perder sua única via de volta ao seu verdadeiro lar. Quando esse supostamente desiste de ajudá-la porque sentiu-se traído na confiança que lhe depositou, Ofelia mergulha na solidão mais assustadora que poderia vivenciar: fica órfã de mãe e, esperando contar com Mercedes para mitigar sua dor, recebe dela a notícia de que abandonará o acampamento para juntar-se a Pedro na montanha, o que inviabiliza a ida da menina com ela pelo perigo que isso suporia. É no auge de sua dor e de seu desespero que o Fauno retorna para dar-lhe a segunda chance que ela tão bem aproveitará.

## **4 – Considerações finais**

<sup>i</sup> Uma vez que era dotada de astúcia suficiente para manter seu irmão e os rebeldes a poucos quilômetros de seus inimigos, Vidal e os militares nacionalistas, alimentando-os e fornecendo-lhes remédios e produtos como tabaco e aguardente furtados por ela do depósito que o capitão mantinha constantemente vigilado. Como uma rebelde infiltrada, Mercedes

Pelo que tecemos ao longo desse artigo, percebemos que o enredo do filme, embora à primeira vista pareça orbitar em torno de um conto de fadas infantil, na verdade refere-se, entre outros temas, à Jornada da Heroína – representada pela trajetória de Ofelia de volta ao reino do qual saiu séculos atrás.

*El laberinto del fauno* é um filme que mereceu todos e cada um dos prêmios com os quais foi obsequiado porque trata-se de uma obra sensível e profunda, que bem utiliza-se de símbolos que somente são percebidos e compreendidos pelos expectadores mais sintonizados com o Sagrado Feminino, com mitologias e com os arquétipos junguianos.

### Referências Bibliográficas

- ALVES, Edurciléa Regina Michelle da Silva. Pulsão Escópica: olhar, psicanálise e mitologia. Trabalho de Conclusão de Curso, Graduação em Psicologia, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande – Paraíba, 20 f., 2013.
- CÂMARA, Yls Rabelo. Morgana versus Ginebra: análisis de la dicotomía entre las representanes del paganismo y del cristianismo en el mundo celta de “Las nieblas de Avalon”. Tese Doutoral, Universidad de Santiago de Compostela, 427p., 2015.
- Morgana versus Ginebra: análisis de la dicotomía entre las representantes del paganismo y del cristianismo en el mundo celta de "Las nieblas de Avalon"  
\_\_\_\_\_. Tese
- \_\_\_\_\_. Sereia Amazônica, Iara e Yemanjá – entidades aquáticas femininas dentro do Folclore das Águas no Brasil. *Agália*, n. 97-98, p. 115-130, 2009.
- DI BIASI, Rodrigo Castilho. O Simbolismo Iniciático como Estrutura Narrativa Oculta no Filme “O Labirinto do Fauno”. **Dissertação**. Universidade Anhembí Morumbi, 157 f., São Paulo, 2011.
- EL LABERINTO del fauno**. Dirección: Guillermo del Toro. Producción: Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón e Alvaro Augustin. Espanha/México, 2006. WARNER BROS, 1 DVD (1h52min), son.
- MESQUITA, Armindo Teixeira. A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos. *Álabe* – Revista de la Red de Universidades Lectoras, n. 6, p. 1-14, 2012.
- RAMOS, Fernando da Silva. Forma e Arquétipo: um estudo sobre a mandala. **Dissertação**. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Mestrado em Artes, 292 f., 2006.
- SÁ, Daniel Serravalle de. O Laberinto do Fauno e A Espinha do Diabo: o gênero fantasia nas representações históricas da Guerra Civil Espanhola. **Revista de Literatura, História e Memória**, v. 8, n. 12, p. 99-111, Unioeste, Cascavel, 2012.
- SANTOS, Sibeile Heil dos. O Labirinto do Fauno: um resgate do sagrado feminino. Trabalho de Psicologia Analítica, Universidade Federal do Paraná, Santa Catarina, 12 f., 2014.
- TEIXEIRA, Aline Leitão Cavalcanti; BARBOSA, Lilian. Representações Insólitas em El laberinto del fauno, **Revista do GELNE**, v. 19, n. Especial, p. 178-187, 2017.
- VON FRANZ, M. L. **Interpretação dos Contos de Fadas**. São Paulo: Paulus, 1990.

**ST 05**

**LITERATURA, HISTÓRIA  
E MEMÓRIA**

## A POBREZA E A ESCRAVIZAÇÃO DO TRABALHADOR RURAL NA OBRA MACHOMBONGO, DE EUCLIDES NETO

Juliana Cristina Ferreira<sup>i</sup>

### Resumo

Este estudo teve como objetivo analisar a pobreza e o trabalho escravo que as personagens da obra *Machombongo* (1986), de Euclides Neto, realizavam na lavoura de cacau da fazenda fictícia Ronco D'Água. Essas personagens eram trabalhadoras rurais e viviam numa situação limite de pobreza, de maneira precária, nos casebres feitos de palha taipa que eram oferecidos pelo patrão, para que morassem enquanto estivessem trabalhando na fazenda. Realizavam também trabalhos explorados nas plantações de cacau para conseguir comprar alimento e saciar a fome. Os trabalhadores viviam escondidos no meio da fazenda, pois não tinham acesso a todos os lugares, não podiam caminhar por toda a fazenda e eram oprimidos pelo fazendeiro, o deputado Rogaciano, que tinha o poder de mandar e desmandar na região devido a sua grande produtividade de cacau. Rogaciano, com todo o seu poder econômico e com o reconhecimento por todas as terras baianas que possuía, fez acordos com os políticos e governantes da Bahia, no período da Ditadura Civil Militar, e teve seus poderes intensificados a tal ponto que se dava o direito de decidir a vida dos moradores da região. Comenta César (2003) que a obra *Machombongo* é a representação mais verossímil do período ditatorial no sul da Bahia, pois representa a opressão dos trabalhadores e o enriquecimento do fazendeiro durante a Ditadura Civil Militar. A opressão dos trabalhadores era exacerbada, pois o deputado praticava violência contra o trabalhador que não obedecesse as suas ordens. Os trabalhadores realizavam trabalhos explorados, pois tinham medo de o deputado e seus jagunços praticarem alguma violência contra eles. O trabalho realizado na fazenda era bastante exaustivo, visto que os trabalhadores realizavam o que os animais de grande porte não conseguiam como, por exemplo, transportar toras de madeiras em locais onde havia barrancos. Apesar de ser um trabalho de escravidão, os trabalhadores não tinham direitos trabalhistas e nem possuíam documentações; trabalhavam no anonimato. Nesse sentido, a problemática que move esta pesquisa busca compreender a pobreza representada de maneira absoluta, que é aquela que mostra o ser humano vivendo em condições financeiras precárias, com escassez; vivendo com o mínimo para garantir a sobrevivência, conforme explica Rocha (2006). Para abordarmos esse problema sobre a pobreza e sobre a exploração do trabalhador dentro da narrativa euclidiana, utilizamos autores como Lapa (2008), para esclarecer sobre a pobreza vivida pelos agregados, e sobre a opressão que os trabalhadores agregados sofriam na fazenda. A metodologia foi constituída pela pesquisa bibliográfica com a leitura e a análise da obra *Machombongo*. A análise de *corpus* abarca a leitura do romance em questão, visando compreender a maneira como a narrativa euclidiana consegue representar as personagens que trabalhavam na lavoura cacauzeira, viviam na pobreza e sofriam com a desigualdade social. Esses trabalhadores eram oprimidos no dia a dia, pois eram silenciados pelo poder econômico, pela opressão e pela violência do deputado Rogaciano. Além de viverem na opressão, eram explorados no trabalho, sem oportunidade de buscar novo emprego, pois não possuíam condições financeiras suficientes para se deslocar para outros lugares e, por isso, viviam na extrema pobreza e eram humilhados constantemente, correndo o risco de perder suas próprias vidas, caso tentassem agir de forma diferente, em desacordo com as ordens do fazendeiro.

**Palavras-chave:** Pobreza. Trabalho escravo. Machombongo.

---

<sup>i</sup> Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Email: jujucris214@gmail.com

## POVERTY AND SLAVERY OF RURAL WORKERS IN THE *MACHOMBONGO* WORK OF EUCLIDES NETO

### Abstract

This study had as objective to analyze the poverty and the slave labor that the characters of the work *Machombongo* (1986), of Euclides Neto, realized in the cocoa plantation of the fictional Ronco D'Água farm. These characters were rural workers and lived in a poverty-stricken situation, precariously, in the huts made of straw that were offered by the boss, so that they lived while they were working on the farm. They also worked on cacao plantations to buy food and satisfy hunger. The workers lived hidden in the middle of the farm, because they did not have access to all the places, they could not walk all over the farm and they were oppressed by the farmer, the Deputy Rogaciano, that had the power to send and to demand in the region due to its great productivity of cocoa. Rogaciano, with all his economic power and with the recognition of all the Bahian lands that he owned, made agreements with the politicians and governors of Bahia, during the period of the Civil Military Dictatorship, and his powers were intensified to such an extent that the right was given to decide the lives of the region's residents. Cesar (2003) comments that *Machombongo* is the most credible representation of the dictatorial period in the south of Bahia, since it represents the oppression of the workers and the enrichment of the farmer during the Civil Military Dictatorship. The oppression of the workers was exacerbated, because the deputy practiced violence against the worker who did not obey his orders. The workers carried out exploited works, because they were afraid of the deputy and his jaguncos to practice some violence against them. The work carried out on the farm was quite exhausting, since the workers did what the large animals could not do, such as transporting logs in places where there were ravines. Although it was a work of enslavement, the workers did not have labor rights nor did they have documentation; worked anonymously. In this sense, the problematic that moves this research seeks to understand the poverty represented in an absolute way, which is that which shows the human being living in precarious financial conditions, with scarcity; living with the minimum to ensure survival, as Rocha (2006) explains. To address this problem of poverty and exploitation of workers within the Euclidean narrative, we use authors such as Lapa (2008) to clarify the poverty lived by the aggregates and about the oppression that the aggregate workers they suffered on the farm. The methodology was constituted by the bibliographical research with the reading and the analysis of the work *Machombongo*. The corpus analysis encompasses the reading of the novel in question, aiming to understand how the Euclidean narrative can represent the characters who worked in the cacao crop, lived in poverty and suffered from social inequality. These workers were oppressed day by day, because they were silenced by the economic power, by the oppression and the violence of the deputy Rogaciano. In addition to living in oppression, they were exploited at work, with no opportunity to seek new employment, because they did not have enough financial means to move to other places and, therefore, lived in extreme poverty and were constantly humiliated, at the risk of losing their jobs. if they tried to act differently, at odds with the farmer's orders.

**Keywords:** Poverty. Slavery. *Machombongo*.

### 1 – Considerações Iniciais

O termo pobreza é utilizado historicamente para referir as pessoas que possuem escassez de recursos básicos como moradia, emprego, saúde e educação. Por não terem recursos o suficiente para seguirem os padrões de vida impostos pela sociedade dominante, os pobres vivem a margem da sociedade, quando conseguem alguma oportunidade de trabalho, são explorados, caso contrário,

quando não encontram oportunidade de trabalho, buscam sobrevivência com a mendicância.

Na Antiguidade, as pessoas consideradas pobres eram aquelas que não possuíam condições econômicas e materiais o suficiente para uma vida digna. A explicação da classe favorecida para a existência dos “pobres” era a determinação divina, pois havia pessoas predestinadas a serem ricas e outras a serem pobres e cabia a cada um aceitar a sua posição dentro da hierarquia social. No período da Idade Média, na Europa, os pobres eram aqueles que viviam em más condições econômicas, sofriam com as epidemias, com miséria e com o desabrigo e ficavam a cargo da “caridade cristã”. Em 1601 na Inglaterra, com a Lei dos Pobres, todos aqueles que fossem considerados pobres, idosos, enfermos crônicos, cegos e doentes mentais eram abrigados nos asilos ou hospícios, como forma de “higienização” da sociedade. No período das grandes navegações, os pobres eram utilizados para o trabalho escravo. Em 1834, houve a categorização dos pobres, ocorrendo então, a distinção entre pobres e indigentes, conforme esclarece Lacerda (2009). Todavia, essa categorização existe para mostrar que dentro da classe pobre há pessoas paupérrimas que vivem na miséria.

Ao discorrermos historicamente sobre a pobreza, percebemos que ela sempre existiu, por causa das divisões de classes, o que resultou nas desigualdades sociais. Para Codes (2008) a pobreza e as desigualdades sociais se intensificaram a partir do nascimento do capitalismo, no período da Revolução Industrial, pois o capital ficou concentrado nas mãos da classe dominante, enquanto a maioria da população se encontrava na escassez. Nesse período em que a sociedade se modernizava com as indústrias e fábricas, a classe dominante mostrava interesse em definir as necessidades dos pobres, por necessitarem dos serviços de assistência social do Estado, o que era compreendido pela população como um gasto público do governo, que doava verbas para as instituições de caridade, com o intuito de evitar mortes por doenças, fome e outras causas, pelas quais os pobres encontravam-se sujeitos a sofrerem.

Com o processo de Revolução Industrial, a classe mais favorecida interessou em pesquisar a pobreza de maneira quantitativa, para obter controle dos gastos do governo, cuja intenção era de ajudar os mais necessitados a superarem os traumas da guerra e a melhorarem suas condições de vida. Comenta Rocha (2006) a pobreza nos países desenvolvidos é de caráter relativo, pois os pobres possuem necessidades básicas de sobrevivência e o governo consegue suprir o que lhes faltam. Em países como a Inglaterra, por exemplo, há aproximadamente 11,2% da população considerada pobre.

Já em países subdesenvolvidos, a pobreza, por apresentar um número elevado na população, comenta Rocha (2006), em países como o Brasil, por exemplo, cerca de 74% da população é considerada pobre, o que revela a pobreza absoluta. Além do número de pobres ser



elevado, estes não conseguem o mínimo dos recursos básico para a sobrevivência, o que resulta na aceitação de trabalhos explorados, por parte dos pobres, para buscarem subsistir a fome. Segundo Pedrão (2003) a pobreza pode ser conceituada como a negação de oportunidades de trabalho, de estudos, de alimentação e moradia. Por sofrerem essa negação de oportunidades, os pobres aceitam trabalhos explorados em busca da sobrevivência, ou vivem na miséria em busca da caridade alheia ou praticando atos ilícitos.

Por viverem a negação de oportunidades de trabalho digno, de estudos e de alimentação, os pobres, na busca pela sobrevivência, aceitam trabalhos explorados. O trabalho explorado é compreendido também, como semiescravo, por se tratar de homens livres, mas que aderem ao trabalho de exploração. Segundo Jardim (2007) o trabalho escravo contemporâneo (ou semiescravo) é aquele trabalho forçado, cujas condições são degradantes ao trabalhador, pois, visa à mão de obra barata e o trabalho exige muito esforço físico. Marx (1990) postula que a exploração ocorre quando o empregador paga um salário injusto ao empregado, ou seja, no processo de compra e venda, o empregador rouba a força de trabalho do empregado, pagando-lhe menos que o merecido pelo trabalho exercido.

O trabalho explorado ou semiescravo é mais presente no meio rural em países agrários como o Brasil, pois existe o “acordo verbal” ou “contrato verbal”, que é mais comum nas fazendas, quando o empregador contrata empregados ou agregados. Segundo Libby (1998) o acordo é feito verbalmente entre patrão e os trabalhadores. Essa forma de contrato que ocorre verbalmente possibilita a exploração, pois não existe documentação que comprove se o acordo está sendo realizado ou não e o trabalhador não possui nenhuma garantia de trabalho.

Nesse sentido, buscaremos analisar a pobreza e a exploração do trabalho na obra *Machombongo*, cujo espaço acontece no meio rural, onde o patrão faz “acordos verbais” com o empregado, dando-lhes oportunidade de emprego, porém, esses “acordos verbais” não são cumpridos, pois o fazendeiro explora os agregados e os mantém num povoado no meio da fazenda, longe do contato com o meio social.

## 2 – Desenvolvimento

Sobre os “contratos verbais”, compreendemos o diálogo abaixo entre Rogaciano e um imigrante do Norte da Bahia, que buscava emprego na fazenda Ronco D’Água, propriedade do deputado:

- Qual o seu nome?
- Zacarias.
- Sabe trabalhar em quê?
- No pesado, o que vosmicê mandar.
- É vaqueiro?

- Inhô, não, mas na precisão de um, arreio uma vaca.
  - Essa é sua mulher?
  - É minha dona.
  - Ela trabalha?
- As perguntas vinham secas, diretas, afiadas como agulha costurando sacos.
- Faz todos os trabaio. Só não sabe mexê em cozinha, mesmo assim arremedeia.
  - Aqui nessa fazenda não temos serviço, mas na Ronco D'Água, perto de Rio Novo...
  - Onde fica?
  - Vocês passaram por ela... depois da cidade, passa a ponte, viaja um pouco na rodagem...
  - Perto da fazenda do Deputado Rogaciano?
- O próprio se entusiasmou em ouvir o nome no conhecimento da popularidade. Aquilo lhe aumentava o prestígio e a vaidade.
- Vocês conhecem o deputado Rogaciano?
  - De nome muito... Quem não conhece?
  - Mas conhece daqui ou de lá do sertão?
  - A bem verdade, logo que chegemo no comércio, nos dissero que o deputado emprega todo mundo que aparece. Já até passemos na fazenda Ronco D'Água, uma grandona, sede bonita, curralama de um lado, o alinhamento das barcaças do outro.
  - Isto aí. Mas lá de Juazeiro?
  - De lá, nós ouvimos falar o nome dele... homem de muita fama e respeito.
  - Pois é com o deputado que você está falando.
  - Vigia Deoclécia... que mundo pequeno, meu Deus. O mundo tá encoendo. Quem haveria de dizer. Nós saímo de lá do norte pensano em morar com vossa senhoria.
- Assim, o catingueiro ganhou o deputado, que lhe ordenou:
- Volte... ou melhor, espere aí, que vocês vão comigo, na caminhonete, logo mais. Lá, tenho serviço para vocês.
- (EUCLIDES NETO, 1986, p. 49-50).

O diálogo exposto mostra que havia imigrantes catingueiros procurando emprego no sul da Bahia, onde a lavoura cacaueteira era o motivo do desenvolvimento e do crescimento do Estado. A fazenda Ronco D'Água, lugar que gerava emprego (servidão), era conhecida em toda a região, até mesmo no Juazeiro, cidade localizada no norte baiano, e o deputado Rogaciano, por ser um político de muita fama, tornara-se muito conhecido em todo o Estado. Quando chegava algum imigrante em busca de emprego, o deputado fazia-lhe várias perguntas, para saber em que o entrevistado sabia trabalhar e se estava disposto a fazer o serviço, pois, dependendo do que ele soubesse fazer, poderia, então, trabalhar na fazenda, principalmente se soubesse trabalhar “no pesado”. Nesse sentido, quando o entrevistado disse que fazia qualquer tipo de trabalho, o resultado foi que “o catingueiro ganhou o deputado”, pois este visava o trabalho explorado em sua fazenda para obter resultados bastante lucrativos e continuar sendo um “homem de muita fama e muito respeito”. Portanto, era preciso empregar trabalhadores que soubessem fazer todo tipo de serviço, e que se submetessem a trabalhar no que o deputado “mandasse”.

Assim, ao escrever *Machombongo*, Euclides Neto conseguiu mostrar a desigualdade social da região cacaueteira, bem como o poder do fazendeiro político e cacauicultor sobre a população sul baiana. Todo esse poder do fazendeiro havia sido conquistado por meio de acordos com políticos da Bahia no período da Ditadura Civil Militar e pela desapropriação dos pequenos lavradores de terras vizinhas. Dessa forma, percebemos que:

Raras vezes o ficcionismo brasileiro apresentou retrato mais perfeito, mais acabado, de um coronel que já existia, com seus desmandos e prepotência, antes do golpe militar de 1964, mas que frutificou durante os anos da longa ditadura, a ponto de se transformar em senhor feudal, com amplos poderes sobre a vida dos habitantes de sua região. (PÓLVORA, 1986<sup>i</sup>).

A obra *Machombongo* representa a ascensão do fazendeiro e deputado Rogaciano, um político autoritário que vê seus prestígios políticos crescerem com o Golpe Militar de 1964. “Acobertado por um advogado corrupto, Dr. Ezequiel, e por políticos interessados nos milhares de votos que Rogaciano controlava no sul da Bahia” (CESAR, 2003, p. 61), coagindo e amedrontando a população com os seus jagunços e com a violência, o deputado tornou-se um senhor feudal, com poderes para praticar seus desmandos sem intervenção da justiça.

Rogaciano era visto como uma espécie de senhor que mandava em toda a região e o povo “sentia até certo medo do homem, poderoso, decidindo a sorte de todos, amedrontando” (EUCLIDES NETO, p. 12). O deputado possuía amplos poderes para mandar na população sul baiana. Adonias Filho (1978) afirma que o coronel tinha a função de manter a ordem social, por isso, tinha poderes para fundar uma cidade próxima a sua produção agrícola, com farmácia para comprar remédios, escola para os filhos estudarem e igreja para a esposa frequentar.

Apesar de o deputado ser um homem cheio de poderes que amedrontava a população, os trabalhadores de sua fazenda tinham a consciência da exploração, da violência e da injustiça que sofriam. Quando estavam no meio da roça, sem a presença dos jagunços do fazendeiro, eles comentavam uns com os outros a respeito da injustiça que viviam no dia a dia na lavoura de cacau. Com consciência, mas sem alternativas para lutarem contra Rogaciano, pois tinham medo de sofrerem as violências que ocorriam na fazenda, quando um agregado não cumprisse com as ordens do patrão. Assim, comenta a voz narrativa:

Na roça, o trabalhador conversava para mais de dez, todos parados. Os podões em posição de sentido também ouviam a prosa. Falava-se do quilo da carne que custava mais que um dia de serviço. Que daqui a pouco a carne seria tempero na panela de pobre. Até a excomungada farinha andava pela hora da morte. Ninguém podia viver daquele jeito. Que ninguém na fazenda tinha coragem de pedir aumento. Todos uns xeretas, bois de arrasto, puxados pelas ventas.

Onde já se viu trabalhador não ter direito a férias, gratificação de Natal e salário mínimo? Ali todo bichinho andava com o rabo entre as traseiras, mulas de cargas, sem vontade nem vergonha. Raras fazendas pagavam os direitos do trabalhador. E todos precisavam exigir fosse de quem fosse. Até os padres, a irmã Consuelo nem se fala, ensinavam isso. Direito sagrado do homem. Ninguém podia tirar.

Os ouvintes viravam a cabeça, concordavam, mas se lembravam do deputado como homem que mandou matar o cigano, deu fim a dois eleitores que foram contra na eleição, consumaram os dias do vizinho, o fazendeiro Albertino, assassinado no coração de Rio Novo, para quem desejasse ver. (EUCLIDES NETO, 1986, p. 31).

Os trabalhadores eram tão oprimidos que, mesmo com a consciência de que precisavam

---

<sup>i</sup> Esta citação não possui número de página, por ser extraída da apresentação da capa do livro, que é descrita por Hélio Pólvora.

lutar por seus direitos, pois, o “[d]ireito é sagrado do homem. Ninguém podia tirar”, não conseguiam confrontar Rogaciano que, além de ter grande poder com o cultivo do cacau, os violentava. Como mostra a voz narrativa, já havia mandado “matar o cigano, deu fim a dois eleitores que foram contra na eleição” e ainda, a seu mando, seus jagunços “consumaram os dias do vizinho”, para o crescimento da fazenda Ronco D’Água. Quando um deles comentava sobre direitos trabalhistas, por mais que todos concordassem em lutar por eles, lembravam-se de que o deputado mandava matar tanto os trabalhadores como os eleitores que não votassem a seu favor. O medo de lutar e serem vítimas da violência praticada pelo fazendeiro fazia com que os trabalhadores ficassem em silêncio diante da injustiça vivida em seu dia a dia.

Ao terem consciência de sua exploração, os agregados falavam, mostrando suas vozes, a consciência da condição subumana e da opressão em que viviam. Segundo Spivak (2010), o subalterno pode, sim, falar, pois é conhecedor de sua realidade e de sua opressão. O ato de manter o subalterno silenciado e jamais permitir que ele fale é uma forma de reproduzir estruturas de poder e de opressão. O ato de ser ouvido não acontece e o subalterno é excluído e empurrado para a margem social.

Nesse sentido, Spivak (2010) ressalta a respeito da questão de o outro tentar falar pelo pobre excluído. Para ela, é o subalterno quem deveria falar por ele próprio, já que o outro, não tendo vivido suas mazelas, não conseguiria representá-lo de maneira íntegra. O subalterno, é claro, é capaz de falar por si mesmo, de mostrar as mazelas em que vive. Seria um momento de autorrepresentação do ser excluído, como também, um momento de ele falar de suas agruras, seus problemas e mostrar a realidade. Assim, Freire comenta o seguinte:

Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará preparado para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, melhor que eles, os efeitos da opressão? Quem mais que eles, para ir compreendendo a necessidade da libertação? Libertação a que não chegarão pelo acaso, mas pela práxis de sua busca; pelo conhecimento e reconhecimento da necessidade de lutar por ela. (FREIRE, 1981, p. 32).

Ninguém melhor que o oprimido para defender seus próprios interesses, para falar de suas mazelas, pois este sim conhece, na realidade, as dificuldades vivenciadas cotidianamente. Os oprimidos são as pessoas mais indicadas para falar sobre seus próprios problemas, pois estes são vivenciados, na realidade, por eles próprios. Lutar por seus direitos e se fazer ouvido são maneiras de libertação, de o sujeito expor a opressão em que vive. Mesmo porque, os oprimidos têm a consciência de sua opressão, porém, são prejudicados pela situação opressora em que vivem, pelo silenciamento que lhes é imposto pela sociedade excludente e opressora.

A fala do sujeito oprimido é representada por meio de uma intermediação de outrem, que se coloca em posição de reivindicar algo por meio de pesquisas ou textos narrativos. Euclides Neto,

por exemplo, busca, em seus textos literários, fazer com que o sujeito oprimido tenha voz para falar de suas agruras e mostrar que também faz parte da sociedade. Ao mostrar que o pobre trabalhador tem consciência de sua exploração e da opressão em que vive, Euclides pontua que o subalterno também pode falar e expor seu sofrimento em meio à sociedade na qual está inserido. Por serem oprimidos, os trabalhadores, mesmo tendo consciência da injustiça em que viviam, não lutavam contra o fazendeiro, por correrem o risco de perder suas terras a qualquer momento, por medo da violência e até por receio de perderem suas vidas. Os pobres viviam inseguros, à mercê da autoridade desumana do fazendeiro, o qual oprimia os trabalhadores para continuar tendo poderes prestigiados na política e na região. Para o opressor:

Nesta ânsia irrefreada de posse, desenvolvem em si a convicção de que lhes é possível transformar tudo a seu poder de compra. Daí sua concepção estritamente materialista da existência. O dinheiro é a medida de todas as coisas. E o lucro o seu objetivo principal. (FREIRE, 1981, p. 49).

Para manter-se no poder, e com a posse “irrefreada” das terras, o opressor tem a convicção de que tudo é possível e deve ser colocado a seu favor, como a compra de bens e o acúmulo de capital. É extremamente materialista e usa o dinheiro para realizar seus desejos, mesmo que, para tal realização, seja necessário oprimir os pobres. Como mostra Freire, o lucro é “o seu objetivo principal” e, para ter lucro, o opressor explora, humilha e pratica violência contra os pobres trabalhadores. O sofrimento da população pobre, que vive injustiças sociais, fome, exploração e vida escassa. O pobre é oprimido e a narrativa euclidiana representa a opressão e a subalternidade do trabalhador. Dessa maneira, vigoram no romance, relações feudais de trabalho escravo na fazenda, violência e exploração advindas da “mão de ferro” do deputado Rogaciano Boca Rica, assim conhecido na região, por ser um grande produtor de cacau.

## 2 – Considerações Finais

Como representação da realidade vivida naquele contexto, a obra *Machombongo* apresenta-se como uma narrativa de denúncia social e política, pois busca revelar a realidade da região cacauzeira, que era movida pela presença de senhores e de servos ali envolvidos na produtividade do cacau. A obra retrata homens vivendo em situações de dominação, sustentadas pela conjuntura política do local, no período ditatorial, que apoiava o coronelismo e o trabalho de exploração, o que resultava na opressão e na vida pobre e escassa dos trabalhadores.

*Machombongo*, assim nomeada na narrativa, possui, na obra, o significado de “horizonte”, ou seja, um lugar idealizado, utópico, de desejo e de prazer das personagens que tinham consciência de sua subalternidade nas fazendas cacauzeiras. O local era de resistência, local para onde os trabalhadores, cansados da exploração, se refugiavam. Os trabalhadores sonhavam com a *Serra*, um

local onde todos poderiam lavrar e tirar da terra o seu próprio sustento, sem a opressão dos coronéis. A tão sonhada serra era oposta à fazenda Ronco D'Água; fazenda fictícia da narrativa, que representava um lugar hostil, cheio de lutas e sofrimento dos trabalhadores que buscavam sobreviver à pobreza, à fome, à exploração e ao salário indigno. Nesse cenário, a voz narrativa esclarece que:

[a] serra nasceu de Deus, dissera Jesus. Arrumara tudo, para que o homem pobre a usasse. Tanto que os homens donos dos currais não a queriam: não dava colônia, os bois morriam ervados, atolados nos dentes da onça, no queixo do cascavel. Só os pequenos criadores levavam seu gadinho para lá no tempo da seca. A serra pertencia aos fracos. De ponta a ponta deitava-se mais perto do céu. Deus a enfeitava de jaziras, sempre-vivas, botão íris. Agasalhavam-se, ali, os bichos fugidos dos incêndios das terras do colônia. Agora, iria entrincheirar<sup>i</sup> os homens. (EUCLIDES NETO, 1986, p, 182).

A *Serra do Machombongo* era uma terra desejada pelos trabalhadores, por ser uma terra que podia, no imaginário deles, ser usada pelos homens pobres de maneira igualitária. A terra “pertencia aos fracos”, ou seja, aos pobres e marginalizados socialmente, e, por isso, era considerada um lugar que “de ponta a ponta deitava-se mais perto do céu”, uma espécie de paraíso. Localizava-se após a Chapada, terra que os fazendeiros não queriam, por ser mais afastada e por não brotar colônia para alimentar o gado. Assim, o local que abrigava e protegia os trabalhadores refugiados era também o lugar onde predominava a igualdade de direitos para todos, pois a terra era usada por todos para o seu sustento e moradia.

Todavia, mesmo a *Serra do Machombongo* sendo a terra sonhada de todos os trabalhadores, nem todos conseguiam chegar nela, devido à pobreza, ao grande número de filhos pequenos e à falta de condições de deslocamento. Com dificuldade em deixar o trabalho nas fazendas, os trabalhadores, em sua maioria, continuavam trabalhando como agregados, continuavam sendo explorados, humilhados e levando uma vida de muita pobreza e escassez de alimento, de moradia e de muita exploração.

## Referências

- ADONIAS FILHO. *Sul da Bahia: chão de cacau*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1978.
- CESAR, Eliezer. *O romance dos excluídos: terra e política em Euclides Neto*. Ilhéus: Editus, 2003.
- CODES, Ana Luiza Machado de. *A trajetória do pensamento científico sobre a pobreza: em direção a uma visão complexa*. Texto para Discussão nº 1332, Brasília: IPEA, 2008.
- EUCLIDES NETO. *Machombongo*. Itabuna: Cacau Letras, 1986.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- JARDIM, Philippe Gomes. *Neo-escravidão: as relações de trabalho escravo contemporâneo no Brasil*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-graduação em Direito, curso de mestrado, Curitiba (PN), 2007.
- LACERDA, Fernanda Calasans Costa. *A pobreza na Bahia sobre o prisma multidimensional: uma*

<sup>i</sup> Proteger-se, fortificar-se com trincheira, munir-se de meios para defender-se (FREIRE, 1974).

- análise baseada na abordagem das necessidades básicas e na abordagem das capacitações. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.
- LAPA, José Roberto do Amaral. *Os excluídos: contribuição à história da pobreza no Brasil*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2008.
- LIBBY, Douglas Cole. *Transformação e trabalho em uma economia escravista: Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- MARX, Karl. *O capital*. São Paulo: Tecnoprint. A, 1990.
- PEDRÃO, Fernando. Superar a pobreza ou reverter o empobrecimento? Uma revisão das raízes da pobreza na Bahia. In: *Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais na Bahia. Pobreza e Desigualdades Sociais*. Salvador: SEI, 2003.
- ROCHA, Sonia. *Pobreza no Brasil: afinal de que se trata?*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## O TEMPO E A MEMÓRIA NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Luciana Bessa Silva<sup>i</sup>

### RESUMO

Esse trabalho é fruto da disciplina “Seminário de Literatura Comparada II: o Cancioneiro de Petrarca: uma leitura filosófica”, ministrada pelo professor Dr. Yuri Brunello. Dentre as temáticas estudadas, o tempo/a memória despertou-nos o interesse. A relação entre poesia e memória corporificada em **O Cancioneiro**, de Petrarca (1304-1374) remeteu-nos a poética de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), uma vez que sua obra oferece ao leitor inúmeras possibilidades de leitura/de temas e uma das mais recorrentes é essa. Muitos poemas do poeta *gauche* foram escritos a partir de sua experiência pessoal. Interessante notar que em muitos momentos a memória do poeta cruza-se com a história do Brasil quando, por exemplo, o poeta relata as riquezas dos latifundiários mineiros, com suas fazendas de café e gado, ou a exploração dos metais de Minas, como se observa em seu poema “Confidência do Itabirano”. Propomo-nos a refletir sobre a questão do tempo e da memória na poética do autor **Boitempo** (1968) – reunião de seus poemas memórias. Trata-se de um trabalho bibliográfico baseado em autores, como Alfredo Bosi (1977), Santo Agostinho (1984), Silvina Lopes (2003), José Guilherme Merquior (1975) e Affonso Romano de Sant’Anna (1980). O tempo presente foi a matéria para que o Drummond alicerçasse sua poética. Quanto à memória, foi um modo de arquivar os acontecimentos pessoais e históricos observados e vividos.

**Palavras-chave:** Poesia, Tempo, Memória.

### EL TIEMPO Y LA MEMORIA EN LA POESÍA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Este trabajo es fruto de la disciplina "Seminario de Literatura Comparada II: el Cancionero de Petrarca: una lectura filosófica", impartida por el profesor Dr. Yuri Brunello. Entre las temáticas estudiadas, el tiempo / la memoria nos despertó el interés. La relación entre poesía y memoria corporativa en El Cancionero, de Petrarca (1304-1374) nos remitió la poética de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), una vez que su obra ofrece al lector innumerables posibilidades de lectura / de temas y una de las más recurrentes es. Muchos poemas del poeta *gauche* se escribieron a partir de su experiencia personal. Es interesante notar que en muchos momentos la memoria del poeta se cruza con la historia de Brasil cuando, por ejemplo, el poeta relata las riquezas de los terratenientes mineros, con sus haciendas de café y ganado, o la explotación de los metales de Minas, como si observa en su poema "Confidencia del Itabirano". Nos proponemos reflexionar sobre la cuestión del tiempo y de la memoria en la poética del autor **Boitempo** (1968)- reunión de sus poemas memorias. Se trata de un trabajo bibliográfico basado en autores, como Alfredo Bosi (1977), Santo Agostinho (1984), Silvina Lopes (2003), José Guilherme Merquior (1975) y Affonso Romano de Sant'Anna (1980). El tiempo presente fue la materia para que el Drummond fundara su poética. En cuanto a la memoria, fue un modo de archivar los acontecimientos personales e históricos observados y vividos.

**Palabras-clave:** Poesía, Tiempo, Memoria.

---

<sup>i</sup> Aluna de Pós-graduação da Universidade Federal do Ceará – UFC (bessaluciana@hotmail.com)



## 1 – Introdução

“Ai tempo! / Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas. /Os séculos cheiram a mofo/ e a história é cheia de teias de aranha”. (ANDRADE, 2002, p.10-13)

- Você deve calar urgentemente as lembranças bobocas de menino.
- Impossível. Eu canto o meu presente. Com volúpia voltei a ser menino. (ANDRADE, 2002, p. 882)

No ensaio “Poesia, memória excessiva” Lopes (2003) discute, a partir de um poema de Joaquim Manuel Magalhães a relação entre poesia e memória. A autora firma, a partir desse texto que a verdade do poema não é o que ele relata, mas o que ele é “uma emoção da realidade como sobrevivência da realidade, ou, noutros termos, do presente como recordação do presente” (LOPES, 2003, p. 48). O que o poema diz não é o que aconteceu de fato, mas a possibilidade do acontecimento, a emoção que reside nessa construção do recordável, ou seja, do momento que se forma a recordação, em outras palavras é um vazio preenchido pela memória. O acontecimento está indissocialmente ligado à memória, enquanto a memória é indissociável da “concretização de uma forma na “potência ritmizante”, que é o verso” (LOPES, 2003, p.49).

A relação poesia e memória lembra-me da obra do poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), pois ela oferece ao leitor inúmeras possibilidades de leitura, dentre elas está o amor seja à terra natal ou à mulher amada, o pessimismo, o enigma, a infância, o tempo e a memória.

A criação poética é fruto da memória, uma vez que ela “aparece como faculdade de base” (BOSI, 1977, p. 204). No texto literário, a memória tem o papel de (re)elaborar o que foi vivido ou simplesmente imaginado pelo poeta de modo que ela possa se realizar no poema.

Nas **Confissões**, de Santo Agostinho (1984) o tempo e a memória assumem um papel primordial para o entendimento da interioridade humana. A memória é, para o bispo de Hipona, essencial para a compreensão de nossa relação com o tempo.

O tempo e a memória sempre estiverem presentes na poética drummondiana. Mas na década de 60, já maduro, organizou para a editora Nova Aguilar três volumes sob o título **Boitempo** (1968), onde foi reunido um conjunto de poemas-memórias e nos deixado como herança. O primeiro volume, **Boitempo I – (In) Memória**, foi publicado em 1968, seguido por **Boitempo II – Menino antigo** (1973) e por **Boitempo III – Esquecer para lembrar** (1979). De acordo com Merquior estas lembranças permitem levantar “uma verdadeira sociologia da *parochial life* de Minas na *Belle Époque*. A economia, as relações sociais, os usos e os costumes acodem insistentemente à memória; constituem o fundo ou mesmo o tema da maior parte dos textos”

(MERQUIOR, 1975, p. 219).

Diante dessa realidade, esse texto propõe-se a refletir sobre a questão do tempo e da memória na obra do poeta modernista Carlos Drummond de Andrade. Trata-se de um trabalho bibliográfico apoiado nas obras de Agostinho (1984), Sant'Anna (1980), Bosi (1977), Lopes (2003), dentre outros.

Em suma, encontramos na poesia drummondiana uma série de situações que se referem as lembranças vividas pelo poeta ao longo de sua vida e registradas em sua vasta obra (**Alguma Poesia**, 1930; **Farewell**, 1996). E nessa poesia-memória há referências constantes à família, à cidade natal, à mulher amada, e, em muitas ocasiões se confunde com a memória do Brasil.

## 2 – O poder do tempo e da memória

A obra de um artista é produto de seu olhar, de seu talento, de sua ideologia, nesse caso, de suas memórias. Drummond, em muitos de seus textos, trabalha com a reversibilidade do tempo, trazendo para o presente, eventos do passado, atividade somente possível através da memória, “única faculdade do tempo capaz de subjugar a irreversibilidade do tempo” (EL FAHL, 2012, p. 18). Na concepção de Lopes (2003), a recordação não vem de caso pessoal, mas da facilidade com que o poeta é tocado por “objetos ausentes”, fermentando “em si paixões que estão, na verdade, longe de serem as mesmas que os acontecimentos reais produzem” (LOPES, 2003, p.50). Ao longo da obra drummondiana o leitor percebe que são inúmeros os objetos que tocam o poeta, dentre eles sua infância, seu pai e sua terra natal.

Mas, a final o que é tempo? Para Agostinho, “a duração do tempo só será longa porque composta de muitos movimentos passageiros que não podem alongar-se simultaneamente. Na eternidade nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente” (AGOSTINHO, 1984, p. 336). O tempo seria passageiro, a eternidade duradoura?

Segundo o filósofo é fácil compreender o tempo quando dele falamos e o que dele nos dizem. No entanto, “Se ninguém me pergunta, eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta eu não sei” (AGOSTINHO, 1984, p.338). O que ele pode-nos dizer é que não haveria um tempo passado, se nada passasse; não haveria o futuro, se nada estivesse por vir; da mesma forma que não existiria um tempo presente se nele nada existisse (AGOSTINHO, 1984).

A corporificação da poética drummondiana se materializa no presente:

Não serei o poeta de um mundo caduco.

Também não cantarei o mundo futuro.

(...)

O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,  
a vida presente. (ANDRADE, 2002, p. 80)

É no presente que o poeta (re)afirma o seu tempo e se solidariza com outro. No entanto, as lembranças do poeta retornam ao cenário de sua poesia ora despertado por objetos concretos, ora por presenças diáfanas. É comum surgirem imagens da infância (“Eu sozinho menino entre mangueiras/ lia a história de Robinson Crusó”... ANDRADE, 2002, p.6), de lugares (“Casas entre bananeiras/mulheres entre laranjeiras/pomar amor cantar” ANDRADE, 2002, p.23), do fazer poético (“Gastei uma hora pensando um verso/ que a pena não quer escrever”. ANDRADE, 2002, p. 23), do pai (“Ó velho, que festa grande/hoje te faria a gente”. ANDRADE, 2002, p. 292-300).  
 Todavia,

O poeta sabe que a tentativa, frequente e intensa, de recapturar o próprio passado, a família, a nação ou a espécie humana, após tê-lo longamente discutido, pode parecer agora uma tentativa de recuperar a si mesmo, através da descoberta deste sentido de continuidade no ato de pertencer a algo que parece perdido para se sempre. (SANT’ANNA, 1980, p. 70-71)

Recordar é a forma que o poeta encontrou de encontra-se consigo mesmo.

Seria possível medir o tempo? O passado, por exemplo, já não mais existe. O tempo futuro, também não. O presente, que já passou, deixou de ser presente. “Quem se atreveria a dizer-me que há três tempos – conforme aprendemos na infância e ensinamos às crianças, isto é, o passado, o presente e o futuro -, mas somente o presente, porque os outros dois não existem?” (AGOSTINHO, 1984, p.338). Não se pode mensurar o tempo, mas vivenciá-lo.

O tempo pressupõe memória – Lethe e Mnemósine. O primeiro era o espírito do esquecimento. A segunda, mãe das musas, era a personificação da memória para os gregos. Ambas estão associadas a rios antagônicos. As águas de Mnemósine outorgavam uma memória total, enquanto as Lethe (cujas águas passavam pela caverna de Hypnos, personificação do sonho) produzia o esquecimento absoluto. Por isso deveria ser evitada e os mortos deviam beber de suas águas para esquecer sua vida passada, requisito para a reencarnação. Plínio considerava uma bênção a possibilidade de ter uma memória extraordinária, e escreve: “A memória, um bem absolutamente indispensável para a vida, é difícil dizer quem a teve mais sobressalente, sendo tantos que alcançaram glória através dela” (apud QUIROGA, 2011, p.22). Sem a memória o homem é um livro em branco.

A ideia comum que temos de memória é a faculdade de conservar os fatos do passado. Seria, então, a memória a evocação do tempo passado. É nela onde se encontram “os inúmeros tesouros de imagens de todos os gêneros, trazidos pela percepção” (AGOSTINHO, 1984, p. 274). E acrescenta:

Aí é também depositada toda a atividade de nossa mente, que aumenta, diminui ou transforma, de modos diversos, o que os sentidos atingiram, e também tudo o que foi guardado e ainda não foi absorvido e sepultado no esquecimento. Quando aí me encontro,

posso convocar as imagens que quero(...) Encontram-se aí, à minha disposição, céu, terra e mar, com aquilo tudo que neles colher com os sentidos, excetuando-se apenas o que esqueci. É aí que me encontro comigo mesmo, e recordo as ações que realizei, quando, onde e sob que sentimentos as pratiquei. Aí estão também todos os conhecimentos que recordo, seja por experiência própria ou pelo testemunho alheio. (AGOSTINHO, 1984, p. 274-275)

Em outras palavras, a memória pode ser pensada como uma busca seja ela interior, seja de autoconhecimento.

É bom destacar que a memória nos remete a fenômeno individual caracterizado pela experiência interior e subjetiva do sujeito. Muitos poemas de Carlos Drummond de Andrade foram escritos a partir de sua experiência pessoal. O poeta convida-nos, através de sua poesia memorialística, a visitar sua “Infância” (ANDRADE, 2002, p. 6), a viajar com sua família “Viagem na Família” (ANDRADE, 2002, p. 110-112), a refletir sobre “Nosso Tempo” (ANDRADE, 2002, p.125-130), a compreender a “Passagem do Ano” (ANDRADE, 2002, p. 131), a retornar à sua terra natal, “Onde tudo é belo”, em “Nova Canção do Exílio” (ANDRADE, 2002, p. 145-146), a aceitar que “As lições da infância / desaparecem na idade madura”, em “Idade Madura” (ANDRADE, 2002, p. 190-192), e que “Nosso amor se mutila / a cada instante” (“A um varão que acaba de nascer, ANDRADE, p. 270-273), a compreender a relação pai-filho, no poema “A Mesa” (ANDRADE, 2002, p. 292-300), como também nos oferece seu álbum de família em “Os mortos de sobrecasaca” (ANDRADE, 2002, p. 73):

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,  
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,  
em que todos se debruçavam  
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca...

O eu-lírico vivia o tempo presente atormentado pelo passado. Dele não há como se desfazer, mesmo que as fotos sejam ruídas pelas traças, ou se acabem na poeira. As lembranças, sejam elas boas ou não, permanecem arquivadas em nossa memória.

Em 1968, um Drummond mais maduro, organiza suas memórias em forma de versos e dá-lhes o nome de **Boitempo** (1968), que se encontra dividida em nove partes, com os seguintes títulos: “Pretérito-mais-que-perfeito”; “Fazenda dos 12 Vinténs, ou do pontal, e terras em redor ou do Pontal, e terras em redor”; “Morar nesta casa”; “Notícias de clã”; “O menino e os grandes”; “Repertório urbano”; “Primeiro colégio”; “Fria Friburgo” e “Mocidade solta”.

Os títulos dos poemas já nos dão uma ideia dos Andrades. Em “Notícias de clã”, por exemplo, temos as “Notícias de clã” (ANDRADE, 2002, p. 944), com que tinta é feito o “Brasão” (ANDRADE, 2002, p. 944), o que diferencia os Andrades dos demais “Aquele Andrade”

(ANDRADE, 2002, p. 947), que cada irmão é diferente “Irmão, irmãos” (ANDRADE, 2002, p. 951-952). Por isso mesmo, o poeta nunca esteve preparado para perder o irmão “que há pouco brincava no quarto” “O preparado” (ANDRADE, 2002, p. 946), que dos muitos anjos que o acompanharam um deles atende pelo nome de Sá Maria, no poema “Anjo Guerreiro” (ANDRADE, 2002, p. 956-957), que em família grande é preciso contar “Os tios e os primos” (ANDRADE, 2002, p. 960-961), às vezes acontece “Romance de primos e primas” (ANDRADE, 2002, p. 967-969) etc.

Interessante destacar que as memórias mais íntimas do poeta Drummond, muitas vezes, cruzam-se com a própria História do Brasil, já que sua família representa uma metonímia de capítulos dessa história, ou seja, a história dos latifúndios mineiros com fazendas de café e gado ou exploração de metais das Minas Gerais. Dessa imponência do passado restam apenas lembranças vivas em sua memória e o poeta declara “Tive ouro, tive gado, tive fazendas/Hoje sou funcionário público” (ANDRADE, 2002, p. 68).

No poema “15 de Novembro” (ANDRADE, 2002, p. 897-898), o poeta retrata a chegada da Proclamação da República à Itabira, sua cidade natal. Alguns personagens itabiranos ilustres são citados, além do comportamento da cidadezinha ao receber a notícia:

A proclamação da República chegou às 10 horas  
[da noite  
em telegrama lacônico.  
Liberais e conservadores não queriam acreditar.  
Artur Itabirano saiu para a rua soltando foguete.  
Dr. Serapião e poucos mais o acompanhavam  
de lenço incendiário no pescoço...

Em outro momento, 1910, é registrado a passagem do Cometa Halley pela Terra.

“As antecipações eram as piores possíveis, provocando pânico, pois pensava-se que ao passar com sua cauda pela Terra, o planeta iria explodir” (CANÇADO, 1993, p. 34). O registro foi tanto na poesia “Ah sim, restou Halley/ iluminando de ponta a ponta o céu de 1910” (ANDRADE, 2002, p. 687-688), como na prosa “(...) não haveria mais aula de aritmética nem missa de domingo nem obediência aos mais velhos (...)”. Em contrapartida, “não haveria mais geleia, Tico-Tico (...)”. (ANDRADE, 2012, p.62). Haveria o nada.

Outro fato marcante foi a I Guerra Mundial, no poema “1914” (ANDRADE, 2002, p. 1006-1010)

Desta guerra mundial  
não se ouve um explosão  
sequer nem mesmo o grito  
do soldado partido

em dois no campo raso...

Esse horror não foi sentido aqui no Brasil. O cotidiano da população não foi afetada pelos fatos que marcaram a Europa e chocaram o mundo. O “morrer pela pátria” não foi sentida pelo povo brasileiro, pelo menos não nesse momento.

Nessa perspectiva de escrever para lembrar, o poeta reconstitui ao lado de sua memória pessoal, elementos da memória brasileira recontados não por documentos oficiais, mas através de arquivos afetivos acessados pela reminiscência do poeta. Sobre o fato do poeta trazer à tona fatos/lugares já vividos, Affonso Romano de Sant’Anna comenta: “Sendo poesia uma construção sobre ruínas, é aquilo que se salva no tempo e se estabelece como memória do próprio tempo. Poesia é o que resiste à destruição”. (SANT’ANNA, 1992, p.190). Drummond concebia a poesia como aquilo que perdura depois do fluxo da vida. Ainda sobre essa questão do tempo, Fábio Lucas comenta que em Drummond há várias dimensões de tempo:

A primeira o faz depósito, no qual o poeta, escafandro, mergulha voluntariamente em busca da reconstrução de si mesmo. Chamemos a tal subsolo infratempo. Lugar onde adormecem as sensações, vertente do sentimento do mundo, convívio com o exterior moldável ou adverso. O poeta, aí, manipula a própria biografia: reminiscências, evocações, o mundo infantil, a família, a terra natal, Minas gerais - conjunto e argamassa de seu ser-no-mundo. (LUCAS, 1978, p. 241)

É através dessa “manipulação” que o poeta se desvenda e se mostra.

Na obra **Claro Enigma** (1951), destacamos o poema “Memória”, que parece delinear a relação do poeta com o tempo passado e sua permanência pulsante no tempo presente.

Amar perdido  
deixa confundido  
este coração.

Nada pode o olvido  
contra o sem sentido  
apelo do Não.

As coisas tangíveis  
tornam-se insensíveis  
à palma da mão.

Mas as coisas findas,  
muito mais que lindas,  
essas ficarão. (ANDRADE, 2002, p. 252-253)

O poema é constituído por rimas regulares e estrofes equilibradas, revelando a reverência que o poeta tem pela memória, já que a trata pelo princípio da beleza estética, princípio da analogia.

São quatro estrofes, cada uma com 15 sílabas métricas, numa cadência 5-5-5 cujo ritmo implacável é reforçado pelo “ao” com que se encerram (coração, Não, mão, ficarão).

À princípio trata-se de um tema simples: a perda da pessoa amada, um dos grandes lugares comuns da poesia lírica. Contudo, acredito que o poeta imaginou algo mais sutil: o amor que brota após a perda, como ocorre com a amante do poema “Caso do Vestido” (ANDRADE, 2002, p. 160-165), da obra **A Rosa do Povo** (1945) que confessa à esposa cujo marido roubou “Eu não tinha amor por ele/ depois o amor pegou”. Ou então a fórmula que ele estabelece no poema “Perguntas” (ANDRADE, 2002, p. 288-290) (também de **Claro Enigma**) em que o poeta vê um ‘fantasma’ no espelho trazendo-lhe recordações da infância e dizendo-lhe, ao se despedir: “amar, depois de perder”.

Voltemos ao poema “Memória”. Amar perdido confunde o coração do poeta porque insinua a possibilidade que, na verdade, só amamos o que não temos. Nosso objeto preferencial de amor é o sonho, a utopia, o inalcançável. O verdadeiro desejo nunca é satisfeito, porque no fundo o que desejamos é um arquétipo platônico que funde em si todas as possibilidades daquele ser – e o que obtemos na vida real é o objeto real com suas qualidades e defeitos. Amamos o que conquistamos. Amamos mais ainda aquilo que não conquistamos.

Na segunda estrofe “Nada pode o olvido/contra o sem sentido/apelo do Não”. O poema trata da perda amorosa, contudo a simplicidade em Drummond é enganosa, já que poesia, em sua concepção, é coisa “séria” e o poeta é, na verdade, um lutador:

Lutar com palavras  
é a luta mais vã.  
(...)  
São muitas, eu pouco.  
Algumas, tão fortes  
como o javali.  
 (“O Lutador”, ANDRADE, 2002, p. 99-101).

Deixemos claro que o ‘olvido’ a que o poeta se refere é o ‘esquecimento’. Este nada pode contra o apelo absurdo, apelo sem significado do Não. O poeta parece estar dizendo que o Não (a negação, a ausência) tem um apelo sem sentido (muitas vezes uma mãe diz ‘não’ a um filho e para este aquele ‘não’, não faz o mínimo sentido).

Na terceira estrofe do poema “As coisa tangíveis/tornam-se insensíveis/à palma da mão”. Assim, a presença de algo tocável, tangível não é mais sentido pela palma da mão do poeta. A “palma da mão” me chama atenção, porque além de tocar o objeto, ela o retém, ela se apodera.

A imagem da mão também me lembra de outro poema do livro **Claro Enigma** “Campo de

Flores” em que o poeta diz “Seu grão de angústia amor já me oferece/ na mão esquerda/ Enquanto a outra acaricia / os cabelos e a voz e o passo e a arquitetura...” (ANDRADE, 2002, p. 268-269). O vocábulo ‘esquerda’ denota a *gaucherie* presente na poesia drummondiana. O *gauche* é um termo francês que significa torto, marginalizado, diferente. Aceitando o desafio que lhe é imposto, o poeta expõe desde o seu nascimento- **Alguma Poesia** (1930) - a dor de ser e viver canhestramente. Em seu “Poema de sete faces” (ANDRADE, 2002, p. 5) ele diz:

Quando nasci, um anjo torto  
Desses que vivem na sombra  
Disse: Vai, Carlos ser gauche na vida

Além disso, a palavra ‘insensível’ nos chama atenção, pois ela retrata aquilo que não se sente e também aquilo que não pode ser sentido. Portanto, as coisas que antes eram tocadas com as mãos já não sentem e não são sentidas. Ausência x Presença é um recurso encontrado na poética drummondiana como nos versos “A um varão, que acaba de nascer” (ANDRADE, 2002, p. 270-272).

A última estrofe “Mas as coisas findas/ muito mais que lindas /estas ficarão”. É uma belíssima estrofe que exemplifica claramente a ‘perda e a ausência’. Enfim, o poeta fala da perda daquilo que foi amado, mas se consola ao dizer que há algo mais importante do que as coisas lindas: são ‘as coisas findas’. Trata-se de um paradoxo: as coisas findas acabam, portanto, não ficam. Em Drummond as coisas findas ficarão porque, provavelmente, se cristalizaram, despregaram-se da realidade.

Segundo Lopes (2003), no poema, a memória é profética, inventa o futuro, é nesse sentido que consiste o ‘excesso da memória’. No período do Romantismo, a memória tinha a função de conectar o passado e futuro no presente. O poeta é visto como “grande educador da humanidade”, portador de linguagem.

O poema é uma forma de “memória que não se extingue” (LOPES, 2003, p. 57), pois apresenta um potencial infinito de memória-emoção, que vai além da matéria de recordação que o autor lhe concedeu, por isso a leitura é uma dimensão constitutiva do poema atualizado a cada leitura.

Por fim, o poema é memória excessiva enquanto insuficiência, uma falha de linguagem, por isso o poeta não tem um passado a preservar pela memória, mas sempre um passado a reinventar, fazendo com que o poeta “renasça a cada momento no poema”. (LOPES, 2003, p. 59).

Drummond é o nosso poeta moderno por excelência, "um poeta que define o nosso tempo e a nossa época", "pois a sua poesia é aquela que todo homem de sua geração gostaria de realizar se



fora poeta" (LINS, 1963, p. 6). Drummond renasce a cada poema lido. Leiamos-nos, então.

### 3 – Considerações Finais

Carlos Drummond de Andrade foi um dos escritores mais emblemáticos do Modernismo. Expressou-se pelo conto, pela crônica, mas destacou-se pelo verso. Em vários momentos de sua obra, o poeta debruçou-se sobre o binômio tempo/memória para buscar em sua experiência pessoal, os motes para o seu fazer literário.

Em sua obra **Boitempo** (1968) nos deparamos com uma das páginas mais expressivas da Literatura Brasileira: as recordações do menino e do adolescente em sua terra natal, Minas Gerais. O binômio tempo-espço são pintados pelo olhar de um poeta maduro que vivenciou fatos históricos importantes de nossa História e produziu durante os principais momentos do período modernista.

A memória, em Drummond, constitui-se em um longo processo de imersão no passado. Lá o poeta se encontra com sua infância, com suas leituras, com seu pai, com lugares pelos quais passou. Todavia, sua poética está pautada no tempo e nos homens presentes.

O tempo, assim como a memória, serve de matéria poética. Porém, não é fácil explicar o tempo. Santo Agostinho, ao falar dele, elenca algumas dificuldades: não se pode apreendê-lo, pois ele nos escapa. Muito menos conseguimos medi-lo ou percebê-lo, a não ser no momento em que ocorre.

Drummond concebia a poesia como algo sério: mescla gêneros literários, aproxima poesia da prosa, altera as formas clássicas, faz uso da linguagem coloquial e da linguagem erudita. Sobretudo, usa a memória e o tempo para se confessar. Essa confissão é transformada em poesia pura.

### Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Prosa seleta**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2012.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1977.
- EL FAHL, Alana de Oliveira Freitas. Molduras da memória, palimpsestos do tempo: uma leitura da poesia memorialística de Carlos Drummond de Andrade. Espéculo. **Revista de estudos literários**. Universidad Complutense de Madrid.
- LINS, Álvaro. "A poesia moderna e um poeta representativo". *In: Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 6-38.
- LOPES, Silvina Rodrigues. "Poesia, memória excessiva" *In: \_\_\_\_\_*. **Literatura, defesa do atrito**. Edições Vendaval: Portugal: 2003.
- LUCAS, Fábio. "Drummond, Dentro e Fora do tempo". *In: Fortuna crítica*. Dir. Afrânio Coutinho. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1978.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Verso e universo em Drummond**. Rio de Janeiro: José Olympio,

1975.

QUIROGA, R. Q. **Borges y La memória**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana S.A., 2011.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. **Drummond** – o gauche no tempo. Record: Rio de Janeiro, 1992.

**ST 06**

**POLÍTICA E PODER DE  
EROS**

## ENTRE O DESEJO CLANDESTINO E A LITERATURA CLARICEANA

Luciana Braga<sup>i</sup>

### Resumo

Pretende-se, nesta comunicação, analisar o poder subversivo da literatura no conto “Felicidade Clandestina”, de Clarice Lispector presente na obra de mesmo nome, publicada no ano de 1971. Nesse conto clariceano, a personagem principal transita entre o desejo e a frustração, elementos definidores para o autoconhecimento desse *eu* que necessita de um *outro* para desvendar a si mesma. Frente aos obstáculos para alcançar *o outro*, esse corpo desejante não desiste apegado à promessa da posse do objeto desejado. Cabe salientar que lidamos com um eu infantil e um outro objeto, um *outro* em forma de livro, porque o objeto do desejo não precisa ser carnal. Dessa forma, pretendemos analisar a escrita desse conto através da teoria do “corpo erotizado” desenvolvida pela estudiosa Elódia Xavier no seu livro *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007) a partir da personagem principal e narradora da história. Além disso, a fim de aprofundar teoricamente nossas reflexões a cerca do desejo, do erotismo, do gozo e do interdito, utilizaremos um arcabouço teórico constituído por Platão em *O Banquete* (1987), Georges Bataille em *O Erotismo* (1987), Sigmund Freud na obra *As pulsões e seus destinos* (2017), Lucia Castello Branco em seu texto *O que é erotismo* (1983), Roland Barthes com o célebre *O prazer do texto* (2015), Simon May com o *Amor: uma história* (2012), entre outros autores e obras, que possam contribuir efetivamente para o cumprimento do propósito deste trabalho.

**Palavras-chave:** Desejo, Interdito, Erotismo, Literatura, Clarice Lispector.

## ENTRE EL DESEO CLANDESTINO Y LA LITERATURA CLARICEANA

### Resumen

En esta comunicación, se pretende analizar el poder subversivo de la literatura en el cuento "Felicidad Clandestina", de Clarice Lispector presente en la obra del mismo nombre, publicada en el año 1971. En ese cuento clariceano, el personaje principal transita entre el deseo y la frustración, elementos definidores para el autoconocimiento de ese yo que necesita de un otro para entenderse a sí misma. Frente a los obstáculos para alcanzar al otro, ese cuerpo deseante no desiste apegado a la promesa de la posesión del objeto deseado. Cabe señalar que trabajamos con un yo infantil y un otro objeto, otro en forma de libro, porque el objeto del deseo no necesita ser carnal. De esta forma, pretendemos analizar la escritura de ese cuento a través de la teoría del "cuerpo erotizado" desarrollada por la estudiosa Elodia Xavier en su libro *¿Qué cuerpo es éste? El cuerpo en el imaginario femenino* (2007) a partir del personaje principal y narrador de la historia. Además, a fin de profundizar teóricamente nuestras reflexiones a cerca del deseo, del erotismo, del goce y del interdicto, utilizaremos un marco teórico constituido por Platón en *El Banquete* (1987), Georges Bataille en *El Erotismo* (1987), Sigmund Freud en la obra *Las pulsiones e sus destinos* (1990), Roland Barthes con el célebre *El placer del texto* (2015), Simon May con el *Amor: una historia* (2012), entre otros autores y obras, que puedan contribuir efectivamente al cumplimiento del propósito de este trabajo.

**Palabras clave:** Deseo, Interdito, Erotismo, Literatura, Clarice Lispector.

---

<sup>i</sup> Graduada em Letras Português – Literaturas (UFC), Especialista em Ensino de Língua Portuguesa (UECE) e Mestranda em Literatura Comparada (UFC). Email: l-braga@hotmail.com

## 1 – Introdução

“Felicidade Clandestina” é o título do conto que dá nome ao livro composto por um conjunto de vinte e cinco contos, de Clarice Lispector, publicados em 1971. A escolha do título do livro não poderia ter sido melhor, visto que a temática da “felicidade clandestina” ou do “prazer proibido” perpassa ao longo dos contos que compõem a referida obra.

O conto “Felicidade Clandestina” é sobre o desejo desenfreado de uma menina por um livro e sobre como a detentora desse livro utiliza do seu poder de posse para torturá-la sadicamente, fazendo-a ir todos os dias à sua casa em busca do objeto que nunca chegava às suas mãos.

A narradora-personagem retorna às lembranças do seu passado e nos descreve a sua “torturadora” da seguinte maneira:

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas. Mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria. (LISPECTOR, 1998, p. 9).

É nítida a oposição entre a filha do dono de livraria e as outras meninas, incluindo a narradora. A diferença não se limita aos aspectos físicos, mas, sobretudo, ao poder que uma menina possui em relação à outra. O poder nesse conto não é “algo que se adquira, arrebate ou compartilhe, algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis” (FOUCAULT, 2015, p.102), isto é, a menina ruivinha tem poder sobre as outras através de inúmeros detalhes: seu busto enorme, seus bolsos cheios de balas, mas, principalmente, porque ela tem pai dono de livraria, ou seja, ela tem acesso à literatura de uma forma desigual se comparada as demais meninas.

Em tempos em que as crianças se deleitavam com a leitura de histórias, essa menina tinha acesso liberado ao mundo mágico das letras, mas pouco aproveitava e menos ainda deixava que as outras aproveitassem; talvez como uma espécie de vingança por as outras serem “bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres;” (LISPECTOR, 1998, p.9). Pelo menos é nessa verdade que a narradora nos faz acreditar.

Ainda segundo a narradora, a menina possuía grande talento para a crueldade, conforme o seguinte trecho: “Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia.” (LISPECTOR, 1998, p.9).

Cabe salientar que segundo Freud (2016, p.101), “a crueldade tem relação estreita com o caráter infantil, pois o empecilho que faz o instinto de apoderamento se deter ante a dor do outro, a capacidade de compaixão, forma-se relativamente tarde.”

Dessa forma, percebemos como Clarice toca em uma ferida aberta ao desnudar uma temática existente, mas geralmente oculta pelos adultos. Vale ressaltar que assim como a crueldade infantil, a sexualidade também é tratada como um tabu na infância.

No entanto, percebemos a força da intencionalidade das atitudes da menina que age de forma maldosa de maneira calma, ou melhor, premeditada. A narradora intensifica ainda mais ao nomear tal ato cruel como uma “tortura chinesa”, que se trata de uma grande capacidade para arquitetar um suplício cruel refinado por uma prolongada duração.

No conto em questão, a tortura foi elaborada a partir da notícia de que ela tinha em suas posses um exemplar de *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato (1993). Acreditamos que esse livro não foi escolhido à toa por Clarice Lispector, afinal, essa obra está envolta por uma atmosfera de encantamento e magia, em que é possível se deparar com seres inimagináveis no mundo real, mas recorrentes no mundo dos sonhos infantis. Esse livro representa “a própria descoberta de um narrador-leitor ou de um personagem que se desvenda e transforma segundo o desvelamento do ato de ler.” (SALES, PAMPLONA; NOBRE, 2007, p.18.).

Lobato, como um grande contador de histórias infantis, conseguiu com essa obra construir uma narrativa do prazer em que a menina Lúcia, ou Narizinho, como ela é chamada no livro, e seus companheiros, principalmente a boneca de pano, Emília, estão sempre à procura de novas aventuras.

Chamamos aqui de narrativa do prazer aquela que no dizer de Barthes (2015) possui uma linguagem que, ao mesmo tempo que “fere”, também “seduz”.

## 2 – Desenvolvimento

É no ferir e no seduzir de Barthes (2015) que a narradora de “Felicidade Clandestina” está inserida, pois ela está ferida por não possuir o livro e seduzida pela expectativa de tê-lo. Sendo assim, a ruptura é feita na personagem antes mesmo da posse do livro, antes mesmo da leitura da primeira palavra da obra em questão. A subversão se dá, pois, inicialmente no âmbito do desejo; é Eros já mostrando sua face para a menina ansiosa pelo livro, aqui visto como um objeto de prazer; um prazer clandestino.

Dessa forma, é importante ressaltar que, segundo Lúcia Castello Branco (1983, p.68) a arte está entre os processos humanos que se circunscrevem ao domínio de Eros e que se realizam como expressão de uma nostalgia de completude, do desejo de conexão com o cosmo.

Essa nostalgia de completude é uma referência ao *Banquete de Platão* (1987), provavelmente um dos textos mais antigos sobre o erotismo, em que Aristófanes, um dos convidados do banquete, conta que originalmente, a humanidade era formada por três gêneros, um

feminino, um masculino e outro andrógino. Sendo este último comum aos dois, ao masculino e ao feminino. O andrógino possuía um dorso redondo, os flancos em círculo; possuía quatro mãos, dois rostos, quatro orelhas e dois sexos. O masculino era descendente do sol, o feminino da terra e o andrógino da lua. Esses gêneros possuíam grande força, vigor e presunção, o que os fizeram se voltar contra os deuses, obrigando Zeus a puni-los cortando-os em dois a fim de enfraquecê-los.

O livro é, dessa maneira, o *outro* desejado pela personagem para vivenciar uma experiência de completude nunca antes experimentada, pois a filha do dono de livraria sequer a presenteava com livros em seu aniversário, mas entregava um mísero cartão postal da loja do pai com paisagens de Recife já internalizadas em sua memória.

A literatura nesse conto, portanto, carrega em si “a possibilidade de completude, de androginia, é, portanto, poderosa e subversiva.” (BRANCO, 1983, p.68). E esse caráter subversivo é devido o prazer que ele representa ser um prazer pelo prazer, isto é, do gozo estético. Se preferirmos as palavras de Barthes (2015) o prazer que a narradora almeja

não é um elemento do texto, não é um resíduo ingênuo, não depende de uma lógica do entendimento e da sensação; é uma deriva, qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionária e associal e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto. (BARTHES, 2015, p.24).

Além disso, relacionamos o desejo pelo livro aqui em paralelo ao desejo sexual, visto que a primeira descrição da obra é do domínio do erótico: “Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o”. (LISPECTOR, 1998, p.10).

O livro é, portanto, o artefato do desejo ou o objeto de uma pulsão, visto que, segundo Freud (2017, p.25), “o objeto de uma pulsão é aquele junto ao qual, ou através do qual, a pulsão pode alcançar sua meta.” Essa última só podendo ser alcançada a partir da posse do livro que é de propriedade da outra.

Enquanto o desejo não é satisfeito, a narradora apega-se a promessa do empréstimo do livro e se transforma na própria “esperança da alegria” em ter o livro em sua posse. O simples sonhar com o alcance do livro já transporta a personagem-narradora para outro mundo, como o que ocorre frequentemente no próprio *Reinações de Narizinho*; assim, a menina já não vivia, mas nadava devagar num mar suave, cujas ondas a levam e a trazem. (LISPECTOR, 1998, p.10).

A recorrência do mar na obra clariceana é puramente simbólica, pois representa geralmente uma experiência de autoconhecimento. Em *Aprendizagem ou o Livro dos prazeres* (1998), a narradora descreve o mar como “o líquido espesso de um homem” (LISPECTOR, 1999, p.68); já no conto em questão, o mar é o próprio caminho; é quem a conduz. Já que ela não possui asas que a levem pelo ar; imagina-se nadando, sentindo, pois, a conexão com as águas do mundo. E não há

nada também tão erótico quanto o movimento de ir e vir das ondas do mar. Clarice faz, portanto, um verdadeiro mergulho na palavra e nos retira do comodismo das expressões já esvaziadas de sentido e nos desautomatiza, causando um estranhamento que nos alerta para o que virá adiante.

O que ocorre é uma série de idas e vindas frustradas, em que a dona do livro sempre utiliza uma desculpa diferente para não satisfazer o desejo da menina que, movida pela esperança da concretização, anima-se a cada dia e se envolve em mais uma tentativa obstinadamente.

Segundo Maria Rita Khel (2002),

A realidade é inimiga da satisfação absoluta do desejo, mas o princípio de realidade dentro de nós, aliado ao princípio do prazer, nos ensina os caminhos para a vida e para o amor em troca do abandono do narcisismo primário. É dessa brecha entre o tudo que se quer e aquilo que se pode que nascem as possibilidades de movimento do desejo, movimento que não cessa enquanto a vida não cessa. Não existe objeto que satisfaça plenamente o desejo e é por isso que ele não para de renascer de cada pequena satisfação, de cada pequeno repouso: é justamente por isso que a vida é tensão permanente, é movimento permanente: o que não encontro aqui, vou buscar em outro lugar. (KHEL, 2002, p. 476-477).

Dessa forma, é movida por essa ânsia pela satisfação do desejo que a personagem em vez de se frustrar, renova as forças e refaz o mesmo caminho, em uma “tensão permanente” que não se limita à infância, visto que a narradora afirma que: “os dias seguintes seriam mais tarde a minha vida inteira, o amor pelo mundo me esperava.” (LISPECTOR, 1998, p.10). Em outras palavras, a narradora agora adulta reflete que estamos sempre desejando algo e adiando o prazer, constituindo o verdadeiro drama do dia seguinte.

Ela acrescenta ainda que o “amor pelo mundo” a esperava; o amor é, portanto, assim como a promessa da filha do dono de livraria, uma “promessa que não se cumpre e só por o ignorarmos acreditamos nas suas juras, entregamo-nos a elas, como se do sentimento ou da vida se pudesse dar ou ter garantias.” (MILAN, 1983, p.15).

Contudo, conforme a narradora “não ficou simplesmente nisso. O plano secreto da filha do dono de livraria era tranquilo e diabólico” (LISPECTOR, 1998, p.10) e o pior é que a vítima desse plano tinha consciência dele, mesmo assim não abria mão do seu desejo.

“Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho. Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra.” (LISPECTOR, 1998, p.11).

Esse trecho é extremamente importante, pois reforça ainda mais o caráter opressor da menina que detém a posse do livro. No entanto, não podemos esquecer que, ao mesmo tempo que, ela oprime a protagonista; ela também é de certa forma oprimida, visto que não possui as características pertinentes às outras meninas; o que a torna uma criança excluída desse grupo social.

E assim os dias prosseguiram com as visitas diárias da menina, correndo entre o desejo e a



frustração; até que certo dia apareceu a mãe que “deveria estar estranhando a aparição muda e diária daquela menina à porta de sua casa.” (LISPECTOR, 1998, p.11). A mãe pede explicações e recebe em troca algumas frases entrecortadas. O fato é que essa boa mãe provavelmente estava se recusando a entender; negando-se a constatar a natureza cruel da filha que criara. Afinal, o livro nunca havia saído de casa e a menina sequer quisera lê-lo.

Dessa forma, após refletir sobre o ocorrido, a mãe ordena que sua filha empreste o livro e diz para a nossa narradora: “E você fica com o livro por quanto tempo quiser.” (LISPECTOR, 1998, p.11).

E assim, ela finalmente toma posse do seu objeto do prazer e inicia um processo curioso de erotização do corpo. Segundo Elódia Xavier (2007, p.157), o corpo erotizado “trata-se de um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica”. Sendo que esse corpo “pode ou não estar envolvido pelo amor, mas estará seguramente vivendo sua sexualidade.” (XAVIER, 2007, p.158).

É mister destacar que essa experiência erótica não é necessariamente uma experiência sexual; ainda que erroneamente acreditemos que erotismo sempre envolve sexo; isso não é uma verdade. O fato é que

o termo sexual aparece no dicionário ligado às práticas sexuais chamadas genitais (os órgãos femininos e masculinos da reprodução), enquanto na psicanálise o sentido se alarga, referindo-se a qualquer região do corpo suscetível de prazer sexual (zonas erógenas) e aos prazeres sexuais infantis (comer, excretar, fantasiar com partes do corpo ou com objetos variados uma relação genital imaginária). (CHAUI, 1984, p.14).

Dessa forma, é possível vivenciar uma experiência erótica sem que haja a prática sexual ou genital, tal como os dicionários a define, afinal, conforme Bataille (2017, p.35), “apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica;” de forma que é possível haver erotismo sem haver sexo e é possível pensarmos em amor com a presença de sexo.

Erotismo, aliás, “é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão” (BATAILLE, 2017, p.53) e no conto em questão, o que coloca a vida da personagem em questão é a posse do livro. É a literatura que ganha esse status de objeto de desejo e interdito.

Utilizando as palavras exatas de Clarice Lispector, ao receber o livro pelo tempo que ela quisesse, a menina estava “estonteada”, isto é, deslumbrada, maravilhada. Ao sair da porta da casa da filha do dono de livraria com o livro almejado nas mãos; a narradora não segue correndo como sempre, mas com todo o cuidado:

Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quando tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração pensativo. (LISPECTOR, 1998, p.12)

Percebemos no trecho supracitado o erotismo intenso ao qual a personagem está inserida através das escolhas lexicais da narradora e do comportamento da menina com o livro fruto de seu desejo. Utilizamos aqui desejo e não necessidade por entendermos que o que ocorre ao longo do conto é uma aventura pela satisfação de um desejo que, paradoxalmente, nunca será alcançada, visto que se se tratasse apenas de uma mera satisfação, a menina se contentaria apenas com a posse do livro em questão, mas o que se segue ao final dessa narrativa são inúmeras tentativas de prolongar o prazer, reviver as mesmas sensações do primeiro contato com o livro.

A atitude da menina com o livro é semelhante à atitude dos adultos em busca do orgasmo da contemporaneidade, em que, conforme Zygmunt Bauman (2008, p.285),

a experiência sexual definitiva permanece para sempre uma tarefa para mais adiante e nenhuma experiência sexual real é verdadeiramente satisfatória, nenhuma elimina a necessidade de mais treinamentos, instruções, conselhos, receitas, drogas ou aparelhos.

Em outras palavras, dificilmente estaremos algum dia saciados sexualmente, por isso sempre estamos em busca de novas sensações; é como a busca pela boa forma; uma busca incessante pelo prazer.

Por outro lado, ainda sobre a diferença entre “necessidade” e “desejo”, Bryan S. Turner (2014, p.58) afirma que ela se baseia na verdade “numa distinção entre ‘natureza’ e ‘cultura’.” No entanto, “essa é uma distinção difícil de se manter porque aquilo que percebemos como necessidade é, de fato extensamente permeado e constituído pela cultura. A distinção entre necessidade e desejo é, basicamente, um julgamento de valor.”

Sendo assim, ambos os conceitos parecem interligados, por isso o que realmente nos importa no presente trabalho é descrever essa experiência que a menina teve e notar como ela faz parte do domínio erótico, apesar da repressão sexual ao qual a criança, mesmo ser ter consciência, está inserida.

O fato é que quanto maior a repressão, a interdição, maior a presença de Eros e apesar das indagações em torno da sexualidade infantil, Freud (2016, p.115) já havia sinalizado a importância da afetividade para a excitação sexual da criança.

Retornando à narrativa; a narradora já adulta descreve a experiência extremamente simbólica do contato dela quando criança com o livro:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. (LISPECTOR, 1998, p.12).

Portanto, “ao lograr o seu artefato de desejo, ela tenta, ao máximo, prorrogar o gozo. O fato de atingir o prazer na integridade é, para a narradora, algo utópico, razão pela qual a menina vai

adiando a leitura do livro”. (NOVAES, 2017, p.69).

O que sabemos é que essa comunicação delicada entre leitor e obra literária é puramente erótica. De acordo com Lúcia Castello Branco (1983, p. 68) “O primeiro contato entre o espectador e o objeto artístico é sempre sensual: aquela obra nos agrada ou nos desagrada, nos ‘toca’ e nos ‘conecta’, ou nos é indiferente.”

Repetindo Barthes (2015, p. 47), “Eu me interesso pela linguagem porque ela me fere ou me seduz”; mas o prazer do texto não é seguro, já que

A arte como as perversões sustenta a realização do prazer pelo prazer, do gozo estético, ou do gozo erótico, como fins em si. Essa é uma das razões pelas quais a arte e os artistas estão, de alguma forma, sempre à margem da ordem social – a arte carrega a possibilidade de completude, de ‘androginia’; é, portanto, poderosa e subversiva. (BRANCO, 1983, p.68).

Dessa forma, a cada vez que entramos em contato com uma leitura que nos dá prazer, vivemos sob os desígnios de Eros, do interdito, cujos domínios são sempre incertos, mas, ao mesmo tempo, atraentes. Talvez por ser difícil capturar essa experiência, assim como é difícil saciar o prazer; a menina confessa que a felicidade sempre iria ser clandestina para ela, isto é, proibida, feita às escondidas, e por isso mesmo fascinante, assim como a atividade sexual.

A visão erótica do prazer com o livro é tão nítida nesse conto que Clarice constrói ainda a imagem da menina balançando-se “com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo”. (LISPECTOR, 1998, p.12).

Antes da posse do livro, chamamos a atenção para a imagem das ondas do mar suscitadas no conto; agora temos o vai e vem da rede; ambos repletos de sensualidade, visto que tanto a repetição quanto o movimento inesperado provocam o prazer no indivíduo envolvido nesse jogo da sedução.

Vale ressaltar a escolha lexical que Clarice fez ao definir o estado da menina: “êxtase puríssimo”, isto é, gozo intenso, ou seja, a erotização do corpo foi tamanha que finalmente há a aproximação da criança e da mulher, em que a narradora encerra seu mergulho clandestino no passado de forma magistral: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.” (LISPECTOR, 1998, p.12).

Nesse trecho, temos, portanto, o amor que “olha simultaneamente para o passado e para o futuro.” (MAY, 2012, p.317) e a presença de Eros que “possibilita uma experiência do outro em sua alteridade.” (HAN, 2017, p.11).

Com essas últimas palavras clariceanas, o livro assume condição de amante e a menina assume condição de mulher; o eu versus o outro finalmente se entrelaçam e se completam.

Bataille (2017) nos ajuda a compreender esse fenômeno ao afirmar que:

Se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela evoca a morte, o desejo de assassinato ou de suicídio. O que designa a paixão é um halo de morte. [...] É somente na violação - à altura da morte - do isolamento individual que aparece essa imagem do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que existe. O ser amado, para o amante, é a transparência do mundo. (BATAILLE, 2017, p. 44).

Finalmente, a literatura representada pelo livro de Monteiro Lobato conduziu a menina ao mesmo ponto que o erotismo a conduziria, porque a comunicação entre ambos foi demarcada pela presença de Eros e, portanto, repleta de desejo, confusão, indistinção e imprecisão, pois o deus é incapturável. A menina se torna rainha, visita a fantasia pelo livro e com o livro e ao final se torna mulher e entra em contato com um outro que é homem e cujo gozo proveniente da união dos amantes conduz à morte, e por meio dela, à continuidade. Sendo assim, nesse conto, a literatura é a poesia que Bataille (2017, p.48) chama de eternidade e é assim que gostaríamos que também fossem esses raros momentos de felicidade clandestina.

### 3 – Conclusão

“Felicidade Clandestina”, de Clarice Lispector é uma narrativa em que a protagonista transita entre o desejo e a frustração; entre o interdito e a transgressão; entre o amor pela literatura e o desejo carnal por um amante.

É um texto do prazer no dizer de Barthes (2014) e é um texto sobre o prazer, ou melhor, sobre a busca incessante pelo prazer.

Esse conto toca em questões delicadas, tais como crueldade e sexualidade infantil. Por meio de uma escrita que fere e seduz, Clarice nos envolve e nos faz correr também entre uma palavra e outra, assim como a menina corria pelas ruas de Recife. Entretanto, quando ela alcança seu objeto de prazer; flutuamos com ela; sentimos o vento gostoso do balanço na rede agarrados com a literatura que produz o prazer pelo prazer e, portanto, coloca-nos em contato com o deus do desejo, do amor, do prazer e do caos. Eros está presente desde a apresentação do livro de Lobato como um “livro grosso” que dá vontade de comer e deitar com ele até o momento em que ela gruda-o ao seu peito quente de menina que sente seu corpo erotizar-se em êxtase puríssimo.

A felicidade é clandestina na obra de Clarice; falar de erotismo na contemporaneidade está se tornando cada vez mais clandestino ainda, mesmo assim, é urgente que ouçamos o grito de gozo do deus e reflitamos sempre sobre o poder subversivo e sedutor da literatura em todas as idades.

### Referências Bibliográficas

- BARTHES, R. *O Prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.  
 BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. 1 ed. 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.  
 BAUMAN, Z. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Tradução: José

- Gradel. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BRANCO, L. C. O que é erotismo. In: *O que é: amor, erotismo, pornografia*. (Coleção Primeiros Passos, 11). São Paulo: Círculo do livro, 1983.
- CHAUÍ, M. *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 2015.
- FREUD, S. *As pulsões e seus destinos*. Tradução: Pedro Heliodoro Tavares. 1ª ed, 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- FREUD, S. *Obras completas*, vol. 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HAN, B.- C. *Agonia de Eros*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- KHEL, M.R. “A psicanálise e o domínio das paixões.” In. NOVAES, A. (Org.). *Os sentidos das paixões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LISPECTOR, C. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, C. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOBATO, M. *Reinações de Narizinho*. 48. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MAY, S. *Amor: uma história*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- MILAN, B. Amor. In. *O que é: amor, erotismo, pornografia*. (Coleção Primeiros Passos, 11). São Paulo: Círculo do livro, 1983.
- NOVAES, N.M.S. *O erotismo em “Felicidade clandestina”, “As águas do mundo”, “O menino” e “As cerejas”*: diálogos entre Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. 2017. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.
- PLATÃO. *O banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- TURNER, B.S. *Corpo e Sociedade: estudos em teoria social*. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2014.
- XAVIER, E. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

## O AMOR ERÓTICO NO CONTO *O ESPINHO NA CARNE*, DE D. H. LAWRENCE<sup>i</sup>

Maria do Socorro Cardoso de Abreu<sup>i</sup>  
Iêda Carvalhêdo Barbosa<sup>i</sup>

### Resumo

A preocupação com o inconsciente, a emoção e o desejo subconsciente do homem é marcante na obra do escritor do Modernismo inglês D. H. Lawrence. Seus escritos são espontâneos e abordam de forma franca e desinibida assuntos tabus na Inglaterra pudica e vitoriana como o sexo, chocando muitos de seus contemporâneos. O presente estudo procura analisar um dos contos de Lawrence, *O Espinho na Carne*, no que respeita ao papel primordial que a relação sexual desempenha como meio de comunicação entre as personagens lawrencianas que buscam através desta o conhecimento dos outros e de si mesmas e uma renovação pessoal. Para tanto, tomou-se como aporte teórico, principalmente, a obra do historiador Peter Gay (1999, 2000, 2001) sobre a mentalidade vitoriana e textos referentes à psicanálise de Freud (1972, 1997).

**Palavras-Chave:** Mentalidade Vitoriana, Psicanálise, Relação Sexual, *O Espinho na Carne*, D. H. Lawrence.

### THE EROTIC LOVE IN D. H. LAWRENCE'S SHORT – STORY *THE THORN IN THE FLESH*

### Abstract

The concern with the unconscious, the emotion and the subconscious desire of the man is central on the work of the modernist english writer D. H. Lawrence. His writings are spontaneous and deal with taboo subjects in prudish and victorian England like sex, in an open and uninhibited way, shocking many of his contemporaries. The presente study aims at analysing one of Lawrence's short-stories, *The Thorn in the Flesh*, referring to the importante role that the sexual relationship carries out as means of communication among Lawrence's characters that search through this the self-consciousness, the consciousness of others and a personal renovation. This investigation is mainly based on Peter Gay's (1999, 2000, 2001) historical work about the victorian mind and texts related to the psychoanalysis of Freud (1972, 1997).

**Keywords:** *victorian mind*, psychoanalysis, *sexual relationship*, *the thorn in the flesh*, d. H. Lawrence.

### 1 – Introdução

D. H. Lawrence (1885-1930) exerce uma eterna fascinação em todos os seus leitores. É impossível ficar indiferente a ele e a sua descrição vívida e apaixonada das verdadeiras emoções humanas. O autor escreve, com igual convicção, sobre as forças poderosas do amor e do ódio.

O erotismo marca todo o seu trabalho por meio do qual Lawrence pretendia eliminar os

---

<sup>i</sup>Esta pesquisa foi realizada com o apoio financeiro da CAPES.

<sup>i</sup>Mestre em Linguística (UFC). Professora de língua portuguesa e literatura do IFCE. Contato: scabreu21013@gmail.com

<sup>i</sup>Doutoranda em Literatura Comparada (UFC). Professora de língua portuguesa e literatura do IFCE. Contato: iedacarvalhedoadv@yahoo.com.br

extremos tanto da aparente modéstia vitoriana como da decadência e mecanização modernas de seu tempo, mostrando a necessidade de uma mudança revolucionária no que diz respeito às atitudes sexuais, o que fez dele um autor de mais afinidades com a segunda metade do século XX do que com seus decênios iniciais quando produziu sua obra.

Segundo o escritor inglês, a restauração da intimidade física no mundo moderno asséptico, dominado pelo intelecto e pela máquina, é fundamental: só através do toque a humanidade pode saber a beleza, a maravilha de estar vivo na carne e despertar para a existência esplêndida e efêmera dos afetos e dos sentidos.

A manifestação do tocar mais frequente na ficção lawrenciana é a relação sexual, que, normalmente, traz ao seu término um sentimento de renovação e aprofundamento sem negar o ser individual de cada um dos envolvidos no ato amoroso.

Apesar do toque ser um tema recorrente na obra de Lawrence, este não foi ainda devidamente investigado pelos críticos, merecendo, assim, novos estudos, principalmente no que concerne à sua contística que, muitas vezes, foi negligenciada.

Dessa forma, o presente artigo procura analisar o conto *O Espinho na Carne*, a fim de verificar a função do ato sexual nessa narrativa e quais alterações comportamentais esse contato físico opera em suas personagens centrais. Essa pesquisa tomou como embasamento teórico a obra do historiador Peter Gay (1999, 2000, 2001) acerca da mentalidade vitoriana e textos referentes à psicanálise de Freud (1972, 1997), entre outros.

## **2 – A Literatura Pós-Vitoriana De D. H. Lawrence E A Psicanálise Freudiana**

Houve grande progresso econômico e científico no período em que a Inglaterra esteve sob a regência da rainha Vitória, até o final do século XIX, porém a sociedade inglesa se manteve oprimida pela força dos costumes morais puritanos. A família e as relações afetivas passaram por pesadas sanções, visto que a soberana era o modelo de feminilidade virtuosa que as mulheres deveriam seguir e, conseqüentemente, as famílias burguesas também.

O início do século XX foi marcado por fortes reações a esse tradicionalismo, pois a cultura aristocrática vitoriana entrava em decadência. Ademais, Freud (1972) ressaltou que, apesar de necessárias à organização social, as instituições conflitaram com o que havia de mais intimista no homem, porque as restrições impostas por elas, muitas vezes, frustraram o indivíduo.

A literatura do período valeu-se bastante da psicanálise freudiana e de suas impactantes descobertas acerca do consciente e inconsciente que se emparelhavam às mudanças de um período bastante tradicional e conservador aos conceitos de ética e moral. Os autores trataram em suas críticas da sublimação do desejo de expressão que foi projetado em importantes obras da literatura

inglesa modernista.

Esses novos textos literários desvelaram toda a tensão existente entre a ética puritana e os apelos do corpo, fazendo uso de técnicas narrativas pautadas pela psicanálise, pelo fluxo de consciência e pelas discussões morais. Como afirma Peter Gay, “pouco antes da deflagração da Primeira Guerra Mundial, o romance, que havia fornecido entretenimento confiável por um século e meio, experimentava formas inauditas, quase imprevisíveis” (2001, p. 218).

D. H. Lawrence é um dos escritores que retratou a Inglaterra nesse momento de transição. O autor viveu num dos momentos de maior tensão e conflitos ético-afetivos da história inglesa. Conforme Ramos e Nepomuceno (2010, p. 107 - 108), Lawrence soube fazer uma literatura polêmica que retratava nitidamente a sexualidade reprimida desse período relacionando-a à psicanálise e defendeu que o instinto se revela superior às convenções. Boa parte das suas personagens violam o sistema para o qual foram gerados em busca da pulsão de vida.

Dois de seus romances, *O Arco-íris* (1915) e *O Amante de Lady Chatterley* (1928), foram proibidos e associados à pornografia por suas polêmicas descrições de relações sexuais e também por ataques ácidos às convicções morais vigentes da sociedade inglesa.

A realização plena do ser humano como indivíduo, seu relacionamento com seus semelhantes e com a natureza circundante, o desequilíbrio contemporâneo entre o intelectual e o físico, o instintivo, constituíram algumas das preocupações máximas de Lawrence e transformaram-se nos temas mais frequentes de seus livros.

Para o autor inglês, a obtenção da autorrealização plena pelo homem só pode ser atingida pelo toque. A comunicação verdadeira não é baseada em ideias ou palavras, mas no contato físico. A forma de toque mais frequente na obra lawrenciana, representando o encontro entre naturezas diferentes – metade luta e metade deleite –, é a relação sexual.

A fim de investigar na obra lawrenciana esse amor erótico que se contrapõe às convenções da época, faremos, a seguir, a análise do conto *O Espinho na Carne*, inserido no livro *O Cigano e Outras Histórias* (2018).

### **3 – O Amor Erótico Em O Espinho Na Carne**

O conto *O Espinho na Carne* narra a história de um casal de namorados – Bachmann e Emilie. Ele, soldado do exército alemão, sofre muito ao participar dos treinamentos, principalmente quando tem de subir uma grande escada inclinada contra uma muralha - “Bachmann estava com os intestinos transformados em água” (LAWRENCE, 2018, p. 126). Seu medo de altura era tão grande que “a urina escorrera por sua perna” (LAWRENCE, 2018, p. 129). O sargento o humilha e Bachmann o derruba, fazendo-o cair no fosso. Para não ser punido, o soldado foge em direção à



casa da namorada. Emilie - “(...) Primitiva. Mas sensível a um alto nível, (...) ardentemente virgem” (LAWRENCE, 2018, p. 143) - fica muito perturbada com a presença do namorado na casa onde trabalha como criada, porém tem que alojá-lo em seu quarto para evitar sua descoberta. Apesar das adversidades, eles fazem amor. Bachmann resolve, então, fugir para a América e esperar que Emilie vá ao seu encontro. O jovem, no entanto, é preso antes da fuga e os planos não se concretizam.

A virgindade de Emilie é simbolizada pelas cerejas, que estão sobre a mesa da cozinha na residência onde a moça vive. Segundo Cirlot (1984, p. 443), estas têm sido associadas à virgindade desde a época medieval devido à abundância de cerejeiras nas canções líricas dedicadas à Virgem Maria.

As cerejas vermelhas e brilhantes são observadas pelo soldado, assim que ele chega à casa de Emilie. Logo em seguida, atraído por elas, ele as come. O fato de Bachmann comê-las significa que ele veio para tomar posse do corpo de Emilie, destituindo-a de sua virgindade:

Bachmann não podia erguer a cabeça. Olhou para o lado, para as cerejas vermelhas, brilhantes. Não conseguia reencontrar o mundo normal. (...) E pegou as cerejas e começou a comê-las” (LAWRENCE, 2018, p.136).

Vale acrescentar que, segundo Gay (2000, p.303), Freud dividiu a sexualidade em três fases: uma de liberdade sexual, outra apenas com a finalidade de reprodução e a terceira em que o sexo deve ocorrer somente dentro da legitimidade do casamento. O último é o caso de Emilie que, pelo fato de não haver se casado, reprimia sua sexualidade.

O momento climático da narrativa ocorre quando o casal se relaciona sexualmente. Ambos se modificam em consequência desse encontro, que não é apenas físico, mas um instrumento da liberação do ‘eu’ verdadeiro de cada um. Com o desprendimento dessa energia liberadora, as personagens tornam-se realmente vivas e ganham um novo e mais amplo senso de si mesmas, permitindo também uma conexão com o outro de uma forma real e imediata:

Quando ela voltou a si, jazia transportada à paz do prazer. Era algo de que ela jamais suspeitara, nunca soubera que podia existir. Sentia-se forte com uma gratidão eterna. E ele estava ali, com ela. Instintivamente, em um impulso natural de respeito e gratidão, cingiu-o em um abraço curto, e ele a conservou totalmente em seus braços. Ele, perto dela, sentia-se revigorado e integrado. O alvoroço breve, crispado, momentâneo de gratidão que ela lhe deu com sua satisfação despertou seu orgulho irreprimível. Amavam-se, e tudo estava completo. Ela o amava, ele a havia possuído, ela lhe foi concedida. Estava certo. Ele lhe foi concedido, e eram um só, completos (LAWRENCE, 2018, p. 150 - 151).

Bachmann, ao fugir do exército, sentia que “havia um vazio na sua alma. A vergonha dentro dele parecia substituir sua força e masculinidade” (LAWRENCE, 2018, p. 141). Contudo, após manter relações sexuais com Emilie, passa a sentir-se “livre, liberado, maravilhoso e feliz” (LAWRENCE, 2018, p. 151). E compreende que ter medo de altura não significava que ele era um

covarde. Afinal, ele começava a conquistar sua essência, começava a ser ele mesmo.

Já Emilie, que antes “queria permanecer pura e intocada, um instinto impetuoso a fazia afastar-se de todas as mãos que pudessem encostar nela” (LAWRENCE, 2018, p. 142), quando perde a virgindade, sente-se “rica e completa, deixando fluir um jorro maravilhoso como o brilho do sol” (LAWRENCE, 2018, p. 152).

Finney (1989, p. 16), ao fazer uma pequena apreciação crítica sobre esse conto, enuncia que a liberdade que Bachmann e sua namorada sacrificaram, aceitando a servitude, é restaurada pela força da recém-adquirida sexualidade, a partir da qual eles podem se libertar da autoridade do exército e do patrão sem medo das consequências.

Além disso, o casal contraria as imposições da sociedade vitoriana porque desfruta plenamente do ato sexual realizado fora dos laços do matrimônio. De acordo com Gay (1999, p. 328), “o feliz congresso sexual impregnado de ternura, era da conta dos amantes e de ninguém mais”.

Mesmo no momento doloroso da prisão do soldado, “ele permanecia fiel a si mesmo e Emilie também era excessivamente ela mesma” (LAWRENCE, 2018, p. 160 - 161). E a comunhão dos dois era tão completa que Bachmann, ao partir, “não olhou para ela. Eles conheciam um ao outro. Eram eles próprios” (LAWRENCE, 2018, p. 160).

Para Freud, a sexualidade implica uma dinâmica de curiosidade que é possivelmente a base de toda atividade intelectual (1997, p. 25). Assim, o comportamento do ser humano em relação ao sexo é, frequentemente, um protótipo das outras formas de reagir para a vida. Com efeito, a narrativa analisada envolve uma certa curiosidade sobre o corpo, uma postulação de que o corpo possui a chave não apenas para o prazer, mas também para o conhecimento e o poder. Os protagonistas da história, após desfrutarem do prazer sexual, assumiram atitudes mais poderosamente ativas em outras esferas da existência.

Em suma, *O Espinho na Carne* é um exemplo significativo da tese defendida por Lawrence de que no abraço erótico a confrontação com o outro leva a confrontação consigo mesmo, tornando o indivíduo capaz de aceitar suas limitações e conhecer profundamente a si mesmo e ao outro. Por meio dessa narrativa, o escritor demonstra que a moral vitoriana decadente foi suplantada pelo primitivismo representativo das pulsões sexuais, provocando uma alteração dos valores éticos e morais do início do século XX.

#### 4 – Conclusão

O século XIX impõe um mundo de aparências onde o pudor e a vergonha comandam os comportamentos das pessoas, o que resulta na visão do corpo e do prazer tomando como base a contenção e a sobriedade. Dessa maneira, a sociedade vai elaborar uma ordem moral coletiva que vai se estender até o início do século XX, estabelecendo uma profunda convicção de que a atividade sexual deveria ficar limitada ao casamento.

No entanto, vale lembrar que, apesar dessa moralidade burguesa, o erotismo sempre esteve ao lado da repressão que, embora dominasse os discursos acerca da sexualidade, não foi capaz de eliminar obras artísticas que explorassem os desejos humanos e estabelecessem uma crítica acerca dos parâmetros sociais da época aos quais estava relacionada, como fez Lawrence em várias de suas obras, incluindo o conto *O Espinho na Carne*.

Nessa narrativa o amor erótico funciona como um instrumento de comunicação entre as personagens, o qual é muito mais poderoso do que o contato verbal e emocional. Por meio do toque, estas podem se autoconhecer e conhecer o outro, sofrendo, em consequência disso, mudanças comportamentais promotoras do seu crescimento pessoal e transformando-se em seres mais completos, mais livres, mais amadurecidos e mais realizados.

Esperamos que este trabalho possa ter contribuído, por pouco que seja, para conhecer uma sociedade conservadora que cedeu lugar muitos dos conceitos morais concebidos em toda a cultura ocidental e compreender o papel do toque na contística de D.H. Lawrence e nos estudos da obra lawrenciana em geral. Gostaríamos ainda de sugerir que outras investigações sejam realizadas com base nos contos do escritor inglês – um solo fértil, pouco explorado até hoje – constituindo um desafio a ser decifrado no futuro.

#### Referências Bibliográficas

- CIRLOT, Juan – Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- FINNEY, Brian (ed.). **D. H. Lawrence: selected short stories**. London: Penguin Books, 1989.
- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1972, v. VII.
- \_\_\_\_\_. **Sexuality and the Psychology of Love**. New York: Touchstone, 1997.
- GAY, Peter. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: A educação dos sentidos**. Vol. 1. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: A paixão terna**. . Vol. 2. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: Guerras do prazer**. Vol. 5. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LAWRENCE, D. H. **O cigano e outras histórias**. Tradução de Alexandre Pinheiro Torres e

Maria Célia Castro. Rio de Janeiro: Record, 2018.

RAMOS, Edilene Ferreira; NEPOMUCENO, Luís André. **Literatura e psicanálise: a sensibilidade burguesa na Inglaterra modernista.** 2010. Disponível em: <[http://www.unipam.edu.br/perquirere/images/stories/2010/Literatura\\_e\\_Psicanalise](http://www.unipam.edu.br/perquirere/images/stories/2010/Literatura_e_Psicanalise)>. Acesso em: 18 jul. 2018.

**ST 07**

**POLÍTICAS DO ENSINO:  
LITERATURA E ENSINO**

## JÚRI SIMULADO LITERÁRIO: ONDE DIREITO E LITERATURA SE ENCONTRAM

Raquel Figueiredo Barretto<sup>i</sup>

### Resumo

De acordo com Freitas (2012), o uso do português pelos alunos do Curso de Direito vem se mostrando cada vez mais deficiente. Mesmo diante de uma realidade tão complexa, o ensino jurídico ainda é, prioritariamente, pautado por aulas expositivas. Desde os primórdios, a literatura cumpre um importante papel na sociedade, uma vez que desperta a sensibilidade do leitor ao colocá-lo em situações nunca antes experimentadas. Assim, objetiva-se relatar a experiência no emprego de um júri simulado literário na disciplina de português e redação instrumental no curso de Direito de uma IES privada de Fortaleza. Acredita-se que a forma como se propõem as atividades teóricas viabiliza o desenvolvimento de uma reflexão crítica, possibilitando que os futuros profissionais tornem-se cada vez mais habilitados com competências éticas, políticas e técnicas, dotados de conhecimento, raciocínio, responsabilidade e sensibilidade para as questões da vida e da sociedade, capazes de intervir em contextos de incertezas e complexidades (MITRE et al., 2008).

**Palavras-chave:** Ensino Jurídico. Júri Simulado Literário. Ensino Superior.

## SIMULTANEOUS LITERARY JURY: WHERE THE LAW AND LITERATURE ARE FOUND

### Abstract

According to Freitas (2012), the use of Portuguese by the students of the Law Course has been increasingly deficient. Even in the face of such a complex reality, legal education is still primarily guided by lectures. From the earliest times, literature plays an important role in society, since it awakens the reader's sensitivity by putting it in situations never before experienced. Thus, the objective is to report the experience in the employment of a simulated literary jury in the discipline of Portuguese and instrumental writing in the law course of a private HEI in Fortaleza. It is believed that the way in which theoretical activities are proposed enables a critical reflection to be developed, enabling future professionals to become increasingly qualified with ethical, political and technical skills, endowed with knowledge, reasoning, responsibility and sensitivity for the issues of life and society, capable of intervening in contexts of uncertainty and complexity (MITER et al., 2008).

**Key-words:** Law education. Simulated Literary Jury. University.

### 1 – Introdução

De acordo com Freitas (2012), o uso do português pelos alunos do Curso de Direito vem se mostrando cada vez mais deficiente. E não é problema de instituições específicas, seja de natureza pública ou privada, nem mesmo de determinada região, mas de ordem nacional. Frases incompreensíveis, palavras utilizadas erroneamente, dificuldade em redigir um texto, impossibilidade de expor o pensamento através da escrita e contextualizar as situações de forma ordenada.

---

<sup>i</sup> UNIFANOR. Docente do curso de Direito. Correio eletrônico: raquel.barretto@unifanor.edu.br

O fato é percebido pelos profissionais da área, sejam professores, gestores, escritórios de advocacia e órgãos públicos, que tem enfrentado dificuldade de encontrar estagiários capazes de atender à necessidade do mercado. Em algumas situações, estes profissionais iniciantes na carreira jurídica são desligados ou direcionados a setores mais simples, burocráticos, onde o trabalho pode ser exercido de forma mais mecânico, sem a necessidade direta da escrita.

Esta situação enseja um malefício geral, sentido por toda a classe jurídica, pois prejudica os estudantes, que vislumbram as dificuldades que enfrentarão na vida profissional, além dos empregadores, já que a atividade exercida não corresponde às expectativas. As instituições de ensino também sofrem os percalços desta realidade, inclusive pelos reflexos que se fazem sentir, desde a elaboração dos trabalhos de conclusão de curso até a realização de exames como OAB, ENADE, prova de concursos, entre outros, com o baixo nível de aprovação.

Mesmo diante de uma realidade tão complexa, o ensino jurídico ainda é, prioritariamente, pautado por aulas expositivas, o que não mais se admite diante das novas perspectivas docentes que vem se consolidando, mormente as metodologias ativas que ganham mais força no meio acadêmico, com o objetivo de estimular a autonomia do corpo discente.

Diante disto, há que se pensar em estratégias metodológicas diferentes para mudar essa realidade de apatia em que o ensino superior tem se encontrado, na qual muitos alunos estão num estado de letargia, ainda adaptados à modalidade arcaica de ensino em que o professor expõe conteúdo e eles tão somente o absorvem.

A informação está cada vez mais exposta e fácil de ser encontrada, portanto, não é possível manter esta conformação em somente recebê-la e guardá-la. Ela deve ser analisada, refletida, avaliada, criticada, confrontada, transformada e gerar efeitos didáticos capazes de formar um profissional capaz de produzir conhecimentos dentro do seu espaço de atuação.

A educação contemporânea pauta-se, portanto, na ideia de complexidade (MORIN, 2001), que é um tema recorrente na obra de Morin (2000), para quem é preciso reagrupar saberes para buscar a compreensão do universo, conectar uma informação ao seu contexto, de modo que o todo organizado produza qualidades e propriedades inexistentes nas partes isoladamente (MORIN, 2006).

A educação da complexidade centraliza-se, sobretudo, na produção e na problematização dos conhecimentos e dos saberes articulados com a tecnologia, a ciência e sociedade, num permanente diálogo entre elas. (CASTRO, BARROS E BARRETTO, 2016)

O método da complexidade impulsiona a pensar nos conceitos sem dá-los por concluídos, quebrar as esferas fechadas, restabelecer as articulações entre o que foi separado, tentar compreender a multidimensionalidade, nunca esquecer as totalidades integradoras. “É a

concentração na direção do saber total, e, ao mesmo tempo, é a consciência antagonista”, pois “a totalidade é, ao mesmo tempo, verdade e não-verdade, e a complexidade é isso: a junção de conceitos que lutam entre si”. (MORIN, 2005, p. 192).

Como a Literatura pode contribuir para o Direito? Neste passo, a Literatura pode recuperar a humanidade do Direito, que anda tão esquecida entre todos nós. Ora, no universo jurídico, uma das formas é que ela pode programar o Direito ao apresentar situações várias e futuras. E é certamente nesse aspecto que a mesma pode ser usada pelo Direito no sentido de expandir a compreensão do que seja legal ou ilegal, e também, justo ou injusto (SILVA, 2007)

Repensar o direito, neste início de século, é o desafio que se impõe aos juristas. E, dentre as inúmeras e mais variadas alternativas que se apresentam na atualidade, o estudo do direito e literatura assume especial relevância. Além do destaque que confere à interdisciplinaridade, na medida em que se baseia no cruzamento dos caminhos do direito com as demais áreas do conhecimento – fundando um espaço crítico por excelência, através do qual seja possível questionar seus pressupostos, seus fundamentos, sua legitimidade, seu funcionamento, sua efetividade, etc. –, a possibilidade da aproximação dos campos jurídico e literário permite que os juristas assimilem a capacidade criadora, crítica e inovadora da literatura e, assim, possam superar as barreiras colocadas pelo sentido comum teórico, reconhecendo a importância do caráter constitutivo da linguagem no interior dos paradigmas da intersubjetividade e intertextualidade (TRINDADE, 2016).

Ela pode sensibilizar o hermenêuta, conjugando o seu conhecimento técnico ao sentimento da humanidade que, conforme já referido, parece ter sido preterido em uma época de riscos e de incertezas. Acaso isso se consiga, poderá se reduzir a dicotomia entre o homem e seu mundo. (SCHWARTZ, 2006, p. 75).

## **2 – Objetivo**

Diante do exposto acima, esta pesquisa teve como objetivo relatar a experiência na realização de um júri simulado literário na disciplina de redação e linguagem jurídica de uma IES privada de Fortaleza.

## **3 – Referencial Teórico**

### **3.1 – Direito e Comunicação**

Os operadores do Direito têm como ferramenta de trabalho a palavra. É através da palavra que os seres humanos trocam, ampliam e conhecem opiniões. O domínio do correto uso da palavra é de grande importância na formação dos acadêmicos do Curso de Direito (COSTA, 2010). O domínio da palavra não se resume ao conhecimento de regras gramaticais, sintaxes e vocábulos simplesmente, mas do uso efetivo da língua como articuladora de pensamentos, argumentações e



construções mentais. A linguagem, segundo Bakhtin (1992) é compreendida a partir de sua natureza sócio-histórica: “as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios”.

Na área do ensino jurídico, Ataíde Junior expõe muito claramente essa preocupação: “Uma das maiores deficiências que pode ser atribuída hoje no ensino jurídico no Brasil é justamente a de não habilitar o bacharel ao adequado uso da palavra. Mas como dominar a palavra? Certamente não é coisa simples. Trata-se de todo um processo educacional que tem como ponto de partida a formação do hábito de leitura”. (ATAÍDE JUNIOR, 2003) E para os autores, não apenas a leitura acadêmica, voltada ao entendimento de determinados conceitos pontuais, é o principal instrumento para superação das dificuldades, mas sim a leitura como um todo, leitura de vidas, interpretativa de fatos e acontecimentos tão bem expostos em nossa literatura brasileira.

### **3.2 – Direito e Literatura**

O plano de ensino na disciplina de redação e linguagem jurídica não compreende os estudos dos gêneros literários.

Entretanto, sabe-se que um dos objetivos do PPC do curso e direito é a formação de profissionais interculturalmente competentes, capazes de refletir criticamente sobre a realidade que os cercam. Deste modo, espera-se que a formação seja compreendida como um processo contínuo, autônomo e permanente.

Sabe-se da importante relação que direito e literatura mantem entre si: colocar-se no lugar do outro. Pois, a literatura tem essa importante habilidade: por intermédio de suas narrativas e de seus personagens, de enviar o leitor para a vivência de outrem, fazendo-o refletir e posicionar-se em relação ao caso posto.

Há de se evidenciar que o positivismo jurídico criou a divinização da norma jurídica e do formalismo processual. Esqueceu-se, pois, de elementos essenciais para o deslinde de uma lide jurídica: a psique e o comportamento humano, afinal normas são regras de conduta – conduta humana. (SCHWARTZ, 2006)

Dessa maneira, a Literatura poderá conduzir o Direito a um aprofundamento de seus valores e de suas decisões, mormente porque baseadas em um texto (direito positivado).

## **4 – Metodologia/Descrição da Experiência**

A disciplina de redação e linguagem jurídica é uma disciplina de 1 semestre que integra a matriz curricular do curso de Direito. Esta disciplina acaba sendo, em muitos casos, o primeiro contato que o aluno tem contato com a linguagem jurídica e a maneira formal de elaborar os

principais textos ou documentos jurídicos.

A experiência a ser relatada, objeto deste trabalho, consistiu na realização de júris simulados literários. A organização dos trabalhos foi composta por três etapas. A primeira etapa consistiu na formação dos grupos. A segunda etapa ocorreu com a definição das obras e a discussão interna nos grupos sobre os temas propostos nos livros, promovendo a aprendizagem colaborativa, o intercâmbio de ideias e a troca de experiências entre os participantes. A última etapa consistiu na fase de conclusão e apresentação dos trabalhos.



Os trabalhos foram apresentados no dia 20/10/2018, (sábado de manhã) no Unifanor. A apresentação do trabalho se transformou num evento nas redes sociais para que os outros alunos interessados em direito X literatura também pudessem ter acesso aos conteúdos ali discutidos.

## 5 – Avaliação da experiência

Na área jurídica o profissional precisa dominar, além das habilidades básicas de sua profissão, também aquelas que servem como suporte estratégico para o bom desempenho profissional: organizacionais, comunicativas, interpessoais. Neste contexto pode-se abordar o uso da técnica de seminário como procedimento didático que possibilita ao aluno desenvolver competências e habilidades no que se refere à pesquisa, à autonomia na busca de conhecimento, ao trabalho em grupo, à comunicação e o posicionamento crítico/reflexivo verbalizado do educando no decorrer do processo de organização e resultado do trabalho proposto. (ZUKOWSKY-TAVARES, 2012)

Para Anastasiou e Alves (2009), um júri-simulado é uma simulação em que, a partir de um assunto divergente, são apresentados argumentos de defesa e de acusação a esse problema. O grupo é levado à análise e à avaliação do fato proposto através de objetividade e realismo, “à crítica

construtiva de uma situação e à dinamização do grupo para estudar profundamente um tema real” (p. 92).

Os alunos do primeiro semestre ingressam no Curso de Direito por motivos múltiplos: influência da família, realização pessoal, perspectivas profissionais, concurso público etc. Ao se deparar com a matriz curricular do Curso, o estudante observa que os semestres iniciais contemplam mais as disciplinas propedêuticas, e muitas vezes, tem a falsa sensação de que apenas terá “contato concreto com o curso” quando fizer as disciplinas de estágio.

Para oportunizar um aprendizado mais próximo da realidade jurídica, para o desenvolvimento de competências comunicativas, o emprego do júri-simulado no primeiro semestre mostra-se uma alternativa didática eficaz e de estímulo à continuidade do curso.

De acordo com Vendramin (2008), o julgamento simulado privilegia a autoaprendizagem, já que o participante é capaz de gerenciar seu próprio conhecimento através dos temas desafiantes propostos pelo professor. Os objetivos principais desse método são levar os alunos à reflexão filosófica e científica a respeito de temas que demandam uma análise teórica maior; além disso, estimular nos alunos a integração, o senso crítico, a capacidade argumentativa e a retórica (MITRE et al., 2008).

O que impressionou foi o poder de argumentação e convencimento por parte dos alunos, o emprego de estratégias argumentativas distintas e a desenvoltura na oratória. É importante frisar que o objetivo pedagógico do júri não era o certo ou errado / absolvição ou condenação.

Nesse sentido, a relação estabelecida entre o Direito e a Literatura expande a compreensão do conhecimento jurídico do jurista, que faz essa interação entre os saberes, uma vez que a Literatura contribui para a qualificação do jurista-leitor, desenvolvendo seu horizonte de sentido, a fim de auxiliá-lo na interpretação dos fenômenos jurídicos (AGUIAR e SILVA, 2001).

## **6 – Considerações Finais**

A reforma educacional é um processo longo, contínuo e permeado pela política, pois, como bem ressalta Aranha (2006a, p. 47), “as escolas não são espaços neutros de mera instrução, mas carregados de pressupostos que representam as relações de poder vigentes”; não se trata de um local apolítico onde se transmite conhecimentos objetivos e apartados das injustiças sociais.

As disciplinas curriculares não mais se conformam à aplicação isolada do tradicional modelo de ensino, apartado de novas estratégias/metodologias, pois estas estimulam o aluno a tornar-se protagonista do seu aprendizado, buscando a informação, interpretando-a, transformando-a, criticando-a e adaptando-a à realidade em que está inserido.

O profissional atrelado ao eminentemente tradicional, arraigado a condutas arcaicas,

automatizadas e pouco efetivas, que tratam o ensino de maneira superficial, como simples transmissor de conhecimentos e experiências, tem ficado à margem, se comparado com o profissional que problematiza, avalia, interfere no processo e busca a solução mais adequada dentre tantas existentes, mediante um processo crítico e refletido.

O ensino jurídico-positivista cumpre a função disciplinadora do Direito, contudo, impede a integração na vida prática, no sentido de desconsiderar o pensamento crítico, reflexivo e humanístico presentes nos conteúdos propedêuticos. Há tempos, discutem-se métodos alternativos de ensino que visam “libertar” o jurista da própria ciência jurídica do modelo tecnicista e de reprodução das leis adquiridas desde os primeiros cursos jurídicos brasileiros (OLIVEIRA e SANCHES, 2017)

A adaptação de técnicas conhecidas na área da Didática às necessidades de um curso de Direito foi uma experiência desafiadora.

O júri simulado foi uma estratégia pedagógica de metodologia ativa que demonstrou o quanto o conhecimento científico é transformado no contexto escolar, além de estimular nos alunos a reflexão e a elaboração para si de conceitos que envolveram a promoção de sua autonomia intelectual.

É importante ressaltar, embora este não seja o objeto precípuo deste trabalho, a necessidade de investir na formação de professores para o emprego dessas novas metodologias, já que todo o processo é por eles estruturado e orientado. Assim, quanto mais preparado estiver o docente para esta atuação, tão maiores serão os benefícios para a educação em geral.

### Referencias Bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, Joana. A prática judiciária entre o direito e a literatura. Editora: Almedina, 2001.
- AMBROSINI, Diego Rafael; ANGARITA, Antonio (Coord.) Direito GV: *Construção de um sonho-inovação, métodos, pesquisa*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas. Escola de Direito, 2010.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *Filosofia da Educação*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Moderna, 2006a.
- \_\_\_\_\_. *História da Educação e da Pedagogia: geral e Brasil*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Moderna, 2006b.
- ATAÍDE JUNIOR, Vicente de Paula. Os desafios do ensino jurídico – o hábito de ler e Os desafios do ensino jurídico – a escrita [www.diariodeguarapuava.com.br/noticias/](http://www.diariodeguarapuava.com.br/noticias/) < Acesso em :27 de Out. 2018.
- BAKHTIN, M. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo, Hucitec, 1929
- CASTRO, Eveline Lima de; BARROS, Marina Kataoka; BARRETTO, Raquel Figueiredo. *A pesquisa científica sob a ótica do pensamento complexo e multidimensional de Edgar Morin*. Disponível em: <[http://uece.br/eventos/spcp/anais/trabalhos\\_completos/247-38768-31032016-](http://uece.br/eventos/spcp/anais/trabalhos_completos/247-38768-31032016-)

171011.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2018.

COSTA, Margarete Terezinha de Andrade. *Júris Simulados Literários – Uma Prática de Sucesso na formação do Operador do Direito*. 2010. Disponível em: [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos\\_teses/LinguaPortuguesa/artigos/Artigo\\_Estacio\\_Meg\\_Juri.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/LinguaPortuguesa/artigos/Artigo_Estacio_Meg_Juri.pdf). Acesso em: 27 de Out. 2018

DELORS, Jacques. *Educação: um tesouro a descobrir*. Tradução: José Carlos Eufrázio. 7. ed. revisada. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2012.

FREITAS, Vladimir Passos de. *O português e a redação dos alunos de Direito*. 2012. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2012-ago-19/segunda-leitura-portugues-redacao-alunos-direito>>. Acesso em: 16 abr. 2018

LIMA, Gercina Ângela Borém. *Mapa Conceitual como ferramenta para organização do conhecimento em sistema de hipertextos e seus aspectos cognitivos*. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/355/164>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

MASETTO, Marcos Tarciso. *Competência pedagógica do professor universitário*. São Paulo: Summus, 2012.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

\_\_\_\_\_. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ciência com consciência*. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto alegre: Sulina, 2006.

OLIVEIRA, Taciana Soares; SANCHES, Raquel Cristina Ferraroni. A LITERATURA COMO INSTRUMENTO DE CONTRIBUIÇÃO PARA O ENSINO JURÍDICO. 2017. Disponível em: [http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao\\_e\\_divulgacao/doc\\_biblioteca/bibli\\_servicos\\_produtos/bibli\\_informativo/bibli\\_inf\\_2006/Dir-Paz\\_n.36.17.pdf](http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/bibli_informativo/bibli_inf_2006/Dir-Paz_n.36.17.pdf). Acesso em: 27 de Out. 2018

RODRIGUES, Francisco Rafael de Araújo Rodrigues; CUNHA, Grace Anne Andrade da Cunha; BRUNO, Raphael Camurça. *Seminários temáticos como estratégia interdisciplinar de aprendizagem e desenvolvimento de competências em formação avançada*. ENCICLOPÉDIA BIOSFERA, Centro Científico Conhecer – Goiânia, v.11, n. 20, p. 2015. Disponível em: <<http://www.conhecer.org.br/enciclop/2015a/seminarios.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2018

SCHWARTZ, Germano. A CONSTITUIÇÃO, A LITERATURA E O DIREITO 2006. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/79061896.pdf>. Acesso em: 13 de Out. 2018

SILVA, Cristian Kiefer da. A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA PARA A FORMAÇÃO DO IMAGINÁRIO JURÍDICO: O RESGATE DA DIMENSÃO TRANSFORMADORA DO ESTUDO DO DIREITO EM WILLIAM SHAKESPEARE. 2017. Disponível em: <https://www.usjt.br/revistadireito/numero-4/2-cristian-silva.pdf>. Acesso em:

SCHWARTZ, Germano. A Constituição, a Literatura e o Direito. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2006. SCHWARTZ, Germano; MACEDO, Elaine. Pode o Direito ser Arte? Respostas a partir do Direito & Literatura. In: CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI, Salvador, 19, 20 e 21 jun. 2008. Cidadania e Efetividade dos Direitos Humanos. Salvador: Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito, 2008. p. 1013-1031.

TRINDADE, André Karam. Mais literatura e menos manual – a compreensão do Direito por meio da ficção. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Entrevista por Ricardo Machado. Disponível

em.: Acesso em: 11 set. 2016.

VENDRAMIN, J. M. *Sexualidade na Escola: amor, esperança e vida*. Programa de Desenvolvimento Educacional – PDE/SEED, Londrina, 2008. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1649-8.pdf?PHPSESSID=2010011308222591>>. Acesso em: 5 de ago. 2018.

ZUKOWSKY-TAVARES, Cristina. *Avaliação formativa da aprendizagem no ensino superior e o compromisso dos docentes e dos gestores*. In: MASETTO, Marcos Tarciso. *Inovação no ensino superior*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

## MÚLTIPLOS SABERES NA EJA: PATATIVA DO ASSARÉ LETRAMENTO LITERÁRIO E REGIONALISMO

Sofia Regina Paiva Ribeiro<sup>i</sup>

### Resumo

O letramento literário tem um papel relevante na formação escolar e social do educando. Nesse contexto, o presente estudo traz uma reflexão acerca das práticas pedagógicas que envolvem o “Projeto Múltiplos Saberes: Letramento Literário e regionalismo” realizado no CEJA Donaninha Arruda, em Baturité, Ceará, no ínterim de abril a junho, 2018. A investigação objetiva mensurar a relevância da prática do letramento literário na Educação de Jovens e Adultos (EJA), onde o identitário da cultura cearense é abordado através da poética de Patativa do Assaré, repentista e poeta nordestino. O estudo contempla os critérios teórico-metodológicos da pesquisa bibliográfica exploratória, com constatações *in loco* e observações participativas. Para embasar a discussão, utilizou-se como referencial teórico as contribuições de Kleiman, Paulino, Soares, Cosson, Fernandes, Freire, Street, dentre outros. O projeto interdisciplinar, estabeleceu relação entre os saberes de diversas áreas, dentre elas: Português/literatura, história, filosofia e artes. O papel da literatura enquanto instrumento humanizador na educação favoreceu o desenvolvimento do hábito da leitura, a criatividade e a criticidade.

**Palavras-Chave:** Educação de Jovens e adultos; Letramento literário; Patativa do Assaré.

### MULTIPLE KNOWLEDGES IN THE EJA: PATATIVA DO ASSARÉ, LITERARY LITERATURE AND REGIONALISM

### Abstract

Literary literacy has a relevant role in the school and social education of the student. In this context, the present study brings a reflection about the pedagogical practices that evolve the “Múltiplos Saberes: Letramento Literário e regionalismo” Project realized in CEJA Donaninha Arruda, in Baturité, Ceará, between the months of April and July of 2018. A objective investigation measures the Literary literacy practical relevance in Teenagers and Adults Education (EJA), where the Ceará culture identity is addressed through the poetics of Patativa do Assaré, a northeastern poet and repettist. The study contemplates the theoretical-methodological criteria of bibliographic exploratory research, whit findings *in loco* e participative observations. To base the discussion, was utilized as theoretical constations, contributions of Kleiman, Paulino, Soares, Cosson, Fernandes, Freire, Street, among others. The project interdisciplinary, established a relation between the knowledge of many fields, including: Portuguese/literature, history, philosophy and art. The literature function as a humanize tool in education favored the criticism, creativity and reading habit development

**Keywords:** Youth and adult education; Literary literacy; Patativa do Assaré.

### 1 – Introdução

Hodiernamente vivencia-se a sociedade do conhecimento, onde os avanços da tecnologia mudaram os traços da cultura nesse início de século. Diante desta realidade, o acesso à leitura no ambiente familiar passou a concorrer com computadores, celulares, internet, televisão e outros

---

<sup>i</sup> Mestra em sociobiodiversidade e tecnologias sustentáveis, pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. (UNILAB). Secretaria da Educação Básica do Estado do Ceará – SEDUC. Lotada no Centro de Educação de Jovens e Adultos (CEJA) Donaninha Arruda. sofiarpr@gmail.com

eletrônicos similares. Por sua vez, no ambiente escolar, o educador passou a vislumbrar um novo paradigma educacional, levando em consideração os modos de percepção sensorial que as mídias de informação e comunicação afloram no indivíduo.

Na exigência desse viés, a instantaneidade das informações coloca à tona discussões sobre o lugar da literatura no processo de ensino e aprendizagem. Na educação de jovens e adultos (EJA) não é diferente. Em decorrência disso e buscando adequar-se ao cenário atual, no Centro de Educação de Jovens e Adultos (CEJA) Donaninha Arruda, em Baturité, optou-se por trabalhar a literatura por meio de aulas mais atrativas, dinâmicas e contextualizadas, utilizando-se da prática do letramento literário. Parafraseando Paulo Freire (1992), na EJA a leitura deve ser vislumbrada a partir de uma visão crítico-transformadora, contrária à leitura de caráter memorístico.

A modalidade educacional em alusão está legalmente amparada/regulamentada pela Carta Magna de 1988 e pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação - LDB, nº 9.394/96 e pela Resolução CNE/CEB nº 1, de 05 de julho de 2000. A LDB, em seu art. 37, § 1º, ressalta que “os sistemas de ensino assegurarão gratuitamente aos jovens e aos adultos que não puderam efetuar os estudos na idade regular, oportunidades educacionais apropriadas e exames” (BRASIL, 1996).

Esclarece-se que o contexto educativo no CEJA Baturité é pautado no paradoxo heterogeneidade da clientela e individualidade do educando, através de uma metodologia que busca integrar “ensino e vida”, “conhecimento e ética”, “reflexão e ação” (MORAN, 2000). O processo mútuo de troca de experiências é vivenciado, também, através viés didático-metodológico da “pedagogia de projetos” (REGIMENTO CEJA, 2018), uma prática que favorece a construção do conhecimento a partir da definição de objetivos, construídos coletivamente, propiciando uma prática mais dinâmica, significativas e interdisciplinares (PASSOS, 2000).

Em sintonia com o exposto, no “Dia Internacional da Poesia”, 21 de março, no CEJA Baturité, houve uma palestra sobre “Poesia, história e memória”, onde foram citados vários autores e obras literárias. Na ocasião, os educandos da EJA manifestaram interesse em conhecer mais sobre o poeta do sertão, Patativa do Assaré, o que culminou com o “Projeto Múltiplos Saberes: Letramento Literário e Regionalismo”. Trata-se de uma atividade interdisciplinar, com foco na área de linguagens e códigos, que traz à tona o letramento literário a partir da obra do compositor-cantor e repentista Patativa do Assaré, o poeta do sertão. Magda Soares (2006), no livro “Escolarização da Leitura Literária”, discorre com maestria sobre a distinção entre escolarização adequada e inadequada da literatura:

Adequada seria aquela escolarização que conduzisse eficazmente às práticas de leitura literária que ocorrem no contexto social e às atitudes e valores próprios do ideal do leitor que se quer formar; inadequada é aquela escolarização que deturpa, falsifica, distorce a literatura, afastando, e não aproximando, o aluno das práticas de leitura literária, desenvolvendo nele resistência ou aversão ao livro e ao ler (SOARES, 2006, p. 47).



O aludido projeto busca despertar no educando o prazer pela leitura; desenvolver o potencial cognitivo, crítico e criativo; expandir os horizontes pessoais e culturais e possibilitar uma formação crítica e emancipadora, porquanto explora uma obra cujo conteúdo/linguajar se identifica com a realidade social e cultural dos alunos da EJA local. Magda Soares (2006) e Cosson (2014) ressaltam que a adequada utilização do texto literário, possibilita desenvolver um trabalho mais eficaz em sala de aula, pois a literatura serve tanto para ensinar a ler e a escrever quanto para formar culturalmente o indivíduo. Oportuno asseverar, ainda, que a literatura possibilita vários diálogos com os mais diversos campos de saberes, tais como: filosofia, sociologia, história, geografia, dentre outros.

Partindo desse pressuposto é importante salientar que

o texto é uma manifestação verbal constituída de elementos linguísticos intencionalmente selecionados e ordenada em sequência, durante a atividade verbal, de modo a permitir aos parceiros, na interação, não apenas a apreensão de conteúdos semânticos, em decorrência da ativação de processos e estratégias de ordem cognitiva, como também a interação (ou atuação) de acordo com práticas socioculturais (SCHMIDT, 1978, p. 170).

Nesse sentido, a investigação objetivou mensurar a relevância da prática do ensino de literatura na perspectiva do letramento literário na EJA, onde o identitário da cultura cearense é abordado a partir da obra literária regionalista, mais precisamente da poética de Patativa do Assaré.

Para a realização da pesquisa, utilizou-se os recursos metodológicos do estudo bibliográfico, com constatações *in loco* e observações participativas. O recorte temporal do fenômeno a ser estudado compreende os meses de abril a junho, 2018. As teorizações que ancoram a discussão partem de Kleiman (1995), Paulino (1998), Freire (2001), Soares (2006), Fernandes (2011), Cosson (2014), Street (2014), dentre outros.

Consoante norteamento dos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN (BRASIL, 2000), o contato com textos de diferentes gêneros textuais propicia a maturidade leitora do educando. Daí a importância em trabalhar o poema à luz da poética de Patativa do Assaré. No CEJA Baturité, o letramento literário contribui para a formação do aluno-leitor e do cidadão socialmente letrado, crítico e reflexivo, porquanto “... Ler é compartilhar vozes, é dialogar com outras possibilidades (...) Ler (...) é caminho, é ação, movimento que vai alargando fronteiras, expandindo possibilidades...” (CARVALHO: 2008, p. 59-60).

## **2 – Ceja Donaninha Arruda e o papel social da Eja**

O Centro de Educação de Jovens e Adultos (CEJA) Donaninha Arruda é uma instituição educacional integrante da Rede de Ensino Público de Estado do Ceará e está localizado na cidade de Baturité, Ceará, com âmbito de atuação em toda a região do Maciço de Baturité, composta por 13

municípios (Acarape, Aracoiaba, Aratuba, Barreira, Baturité, Capistrano, Itapiúna, Pacoti, Palmácia, Guaramiranga, Mulungu, Redenção e Ocara).

Entre suas particularidades, citem-se: a matrícula pode ser realizada em qualquer período letivo; o ensino é de modo semipresencial, com atendimento diário e horários flexíveis; o aluno é responsável por sua frequência e ritmo de estudo. Ademais, o atendimento ao aluno é individualizado, através de uma relação direta entre docentes e discentes, permitindo a troca de experiências e o respeito ao conhecimento empírico do educando. Consoante Freire (1997, p. 25), “Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender [...]”.

Segundo Lanz (1979), o professor deve possuir as seguintes qualidades:

O amor como base do comportamento social; qualidades artísticas, no que se refere à maleabilidade, fantasia e criatividade, encarando cada aula como uma obra de arte; dominar seu próprio temperamento e linguagem, evitando abstrações e falando de forma concreta e imaginativa; esforçar-se diante de problemas e situações cujo alcance normalmente lhe teria escapado; sensibilidade e capacidade de reconhecer o seu trabalho nos próprios educandos, descobrindo onde surgem perguntas e dúvidas nas almas dos seus educandos.

Na EJA, portanto, o docente deve e procura assumir o papel de mediador da aprendizagem, um sujeito que também aprende através da diversidade de saberes (GENTIL, 2005). O desempenho acadêmico ocorre de forma contínua e processual em duas etapas. Na primeira, que vale no máximo 02 pontos, o educando participa de laboratórios culturais, projetos educativos, oficinas temáticas, aulas práticas, aulas de campo, roda de leitura dentre outros. Na segunda, a aferição da apreensão dos conteúdos curriculares se dá através de uma avaliação escrita, que vale até 08 pontos. A soma das duas etapas deve ser igual ou superior a 7 (sete), que é à nota média considerada pela instituição.

Atualmente a média de alunos matriculados no CEJA encontra-se em torno de 580 alunos (SIGE, 2018)<sup>i</sup>. Dentre esses, encontram-se os alunos da EJA/PPL Educação para Jovens e Adultos Privados de Liberdade, que são discentes das cadeias públicas do Maciço de Baturité, mais precisamente a educação prisional nos municípios de Aracoiaba, Aratuba, Baturité, Capistrano, Itapiúna, Pacoti, Palmácia e Ocara. Nesses ambientes, as aulas são presenciais e a metodologia é adaptada, levando também em consideração as especificidades e heterogeneidades da clientela. “A educação para os jovens e adultos em situação de privação de liberdade é um direito humano essencial para a realização da liberdade e para que esta seja utilizada em prol do bem comum” (BRASIL, 2013, p. 317).

O CEJA Baturité contempla ainda pessoas portadoras de necessidades especiais. São educandos com diagnóstico de dislexia, autismo, baixa visão, transtorno global do desenvolvimento (TGD), deficiência intelectual e/ou motora (SIGE, 2018). Na EJA as ações da educação especial

---

<sup>i</sup> SIGE – Sistema Integrado de Gestão Escolar (SIGE – 2018). Disponível em – [sige.seduc.ce.gov.br/](http://sige.seduc.ce.gov.br/). Acesso em – 20 out. 2018.

possibilitam a ampliação de oportunidades de escolarização, formação para a inserção no mundo do trabalho e efetiva participação social (BRASIL, 2011).

O direcionamento de ações educativas para esse coletivo é de fundamental importância para a formação do ser humano num aspecto bem mais amplo. Como se depreende,

A educação inclusiva é fundamental para a realização do desenvolvimento humano, social e econômico. Preparar todos os indivíduos para que desenvolvam seu potencial contribui significativamente para incentivá-los a conviver em harmonia e com dignidade. Não pode haver exclusão decorrente de idade, gênero, etnia, condição de imigrante, língua, religião, deficiência, ruralidade, identidade ou orientação sexual, pobreza, deslocamento ou encarceramento (UNESCO, 2010, p. 11).

Diante de uma clientela tão eclética, salienta-se a necessidade de uma prática educativa que propicie aulas atrativas, dinâmicas e contextualizadas. No CEJA Baturité, a Pedagogia de Projetos (PP) é um dos recursos metodológicos utilizados para intervir e estimular uma aprendizagem significativa. Consoante Santos (2011), o uso de projetos pedagógicos, coerentes e bem trabalhados na educação de jovens e adultos constitui uma estratégia diferenciada e adequada de ensino para este público específico de alunos.

A pedagogia de projetos tem um papel relevante no processo educacional, pois torna os conteúdos mais interessantes, favorece o desenvolvimento da autonomia, possibilita a inclusão, a colaboração e o protagonismo dos alunos. É alicerçado nesse entendimento que o “Projeto Múltiplos Saberes: Letramento Literário e regionalismo” busca formar leitores e difundir o gosto pela leitura, onde o regionalismo e poesia popular brasileira são trabalhados através do legado literário do poeta cearense Patativa do Assaré, o poeta do sertão. Como ensina Silva (2010) a leitura literária possibilita que o educando dilate tanto suas limitações culturais como sociais, favorecendo a liberdade criativa e crítica.

### **3 – PATATIVA DO ASSARÉ, O POETA DO SERTÃO**

Figura emblemática da cultura nordestina, Antônio Gonçalves da Silva, conhecido popularmente como Patativa do Assaré, foi um dos principais representantes da arte popular nordestina do século XX. O poeta do sertão deixou em seu legado literário cantorias, textos e improvisações que trazem à tona a labuta do sertanejo. Segundo Debs (2003, p. 24), “Patativa do Assaré abordou com propriedade, paixão e sensibilidade a vida nordestina, a qual é transformada na síntese e no vínculo entre a dura realidade sertaneja e o mundo exterior”.

Eu sou de uma terra que o povo padece  
Mas nunca esmorece, procura vencê,  
Da terra adorada, que a bela caboca  
De riso na boca zomba no sofrê.

Não nego meu sangue, não nego meu nome,  
Olho para fome e pergunto: o que há?

Eu sou brasileiro, fio do Nordeste,  
Sou cabra da peste, sou do Ceará.  
(ASSARÉ, 2006)

Patativa um dos mais importantes representantes da cultura popular nordestina, nasceu numa pequena propriedade rural, no Sítio Serra de Santana, em 05 de março de 1909, na Cidade de Assaré, região da Chapada do Araripe, localizada na região Sul do Ceará. Ele foi o segundo filho de uma família pobre que vivia da agricultura de subsistência, Pedro Gonçalves da Silva e Maria Pereira da Silva. Sua infância foi marcada por momentos difíceis, quando perdeu a visão do olho direito e ficou órfão aos oito anos de idade. Em decorrência de tal sina, o poeta teve que trabalhar na roça para ajudar no sustento da família. “Aos quatro anos de idade, em consequência do sampo, eu perdi o olho direito. O olho vazou. Não houve meio. Naquele tempo não havia médico aqui em Assaré (CARVALHO, 2002, p. 29).

O menino Antônio foi alfabetizado aos doze anos, quando começou a frequentar a escola, no entanto, ficou apenas quatro meses, tempo suficiente para aprender o básico, apaixonar-se por poesia e despertar o talento para as rimas improvisos. Aos dezesseis anos, Patativa ganhou da mãe sua primeira viola, e passou a ser conhecido como o “menino violeiro”. Com linguagem simples, porém poética, aos poucos destacou-se como compositor, repentista/improvisador e poeta.

Quando eu ouvi alguém ler um folheto de cordel pela primeira vez, aí eu fiquei admirado com aquilo, mas no mesmo instante, eu pude saber que eu também poderia dizer em versos qualquer coisa que eu quisesse, que eu visse, que eu sentisse, não é? Comecei a fazer versinhos desde aquele tempo. sim, a partir em todos os sentidos. Com diferença dos outros poetas, porque os outros poetas fazem é escrever. e eu não. eu faço é pensar e deixo aqui na minha memória. tudo o que eu tenho, fazia métrica de ouvido. [...] A base era a rima e a medida. A medida do verso, com rima, tudo direitinho. Aí quando eu peguei o livro de versificação de Olavo Bilac e Guimarães Passos, aí eu melhorei muito mais. Eu já tinha de ouvido, porque já nasci com o dom, não é? do cordel. porque eu vi o que era mesmo poesia. Aí dali comecei a fazer versos (ASSARÉ, 2012, p. 39).

É possível vislumbrar que no “universo patativiano” vida e obra se confundem. Nas palavras do professor e historiador Gilmar de Carvalho (2002), Patativa era um homem da roça, de mão grossa e fina sensibilidade, que encontrava na comunhão com a terra a força que seus versos. “Desde que comecei a trabalhar na agricultura, até hoje, nunca passei um ano sem botar a minha roçazinha, só não plantei roça no ano em que fui ao Pará” (ASSARÉ, 1992, p. 16).

Carvalho (2002, p. 52) descreve, ainda, que “as palavras são imperfeitas para tentar esboçar um perfil por mais apressado que seja, esgarçado e tênue, impreciso e rígido. Patativa do Assaré é a própria voz que anuncia, conciliando a natureza e cultura, engenho e arte, razão e emoção”.

Autodidata, com poesias bem-humoradas e histórias pitorescas, que retratam o regionalismo e a labuta do “homem da roça”, Patativa nos deixou em 08 de julho de 2002, aos 93

anos, vítima de uma pneumonia, sem audição e totalmente cego, mas preservando no fim uma lucidez e uma memória impressionantes. Patativa sentindo-se doente faz seu último poema “Desilusão” (ASSARÉ, 2001): Como a folha no vento pelo espaço,/ Eu sinto o coração aqui no peito,/ De ilusão e de sonho já desfeito,/ A bater e a pulsar com embaraço [...].

Convém salientar que a poética de Antônio Gonçalves foi construída longe dos cânones literários, à luz da cultura popular. Ainda jovem, aos vinte anos, recebeu a alcunha de Patativa, em alusão ao canto de uma ave canora nativa da Chapada do Araripe, pequenina e com canto harmonioso. Em homenagem à sua cidade natal, posteriormente adotou o Assaré. O poeta do sertão deixou uma inestimável contribuição para literatura e para a cultura popular. Dentre suas obras pode-se citar: *Inspiração Nordestina* (1956); *Cantos do Patativa* (1967); *Patativa do Assaré: novos poemas comentados* (1970); *Cante lá que eu canto cá* (1978); *Ispinho* (1988); *Fulô e Aqui tem coisa* (1994); *Biblioteca de cordel: Patativa do Assaré* (2000); *Patativa do Assaré - Antologia Poética* (2001); *Melhores poemas de Patativa do Assaré* (2006) e *Cordéis e outros poemas* (2008).

Como uma fênix (re)nascendo das cinzas, Antônio Gonçalves da Silva superou as sinas, as limitações físicas, econômicas e a pouca escolarização para torna-se um dos maiores poetas populares do Brasil. Com seu carisma, exemplo de vida e temáticas regionais, o autor tornou-se um símbolo para os educandos do CEJA Baturité, recebendo a alcunha de “poeta da EJA”, em 2018.

#### **4 – Prática de Letramento Literário na Eja**

Na EJA, conhecer Patativa e a representação artística de sua obra através das manifestações da cultura regional, presentes em sua poesia, cordel, vídeos, músicas, vídeos, possibilitou vislumbrar a variação linguística do “falar sertanejo” como a expressão cultural de um povo, de uma cultura. O poeta soube com maestria descrever a dura realidade social do povo sertanejo (CARVALHO, 2002).

O “Projeto Múltiplos Saberes: Letramento Literário e Regionalismo” possibilitou aulas mais atrativas/participativas, dinâmicas e contextualizadas, com foco no letramento literário. Para Fernandes (2011), o professor é o principal responsável pela mediação entre o leitor e o livro no contexto escolar. Paulino (1998) salienta que o letramento é a apropriação pessoal de práticas de leitura/escrita, que não se reduzem à escola, embora passem por ela.

No cronograma de atividades que envolve o projeto, pode-se destacar roda de leitura, laboratório cultural, pesquisa interativa, oficina literária, teatro, apresentação musical, aulas expositivas dialogadas, dentre outras. Nesse contexto, para resgatar o hábito da leitura, como ato de prazer e requisito para emancipação social e promoção da cidadania, faz-se necessário propiciar ao educando da EJA conhecer o uso estético da linguagem escrita através da arte literária. Brian Street

(2014), em seu livro “Letramentos sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação”, preconiza que o acesso à escrita e à leitura favorece o desenvolvimento cognitivo e econômico tanto do indivíduo quanto do seu grupo social.

[...] a leitura não deveria ser encarada como uma obrigação escolar, nem deveria ser selecionada, vamos dizer, na base do que ela tem de ensinamento, do que ela tem de "mensagem". A leitura deveria ser posta na escola como educação artística, ela devia ser posta na escola como uma atividade e não como uma lição, como uma aula, como uma tarefa. O texto não devia ser usado, por exemplo, para a aula de gramática, a não ser que fosse de uma maneira muito criativa, muito viva, muito engraçada, muito interessante, porque se assim não for faz com que a leitura fique parecendo uma obrigação [...]. (ROCHA, 1983, p. 4).

As práticas pedagógicas que envolvem o projeto contemplam várias ações, dentre elas, na área de linguagens e códigos: conhecer as práticas, possibilidades e potencialidades de leitura e escrita, bem como a inter-relação entre as diferentes linguagens; o estudo das variedades linguísticas; as peculiaridades inerentes a linguagem oral e escrita; despertar a sensibilidade e o prazer pela leitura. Para tanto, foram realizadas oficinas culturais, roda de leitura, aulas temáticas, pesquisas interativas, sarau literário, dentre outros, onde o poema “Cante lá que eu canto cá” (ASSARÉ, 1992) ganhou destaque.

Outro procedimento metodológico que ganhou destaque foi o estudo do gênero biográfico, que possibilitou o educando vislumbrar o passado a partir das singularidades individuais, através do gênero híbrido composto por ficção e realidade histórica (DOSSE, 2015). Nesse ponto, os educandos foram estimulados a produzirem suas respectivas autobiografias, visando promover as competências e habilidades leitora e escrita.

O arte-educador trabalhou a cultura regional através das formas lítero-musicais e performáticas, utilizando-se da canção-ícone do cancioneiro Patativa do Assaré, “Vaca estrela boi fubá”. Os educandos apresentaram a canção poema em forma de apresentação musical e teatral, com a presença simbólica de Patativa. Nessa perspectiva, foi trabalhado a arte linguística e não linguística. A linha tênue entre arte e filosofia foi trabalhada do diálogo interdisciplinar, multicultural que aguça os sentidos e a sensibilidade, visando ir da superficialidade do imediatismo, transportando o educando à curiosidade empírica. Para Lukács (1982), filósofo húngaro, a arte manifesta a subjetividade humana.

Na área de ciências humanas, a abordagem temática partiu de relatos da história do tempo presente ao contexto histórico-cultural em que Patativa estava inserido, atentando para os reflexos do contexto social na sua poética. Nessa seara, foram analisados e utilizados vários poemas, dentre eles “O Poeta da Roça”, onde o eu lírico apresenta-se como um caboclo humilde, com pouca instrução, que canta as coisas de sua terra, a labuta diária do homem do campo, do vaqueiro e dos mendigos nordestinos.

Na área de ciências da natureza, o foco foi o meio ambiente e a sustentabilidade, que tiveram uma abordagem a partir do poema “Triste partida”, o qual foi trabalhado nas versões escrita e musicada. Segundo Patativa:

A letra e a melodia de “A triste partida” são minhas, mas nada se compara à gravação do rei do baião. A toada ficou muito mais penosa quando ele colocou aqueles refrões: “ai, ai, ai”, acompanhada daqueles: “meu Deus, meu Deus”. Aquilo é muito belo, é muito mais penoso (FEITOSA, 2003, p. 206).

A composição traz à tona a vida do homem do campo, a presença regular da seca no sertão nordestino, a espera pela chuva, a decisão em sair da terra natal, a viagem, “a triste partida”, a chegada e a vida a urbana. O poema possibilitou trabalhar a temática “sustentabilidade” em várias vertentes como, por exemplo, a seca tratada do ponto de vista climático, sócio-político etc.

Na culminância do projeto, em junho, docentes e discentes participaram de um evento na Praça do Salgado, em frente ao CEJA, onde a comunidade escolar pôde experimentar uma oficina cultural denominada “múltiplos saberes”. Na ocasião houve o abraço simbólico à cultura popular através de uma corrente formada em torno de um grande painel de tecido com a caricatura de Patativa do Assaré. Salienta-se, ainda, que o poeta do sertão será um dos homenageados no sarau literário “Café com letras” (2018), o evento anual ocorre no mês de novembro.

## **5 – Considerações Finais**

Ao longo de tudo o que foi exposto neste artigo, pode-se constatar que as práticas pedagógicas que envolvem “Projeto Múltiplos Saberes: Letramento Literário e Regionalismo”, realizadas no CEJA Baturité, propiciaram trabalhar os conteúdos curriculares através do viés: intertextual, interdisciplinar e interdiscursivo.

Diante da prática pedagógica efetivada, percebe-se que as aulas de literatura se tornaram mais atrativas e participativas, dinâmicas e contextualizadas. A abordagem do regionalismo através do legado literário de Patativa do Assaré possibilitou trabalhar a interculturalidade, onde o educando passou a compreender o texto como uma unidade sócio-comunicativa, construído a partir dos determinantes históricos e ideológicos.

Os trabalhos realizados contemplam o Projeto Político Pedagógico do CEJA (2018) e o Plano Anual de ações, que tem como uma das suas metas/ações suscitar no educando o gosto pela leitura, através da interação entre sujeito e universo literário, aguçando o senso investigativo por meio de estudo teórico-crítico.

Conhecer os textos literários propiciou aos educandos decifrar os traços particulares da composição (linguagem, estilo, espaço, tempo, temas, personagens), através do diálogo com as representações do passado e a estética do mundo social contemporâneo, a partir dos estudos

literários de textos/obra de Patativa do Assaré, amparando-se numa perspectiva comparativa histórico-crítica.

### Referências Bibliográficas

- ASSARÉ, Patativa. Cante lá que eu canto cá: Filosofia de um trovador nordestino. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Crato: Fundação Pe – Ibiapina e Instituto Cultural do Cariri, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Ispinho e Fulô", Ceará: UECE/Prefeitura Municipal de Assaré, 2001, p. 182.
- \_\_\_\_\_. "Sou cabra da peste", em "Melhores poemas de Patativa do Assaré". (Seleção e apresentação de Cláudio Portela). Rio de Janeiro: Global Editora, 2006, p. 159.
- \_\_\_\_\_. Aqui tem coisa, Fortaleza. Editora Hedra. 236 p. 2012.
- BRASIL. Congresso Nacional. Lei Federal nº 9.394. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Brasília, 20 de dezembro de 1996.
- \_\_\_\_\_. MEC/SEMTEC. Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio. Brasília, MEC/Secretaria e Educação Média e Tecnologia, 2000. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf>. Acesso em: 20 out. 2018.
- BRASIL. Decreto nº 7.611, de 17 de novembro de 2011. Dispõe sobre a educação especial, o atendimento educacional especializado e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 17 nov. 2011. Seção 1, p.12.
- \_\_\_\_\_. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Câmara Nacional de Educação Básica. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013. 562 p.
- CARVALHO, Gilmar de. Patativa do Assaré. Fortaleza. Omni Editora Associados Ltda, 2002.
- CARVALHO, Daniela Cristina de. "Leitura na escola: caminhos para a sua dinamização". In: SILVA, Ezequiel Theodoro da (org.). Leitura na escola. São Paulo: Global: ALB-Associação de Leitura do Brasil, 2008.
- COSSON, Rildo. Letramento Literário teoria e prática. 2ª edição. 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.
- DOSSE, François. O desafio biográfico: escrever uma vida. Tradução Gilson César Cardoso Sousa. 2ª ed. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2015.
- DEBS, Silvia. Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste. Introdução e seleção. São Escrituras Editora, 2003.
- FEITOSA, Luiz Tadeu. Patativa do Assaré: a tragédia de um conto. São Paulo: Escrituras, 2003.
- FERNANDES, Célia Regina Delácio. Letramento literário no contexto escolar. In: GONÇALVES, Adair Vieira; PINHEIRO, Alexandra Santos (ORG.) Nas trilhas do letramento: entre teoria, prática e formação docente. Campinas, SP: Mercados de Letras; Dourados, MS: Editora da Universidade Federal da Grande Dourados, 2011, 321-348.
- FREIRE, P. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários a prática educativa. 9 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- FREIRE, P. A importância do ato de ler. 41ª ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- GENTIL, V.K. EJA: Contexto Histórico e Desafios da Formação Docente. Contexto, 2005. Disponível em: [http://www.cereja.org.br/arquivos\\_upload/Viviane%20Kanitz%20Gentil\\_nov2005](http://www.cereja.org.br/arquivos_upload/Viviane%20Kanitz%20Gentil_nov2005). Acesso em: 20 out. 2018.
- KLEIMAN, ANGELA B. (orgs.) Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social a escrita. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995.
- LANZ, Rudolf. A pedagogia Waldorf: caminho para um ensino mais humano. São Paulo: Summus, 1979.
- LUKÁCS, Georg. Estética 1: La peculiaridad de lo estético. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1982.
- MORAN, J. M. Ensino e aprendizagem inovadores com tecnologias audiovisuais e telemáticas. In: MORAN, J.M; MASETTO, M.T; BEHRENS, M. A. Novas tecnologias e mediação pedagógica.



Campinas: Papyrus, 2000.

PASSOS, Laurizete Ferragut. O projeto pedagógico e as práticas diferenciadas: o sentido de troca e da colaboração. São Paulo: USP, 2000.

PAULINO, Graça. Letramento literário: cânones estéticos e cânones escolares. Caxambu: ANPED, 1998.

SANTOS, Wilson Pereira Pereira dos. Didática: métodos e práticas de ensino na educação de jovens e adultos. Revista Eletrônica de Ciências da Educação, Campo Largo, v. 10, n. 2, dez. de 2011.

SILVA, M. Literatura e experiência de vida: novas abordagens no Ensino de Literatura. Nau Literária: crítica e teoria de literaturas, v. 6 n. 2, p. 1-10, 2010.

SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy A.M.; BRANDÃO, Heliana M.B.; MACHADO, Maria Z. V. (ORG.) Escolarização da leitura literária. 2º. ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

STREET, Brian. Letramentos sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação. Trad. Marcos Bagno. 1ªed. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

UNESCO. VI CONFINTEA Marco de Ação de Belém: UNESCO, Brasília, 2010

### **Referências CEJA Donaninha Arruda**

Regimento Escolar (2018);

Projeto Político Pedagógico - PPP/CEJA (2018);

Plano de Ações Pedagógicas - PAP-CEJA (2018).

## SARAMAGO NAS SALAS DE AULA DO ENSINO BÁSICO

Janyelegadilha de Lima<sup>1</sup>

### Resumo

O presente trabalho tem como foco propor a inserção da literatura produzida pelo escritor português José de Sousa Saramago nas salas de aula da educação básica, uma vez que muito se percebe o receio dos alunos ao se depararem tardiamente com obras consideradas por eles como difíceis. Pensando em uma proposta contínua para as três etapas do Ensino Básico, podemos traçar um caminho pela obra literária de Saramago criando laços afetivos entre autor e leitor, partindo do Ensino Fundamental I, com o livro *A maior flor do mundo* (2001), seguindo pelo Ensino Fundamental II, trazendo *O conto da ilha desconhecida* (1997) e chegando ao Ensino Médio trabalhando o *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Além disso, o objetivo é também apresentar atividades que relacionem o ato de ler com o ato de escrever, colocando dessa forma o aluno no centro do processo de ensino e aprendizagem, como o protagonista das aulas. Ademais, há a possibilidade de um trabalho interdisciplinar, isto é, criar pontes entre os livros discutidos com outras disciplinas que os estudantes estejam em contato, como a Geografia, História, entre outras, pois, assim, possibilita-se de forma mais acessível ao aluno alcançar níveis mais elevados naquilo que Bloom (1972, 1976) definiu como domínio afetivo e domínio cognitivo, uma vez partindo das taxonomias propostas por ele para que o professor consiga elaborar e executar uma aula que permita a seus alunos chegarem ao topo da pirâmide de conhecimentos adquiridos em determinado conteúdo.

**Palavras-chave:** Saramago, Ensino básico, Domínio cognitivo, Domínio afetivo, Interdisciplinaridade.

## SARAMAGO EN LAS SALAS DE CLASE DE LA ENSEÑANZA BÁSICA

### Abstract

Este trabajo se centra en proponer la inserción de la literatura producida por el escritor portugués José de Sousa Saramago en las aulas de educación básica, ya que siempre se da cuenta el miedo de los estudiantes cuando se enfrentan, muy tarde, con obras consideradas por ellos como difícil. En el caso de la enseñanza primaria, podemos trazar un camino por la obra literaria de Saramago creando lazos afectivos entre autor y lector, partiendo de la Enseñanza Fundamental I, con el libro *A maior flor do mundo* (2001) (1997), seguido por *O conto da ilha desconhecida* (1997) em la enseñanza secundaria y llegando a la Enseñanza Media trabajando el *Ensaio sobre a Lucidez* (2004). Además, el objetivo es también presentar actividades que relacionen el acto de leer con el acto de escribir, colocando de esa forma al alumno en el centro del proceso de enseñanza y aprendizaje, como el protagonista de las clases. También existe la posibilidad de un trabajo interdisciplinario, es decir, crear puentes entre los libros discutidos con otras disciplinas que los estudiantes estén en contacto, como la Geografía, Historia, entre otras, pues, así, se posibilita de forma más accesible al alumno alcanzar niveles más elevados en lo que Bloom (1972, 1976) definió como dominio afectivo y dominio cognitivo, una vez partiendo de las taxonomías propuestas por él para que el profesor consiga elaborar y ejecutar una clase que permita a sus alumnos llegar a la cima de la pirámide de conocimientos adquiridos en un determinado contenido.

**Palabras clave:** Saramago, Enseñanza básica, Dominio cognitivo, Dominio afectivo, Interdisciplinariedad.

---

<sup>1</sup> Mestranda vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Email: janyeleg@gmail.com

## 1 – Introdução

O escritor português José de Sousa Saramago (Azinhaga, Golegã, 16 de novembro de 1922 – Tías, Lanzarote, 18 de junho de 2010) é um dos mais reconhecidos no cenário da literatura portuguesa, sendo, inclusive, o único ganhador do prêmio Nobel de Literatura em Língua Portuguesa, em 1998. Sua vasta produção literária abrange romances, contos, crônicas, ensaios, poesias, diários, memórias, dramaturgia, literatura de viagens, jornalismo e literatura infantojuvenil. Tudo isso contribuiu em larga escala para a grande quantidade de prêmios que recebeu, além de Doutoramentos *Honoris Causa*, entre outras inúmeras distinções ao redor do mundo.

Saramago ganhou espaço no cenário literário após a publicação do romance *Levantado do chão* (1980), e a partir de então seu nome figurou entre os mais representativos da literatura portuguesa e mundial. À medida que sua produção vai amadurecendo, Saramago traz para seus textos aquilo que viria a ser sua maior particularidade: o estilo de escrita saramaguiano, que vai, aos poucos, sendo gestacionado em sua obra. Escrita essa que carrega consigo as marcas de oralidade, uma vez que a pontuação é engolida em detrimento do fluxo da narrativa e dos pensamentos dos personagens ou do narrador. Parágrafos longos, ausência de pontuação e de marcas de introduções de diálogos, são algumas das particularidades da escrita saramaguiana, que juntamente com o conteúdo repleto discussões de teor social e de crítica a uma sociedade alienada politicamente, tornaram Saramago esse escritor tão singular.

Diante disso, notamos a importância desse escritor português tanto para a literatura mundial, como, principalmente, para nossa literatura brasileira, uma vez que não podemos negar a imbricação que por tanto tempo entrelaçou esses dois países. Relação essa comprovada, inclusive, pela obrigatoriedade de se trabalhar com a literatura lusófona na educação básica brasileira. Dessa forma, levar Saramago para a sala de aula é de extrema importância, seja para compreender a formação da literatura brasileira, que tem por sua base a portuguesa, seja para trazer às salas de aulas as reflexões sociais que José Saramago carrega como cerne de seus livros.

Assim, propomos inicialmente uma linha de trabalho continuado que leva a produção desse autor desde o Ensino Fundamental I até o Ensino médio. Esse *continuum* tem como objetivo estabelecer entre aluno e escritor um laço de afetividade e (re)conhecimento, isto é, impedir que os alunos só tomem consciência desse autor no seu Ensino Médio, em vez de já irem construindo uma relação com ele e sua obra. Sabemos o quão difícil pode ser para um jovem o seu primeiro contato com um romance de Saramago, com a primeira leitura da escrita saramaguiana, por isso, construir um caminho desde a formação inicial do estudante possibilita o estabelecimento de um laço afetivo com o autor e, assim, pode quebrar barreiras psicológicas sobre o “eu não vou conseguir ler um livro desse autor, ele é complicado”.

Porém, sabemos que o professor se depara com inúmeros desafios, dentro do seu trabalho educacional, que podem levar um projeto preparado em longo prazo para o escuro. Inclusive, pensar em um projeto literário saramaguiano, que precisa de uma continuidade, depende principalmente da escola, uma vez que o professor que está no Fundamental I dificilmente será o mesmo que estará no Fundamental II e mais ainda no Ensino Médio, assim, seria tarefa primeira da escola garantir que tal proposta faça parte do plano pedagógico de todo o corpo docente. Além disso, é preciso lembrar que alunos entram e saem de escolas a cada ano letivo, então o professor pode esbarrar com um aluno no Ensino Médio que fez o Ensino Fundamental em outra escola, assim, sendo impossível trazer a tona o percurso aqui sugerido. Dessa forma, diante desses desafios, pensaremos em cada etapa individualmente, de forma que o professor possa colocar em prática aquilo que lhe é realizável.

Portanto, apresentar uma linha a ser percorrida é para antes de tudo mostrar como é possível trazer para a educação básica, seja em que nível for, a presença literária de um autor tão caro e importante para a literatura lusófona e, porque não, brasileira. Nossos clássicos e canônicos escritores podem sim fazer parte do repertório literário de nossos alunos, desde o início de sua formação até os níveis mais avançados e completos.

## **2 – Desenvolvimento – O Projeto**

O percurso que propomos inicia no Fundamental I, segue pelo Fundamental II, até finalizar no Ensino Médio, pois, assim, podemos fazer surgir no aluno um laço de afetividade com o autor trabalhado. Para além da leitura dessas obras, o fundamental é que a atividade de ler ande de mãos dadas com a de escrever, uma vez que as duas juntas despertam o aluno para o meio de produção literária. Segundo ABRAMOVICH (1993), “O ouvir histórias pode estimular o desenhar, o musicar, o sair, o ficar, o pensar, o teatral, o imaginar, o brincar, o ver o livro, o escrever, o querer ouvir de novo. Afinal tudo pode nascer de um texto!”. Ou seja, não podemos ignorar o que surge após a leitura, ao contrário, temos que estar atentos para saber o que é possível estimular no aluno.

Percebemos ao longo dos anos que a leitura vem sendo apresentada cada vez mais de forma maçante e isolada. O aluno passa a ler sozinho, em voz baixa, muitas vezes, fora do ambiente escolar, e não sobra tempo para discutir com os outros sobre o que leu, sobre suas impressões, sobre o que gostou e o que poderia ter sido diferente naquele livro. A partir dessa leitura, a escrita fica relegada a responder fichas de leituras, ou exercícios propostos pelo professor sobre quem é o personagem principal, qual o enredo do livro, o que aconteceu no final, perguntas essas feitas apenas para certificar-se de que o aluno leu o material. Logo, o estudante deve sair dessa posição de passividade, muitas vezes imposta a ele na sala de aula, de forma que o professor possa oferecer a

ele a possibilidade de escrever, possibilidade essa sem limites, colocando, assim, o aluno no centro da sua autonomia como ser ativo de conhecimento.

Diante disso, se pensarmos na taxionomia proposta por Bloom (1976) sobre o domínio cognitivo, nossos alunos podem, à medida que a aula for acontecendo, subir até seis degraus da pirâmide: conhecimento, compreensão, aplicação, análise, síntese e avaliação. Se levarmos em consideração o modelo de aula citado acima e que queremos transformar, esses estudantes não passariam do segundo nível, o da compreensão, e deixariam de alcançar níveis muito mais altos que poderiam ser alcançados de forma simples, bastando ter uma boa proposta de trabalho. É isso que apresentamos neste trabalho, uma forma de trazer para a escola um escritor significativo em nosso meio para despertar em nossos alunos o prazer pela leitura e escrita, o casamento que resulta em literatura.

É fundamental que, na prática da formação docente, o aprendiz de educador assuma que o indispensável “pensar certo” não é presente dos deuses, nem se acha nos guias de professores que iluminados escrevem desde o centro do poder, mas, pelo contrário, o pensar certo supera o ingênuo, tem que ser produzido pelo próprio aprendiz em comunhão com o professor formador. (FREIRE, 1996, p .43).

## 2.1 – Ensino Fundamental I

Iniciamos o percurso saramaguiano na educação básica pelo Fundamental I, com o livro *A maior flor do mundo*, publicada em 2001 pela Companhia das Letrinhas, e com ilustrações de João Caetano. Nesse livro, Saramago apresenta aos seus leitores a história de um menino herói, morador de uma pequena aldeia, que se depara com uma flor murcha no topo de uma montanha. Sensibilizado e com o desejo de salvá-la, nosso protagonista embarca em uma viagem entre planetas longínquos e passa pelos rios mais férteis do mundo em busca de água para regar a flor. Finalmente, nosso menino herói alcança seu objetivo e, ao ser regada, a flor torna-se a maior flor do mundo. O menino é ovacionado por todos da aldeia, que viram nele uma grandeza maior do que seu próprio tamanho e do que qualquer outro tamanho.

Um dos aspectos mais interessantes desse livro é a estratégia que Saramago põe em ação. A história inicia da seguinte maneira:

As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas. Quem me dera saber escrever essas histórias, mas nunca fui capaz de aprender, e tenho pena. Além de ser preciso saber escolher as palavras, faz falta um certo jeito de contar, uma maneira muito certa e muito explicada, uma paciência muito grande - e a mim falta-me pelo menos a paciência, do que peço desculpa. (SARAMAGO, 2001, p. 1 )

Notamos que aquele que deveria ser experiente e capacitado para o ato de escrever histórias, coloca-se numa posição diferente, uma vez que já inicia seu texto desculpando-se com seu leitor ao

dizer que não sabe contar histórias para crianças. Fazendo parte dessa estratégia, encontramos no final do livro o seguinte desfecho:

Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças. Mas ao menos ficaram sabendo como a história seria, e poderão contá-la doutra maneira, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber escrever histórias para as crianças... Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lêes, mas muito mais bonita?... (SARAMAGO, 2001, p. 22-23)

Fica claro, a partir desse final, que a estratégia de Saramago é colocar-se numa posição que quebre com a estrutura consagrada de enunciador e enunciatário, ou seja, aqui não temos mais a prevalência de um enunciador que tem o poder da fala e um enunciatário que deve apenas ouvi-lo e absorver sua mensagem, pelo contrário, temos uma inversão, é um enunciador que se apresenta como aquele que não domina sua mensagem e que conclama seu enunciatário a sair da posição de passividade e assumir o local de fala.

Diante disso, torna-se de suma relevância trazer esse livro para a sala de aula de educação básica, no caso aqui proposto, para o ensino Fundamental I. É importante ressaltar que o professor é quem vai perceber qual a melhor série desse ciclo para aplicar esse livro e a atividade, uma vez que cada turma é dotada de suas especificidades, porém, podemos sugerir a aplicação em uma turma do 5º ano do Fundamental I.

Como o livro é curto, seria possível lê-lo inteiro em uma aula, assim, o professor pode preparar o ambiente que melhor lhe convier para a realização da leitura, como círculos no chão, em cadeiras, ou até mesmo dentro da biblioteca. A partir disso, podemos recordar o que Azevedo (2007, p. 71) nos propõe para a realização da atividade de leitura que seria dividida em três momentos: uma pré-leitura, que suscita a atenção do aluno e sua imaginação, ou seja, é o momento de convocar o aluno, incitá-lo a imaginar alguns pontos a partir de indagações feitas pelo professor como: “A partir do título, o que vocês acham que o texto vai falar?” Ao observar as imagens o que notamos?”. Depois, seguimos para o momento de leitura, em que o texto é lido e as estratégias de leitura são desenvolvidas, e a atenção se fixa na estruturação do texto e em sua linguagem. Por fim, na pós-leitura, as discussões são feitas, bem como as interpretações que poderiam ser retiradas a partir do texto, além de uma construção crítica sobre o foi lido.

Após o momento da leitura e da partilha do texto, o professor retoma o desfecho do livro e propõe que seus alunos sejam agora os autores de suas próprias histórias, ou seja, Saramago convida a todos para escreverem seu conto, agora com suas palavras e de um jeito muito mais bonito do que o que ele conseguiu fazer. O professor também pode deixar o aluno mais livre no processo de criação, isto é, ele pode criar personagens, novas aventuras, enfim, tudo o que ele

quiser que faça parte da sua história, afinal, ele é o autor. Lembramos ainda que todo escritor é antes de tudo um leitor, por isso as duas atividades devem caminhar juntas.

Com as histórias recebidas, o professor, juntamente com o apoio da escola e dos pais, pode reunir os textos e construir uma coletânea com essas histórias, criando, assim, um livro. Esse material poderá ser, então, lançado na escola, ou em outro lugar. Dessa forma, poderá haver a noite de lançamento do livro, a sessão de autógrafos, eventos esses que contribuirão para despertar ainda mais o domínio afetivo que Bloom (1972) já nos propunha, uma vez que o aluno passa pelas categorias de recepção (em que ainda é um ser passivo) chega à resposta (momento inicial de participação ativa), passa pela valorização e organização, e finaliza na caracterização (o indivíduo passa a ser identificado pela sua comunidade como um símbolo ou representante do valor que ele incorporou).

## 2.2 – Ensino Fundamental II

Após um primeiro contato com o autor José Saramago no ensino Fundamental I, podemos continuar esse trabalho, agora, no ensino Fundamental II, com o livro *O conto da ilha desconhecida*, publicado pela primeira vez em 1997, e que veio ao Brasil pela editora Companhia das Letras. O conto composto de 64 páginas traz a história de um homem que vai ao rei pedir um barco para que possa ir em busca de uma ilha desconhecida. O rei, depois de muito questioná-lo sobre essa ideia absurda de procurar uma ilha que ninguém sabe onde está, acaba por dar o barco, assim, o homem pode iniciar sua jornada.

E tu para que queres um barco, pode-se saber (...) Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem, Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada, A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida, A quem ouviste tu falar dela, perguntou o rei, agora mais sério, A ninguém, Nesse caso, porque teimas em dizer que ela existe, Simplesmente porque é impossível que não exista uma ilha desconhecida. (SARAMAGO, 1997, p. 16-17)

Como esse livro é um pouco mais extenso para ser lido todo em uma só aula, o professor pode optar por lê-lo um pouco em cada aula, ou então solicitar que os alunos façam a leitura em casa, e reserve uma aula para fazer as discussões e as impressões do texto. O importante é que haja um momento e um espaço para o livro ser discutido e compartilhado entre toda a turma. Assim, após ser trabalhado o livro, o professor solicita aos alunos que se imaginem como esse homem que foi a porta do rei pedir um barco, e que, agora, estão em alto mar em busca de uma ilha desconhecida, e encontram-na. Como é, então, essa ilha que acabaram de descobrir? Vive alguém lá? Como é o povo que lá reside? O que comem? Que língua eles falam? Há elementos mágicos na

ilha? Enfim, é o momento de permitir que o aluno abra a imaginação e coloque-se na posição de um navegador e descobridor. Tudo isso o aluno deve transpassar para o papel, ou seja, eles irão escrever seu próprio conto. Tal atividade pode ser pensada para uma turma de 9º ano, por exemplo.

Assim como no nível anterior, neste também será de suma relevância a publicação de um livro contendo os textos da turma, bem como um pequeno evento para o lançamento dele, a fim de melhor valorizar o trabalho realizado pelos alunos, e possibilitar o alcance de níveis mais elevados do domínio afetivo, sempre o lado dos níveis do domínio cognitivo já alcançados.

### 2.3 – Ensino Médio

Já no ensino médio, o plano é que seja trabalhado um livro de maior extensão e de camadas mais profundas. No caso, o livro proposto é o *Ensaio sobre a lucidez*, publicado em 2004 pela Companhia das Letras. O romance trata de um local, não especificado, em que a maioria das pessoas, em um dia de eleição, decide por votar em branco. A partir de então, tanto a população eleitoreira, quanto os políticos, terão de lidar com essa situação. Assim, são muitas as camadas de leitura que o aluno irá descascar, muitas metáforas a descobrir e muitas alegorias a desvendar, principalmente a respeito do que é essa lucidez.

[...] Digamos que pôs a estopa e eu contribuí com o prego, e que a estopa e o prego juntos me autorizam a afirmar que o voto em branco é uma manifestação de cegueira tão destrutiva como a outra, Ou de lucidez, disse o ministro da justiça, Quê, perguntou o ministro do interior, que julgou ter ouvido mal, Disse que o voto em branco poderia ser apreciado como uma manifestação de lucidez por parte de quem o usou (...). (SARAMAGO, 2004, p.172).

Notamos que o enredo do livro é de suma importância a ser discutido dentro da sala de aula, uma vez que se é papel da escola também a cidadania, o que é mais cidadão do que o voto? Levando-se em consideração o cenário político pelo qual o Brasil vem passando nos últimos anos, esse assunto vem ao encontro das reflexões que a sociedade precisa trazer à tona. É interessante ainda lembrar que a partir dos 16 anos os nossos jovens já podem votar, ou seja, muitos dos alunos da 2ª ou da 3ª série do ensino médio já têm o direito de exercer essa atividade cidadã, por isso, tratar de tal assunto é relevante para conscientizá-los do papel e do poder que o voto pode ter.

Sabemos que um livro de mais de 300 páginas não terá condições de ser lido em sala de aula, por isso, é necessário pensar em alternativas outras, como solicitar que os alunos façam a leitura em casa. Para que isso não fique de uma maneira muito solta, seria interessante estabelecer prazos de discussões para que a leitura vá seguindo acompanhada de conversas, então, o professor pode combinar com a turma a leitura de determinados números de capítulos em um número x de dias, para então discutir tais capítulos num momento final da aula daquele dia, por exemplo. Assim, aos poucos o livro vai sendo trabalhado e as opiniões e impressões compartilhadas entre todos.



Ao final da leitura, o professor poderá solicitar que os alunos escrevam um conto em que tenha acontecido exatamente a mesma coisa de o *Ensaio sobre a lucidez*, porém o caminho e o desfecho desse lugar, criado pelos alunos, pode ter sido completamente diferente do que o que Saramago propôs na sua história. Assim, com esse exercício, nossos alunos poderão imaginar diversas perspectivas e possibilidades de fatos a partir de determinada postura dos eleitores em uma votação.

Assim como proposto nas unidades anteriores, ainda prevalece a ideia de reunir todos os contos e valorizar esses textos por meio da publicação de um livro. Além disso, é interessante pensar na possibilidade de realizar um evento para o lançamento desse livro, e nesse dia poderia haver palestras e movimentos sobre o voto, atividades essas que visem à conscientização dos alunos para esse exercício de cidadania.

### **3 – Outra Questão Contribuinte: A Interdisciplinaridade**

A literatura de Saramago, como muito da literatura em geral, é interdisciplinar, isto é, ela não finca os pés somente nas salas de aulas de português, pelo contrário, ela passeia pelas mais diversas disciplinas, contribuindo e buscando contribuições dessas áreas diversas. E quando a literatura abraça outros domínios do conhecimento transporta o leitor para lugares que têm muito a acrescentar com sua formação.

É através de uma história que se pode descobrir outros lugares, outro tempos, outros jeitos de agir e de ser, outras regras, outra ética, outra ótica... É ficar sabendo história, filosofia, política, sociologia, antropologia, etc. sem precisar saber o nome disso tudo e muito menos achar que tem cara de aula. (ABRAMOVICH, 1997, p.17)

Se pensarmos em *A maior flor do mundo* (2001) é possível um trabalho conjunto entre a disciplina de língua portuguesa e a geografia, uma vez que o livro trata de uma flor, de preservação ambiental, planetas, rios férteis e mais alguns elementos que são pontos de questão na área da geografia. Inclusive, muitas escolas realizam hoje o dia do meio ambiente, porque não trabalhar essa história nesse evento? Porque não uma sessão de cinema com a exibição do filme de animação dirigido por Juan Pablo Etcheverry, em 2006, baseado no livro?

A geografia e a história podem ser convocadas durante a leitura de *O conto da ilha desconhecida* (1997), estudar o que é uma ilha, o que caracteriza uma ilha, o processo de descobrimentos de determinadas ilhas, colonização e exploração, podem andar junto com a literatura, enriquecendo ainda mais a discussão a ser trabalhada com os alunos de Ensino Fundamental II.

Por fim, mas não diferente, *Ensaio sobre a lucidez* (2004), convoca a disciplina de história para suas discussões, uma vez que entender a história do voto em nosso país é de suma importância

para que possamos valorizar ainda mais nosso voto. “Qual a primeira eleição ocorrida em nosso país? Quem podia votar inicialmente? Quando as mulheres puderam fazer parte? Em quais países o voto é obrigatório?”. Essas são apenas algumas das questões que as aulas de histórias irão poder contribuir para a reflexão de nosso livro e embasar nossos alunos na hora em que forem produzir seus próprios textos.

Dessa forma, podemos notar que a interdisciplinaridade contribui de forma expressiva para que os alunos possam alcançar níveis ainda mais elevados da taxionomia proposta por Bloom (1976) em consideração ao domínio cognitivo do aluno, uma vez que ao apreender determinado conteúdo e transportá-lo para outros meios e contextos, ampliam-se os horizontes e abrem-se novos caminhos a serem percorridos por esses sujeitos, agora, autônomos, que saem dos níveis iniciais de compreensão e conhecimento, e atingem os de maior autonomia como os de aplicação, análise, síntese e avaliação.

#### **4 – Considerações Finais**

A proposta apresentada neste trabalho tem por objetivo mostrar o quanto podemos aproveitar de nossos grandes autores ao incluí-los na educação básica de nossas crianças e jovens. Saramago apresenta-se assim como autor para todas as idades e níveis, que não está apenas inserido para um público adulto e de formação elevada, ao contrário, ele é acessível a todos, basta termos sensibilidade para direcionarmos as obras que melhor convém a cada nível educacional.

Além disso, a relação entre leitura e escrita coloca-se numa posição muito relevante para conduzirmos nossos alunos a um processo de aprendizagem dos níveis mais altos que podem acessar no que concerne ao domínio afetivo e cognitivo da taxonomia elaborada por Bloom (1972, 1976). É preciso colocar nossos alunos no centro da sala de aula, eles é que são os produtores de seus conhecimentos, o professor, como mediador, deve buscar práticas que auxiliem da melhor forma esse processo de aprendizagem, mas não pode, nunca, tomar o lugar do aluno, deve entregar a ele o lápis e deixá-lo construir suas próprias histórias.

#### **Referências Bibliográficas**

- ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Spicione 1993.
- ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Spicione LTDA, 1997.
- AZEVEDO, Fernando. **Formar leitores: das teorias às práticas**. Lisboa: Lidel, 2007.
- BLOOM, Benjamin. **Taxionomia de objetivos educacionais: domínio cognitivo**. Porto Alegre. Globo, 1976.
- BLOOM, Benjamin. **Taxionomia de objetivos educacionais 2: domínio afetivo**. Porto Alegre. Globo, 1972.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa**. São Paulo. Paz

e Terra, 1996.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. **A maior flor do mundo**. Ilustrações de João Caetano. São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2001.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

**ST 08**

**LITERATURA INFANTIL:  
QUESTÕES SOCIAIS,  
POLÍTICAS E  
HISTÓRIAS**

**“A PEQUENA VENDEDORA DE FÓSFOROS”:  
O DESAMPARO E A SOLIDÃO NO CONTO INFANTIL**

Vanessa Paulino Venâncio Passos<sup>i</sup>

**Resumo**

Este trabalho tem por objetivo discutir sobre a contribuição de Hans Christian Andersen para a literatura infantil. Um dos principais pontos observados foi o rompimento do autor com a tradição dos finais felizes em algumas de suas histórias. Nesse contexto, ele escreveu contos que abordavam o tema do desamparo e da solidão na infância com um tom melancólico para as crianças. Neste processo de criação literária, é possível perceber que o escritor dinamarquês problematizou o caráter pedagógico e didático radical presente em muitas narrativas infantis, o qual excluía temas tabus, como a morte, o desamparo e o trabalho infantil. Se, por um lado, os próprios autores, de forma voluntária, evitavam tais conteúdos e assuntos em suas narrativas, por outro, alguns editores, modificavam os textos dos escritores, com o intuito de enfatizar ao extremo o caráter pedagógico e utilitário do texto literário para crianças. Por sua vez, tal fato tem contribuído para que a literatura infanto-juvenil seja considerada menor no que se refere ao cânone literário. Assim sendo, sob esse ponto de vista, vamos analisar o conto “A pequena vendedora de fósforos” com base nas questões levantadas, sem esquecer a trajetória literária de Andersen, que foi inovador para o panorama da literatura infantil e juvenil, porque escreveu tendo a criança como um público-alvo de suas histórias, e não apenas adaptou os contos populares de adultos para a atmosfera infantil. Como base para a discussão, vamos trazer para o diálogo o posicionamento, sobretudo, de Nelly Novaes Coelho (2008) e de Ana Maria Machado (2009), entre outros autores, a fim de evidenciar que a produção de Andersen foi um marco em relação aos livros para crianças e jovens.

**Palavras-chave:** Andersen, solidão, melancolia, conto infantil.

**“A PEQUENA VENDEDORA DE FÓSFOROS”:  
THE DESAMPARO AND THE SOLIDÃO IN THE CHILDREN'S TALE**

**Abstract**

This work aims to discuss the contribution of Hans Christian Andersen to childhood literature. One of the main points observed was the author's rupture with the tradition of happy endings in some of his stories. In this context, he wrote short stories that approached the theme of helplessness and loneliness in childhood with a melancholy tone for children. In this process of literary creation, it is possible to see that the Danish writer problematized the pedagogical and didactic character present in many children's narratives, which excluded taboos such as death, helplessness and child labor. If, on the one hand, the authors themselves voluntarily avoided such content and subjects in their narratives, on the other hand, some editors modified the writers' texts in order to emphasize to the extreme the pedagogical and utilitarian character of the literary text for children. In turn, this fact has contributed so that the youth literature is considered minor in what refers to the literary canon. Therefore, from this point of view, we will analyze the story "A pequena vendedora de fósforo" based on the issues raised, not forgetting the literary trajectory of Andersen, who was innovative for the panorama of children's and young people's literature, because he wrote it having child as a target audience of his stories, and not just adapted the folk tales of adults to the childlike atmosphere. As a basis for the discussion, we will bring to the dialogue the position, mainly, of Nelly Novaes Coelho (2008) and Ana Maria Machado (2009), among other authors, in order to show that Andersen's

---

<sup>i</sup> Doutoranda em *Letras* pela Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: vanessaescritura@gmail.com

production was a milestone in relation to the books for children and young people.

**Key-words:** Andersen, loneliness, melancholy, children's story.

## 1 – Introdução

Sabemos que os contos de fadas exercem uma forte influência no imaginário infantil. Não apenas para as crianças, mas jovens e adultos também desfrutaram o contato com essas narrativas mágicas. A partir das histórias de Perrault, Grimm e Andersen, a presença do mágico e do maravilhoso passou a ser um elemento comum das histórias infantis.

Os primeiros, Perrault e Grimm, foram responsáveis por recolher e recontar histórias populares, que já estavam no imaginário do povo. Já Hans Christian Andersen se destacou por escrever novas histórias, e não apenas compilar as já tradicionalmente populares. Por essa razão é que o dinamarquês ficou conhecido como “o pai da literatura infantil”.

A esse respeito, Ana Maria Machado em “Como e por que ler os clássicos desde cedo” (2009) comenta sobre a relação “Perrault-Grimm-Andersen” que:

É que Andersen, diferentemente de Perrault e dos irmãos Grimm, não se limitou a recolher e recontar as histórias tradicionais que corriam pela boca do povo, fruto de uma criação secular coletiva e anônima. Ele foi mais além e criou várias histórias novas, seguindo os modelos dos contos tradicionais, mas trazendo sua marca individual e inconfundível – uma visão poética misturada com profunda melancolia. Assim, seu livro, além de contos de fadas compilados nos países nórdicos, trazia também novidades como *O Patinho Feio*, *A Roupa do Imperador*, *Polegarzinha*, *A Pequena Sereia*, *O Soldadinho de Chumbo*, *O Pinheirinho* e tantas outras.

Essa possibilidade acendeu a imaginação de outros autores. A partir daí, pela primeira vez, algumas obras começaram a ser criadas especialmente para a literatura infantil, sem intenção didática (MACHADO, 2009, p. 72-73)

Diante desse contexto, Machado (2009, p. 72) comenta que uma visão poética misturada com profunda melancolia contribuiu grandemente para desmistificar uma tradicional intenção pedagógica e didática dos textos para crianças, uma vez que Andersen rompeu com o compromisso de narrar histórias mais positivas que negativas, sobretudo no que diz respeito aos finais.

No entanto, essa tradição de textos infantis em que o lúdico e os elementos mágicos na narrativa para crianças culminam para um final feliz, que resolva todos os problemas apresentados no enredo, mesmo que as soluções narrativas não sejam bem construídas, ainda representa a grande maioria nos textos contemporâneos destinados para crianças.

Em vista disso, é que pretendemos analisar seu conto “A pequena vendedora de fósforos”, no tocante à presença da solidão e da ausência de satisfação no conto infantil, observando de que maneira são estruturadas narrativas para crianças com um tom melancólico.

Por fim, nosso objetivo é perceber o legado de Andersen para a tradição da literatura

infantil. Assim, ressaltamos alguns motivos para tal influência: primeiro, pela criação de suas próprias narrativas imprimindo seu estilo de escrita; segundo, ele redigiu tais histórias como se as estivesse contando ao vivo; terceiro, em alguns de seus contos, imprimiu um tom melancólico, com a presença de sentimentos como a solidão e o desamparo, sem a preocupação com os “felizes para sempre” nos finais das narrativas.

## 2 – Hans Christian Andersen: uma figura inusitada que cativou o universo infantil

Hans Christian Andersen nasceu na Dinamarca em 1805. Ele foi de uma família humilde, a mãe era lavadeira e o pai sapateiro. Mesmo diante de tamanha escassez e pobreza, ele vivenciou o lúdico através da influência do pai. Este lhe contava histórias como *As mil e uma noites* (1974). Além disso, esculpia brinquedos e marionetes, com os quais o filho encenava as narrativas de Shakespeare.

Durante algum tempo, na juventude, sofreu com as relações interpessoais, porque foi considerado uma figura estranha, bem como ratifica Eugênio Amado nas notas de tradução no primeiro volume de *Histórias e contos de fadas* (1996): “Que o confirme o sapateiro Hans, espezinhado e ridicularizado em sua juventude, e mais tarde recebido com honras e rapapés na corte de seu país” (ANDERSEN, 1996, p. 13). No entanto, o seu reconhecimento veio a partir de suas histórias. Em primeiro lugar, Andersen, assim como Perrault e os Grimm, recontou histórias do seu povo. O escritor comenta isso no prefácio de 1833, em Copenhague:

Quando criança, eu adorava escutar histórias e contos de fadas. Muitos ainda estão nítidos em minha memória. Creio que vários são de origem dinamarquesa, pois nunca os escutei nos países que já visitei. Contei-nos a meu modo: onde achei que era necessário, modifiquei o enredo, deixando a imaginação retocar e reavivar as cores da pintura que já começava a desbotar. No presente volume, temos quatro dessas histórias: O ISQUEIRO, NICOLÃO E NICOLINO, A PRINCESA E O GRÃO DE ERVILHA e O COMPANHEIRO DE VIAGEM. Já a fábula O MENINO MALDOSO, como o sabem quase todos, foi retirada de um poema de Anacreonte (ANDERSEN, 1996, p. 16)

É importante ressaltar que suas memórias foram de grande importância para este processo de releituras de suas histórias infantis. No entanto, outro ponto a ser discutido é que ele não se limitou a recontar tais histórias, uma vez que também criou seus próprios contos de fadas. Por essa razão que ele se destacou em relação ao Perrault e aos Grimm. Assim, esta nota foi escrita por ele próprio no prefácio da edição de 1837 destaca que ele foi o criador dos teus mencionados: “Além desses, há ainda três contos de minha inteira autoria: AS FLORES DA PEQUENA IDA, DEDOLINA e A PEQUENA SEREIA” (*Idem*, p. 16). O autor escreveu ainda muitos outros contos, como: “A margarida”, “O soldadinho de chumbo”, “O patinho feio”, “A agulha de Cerzir”, “Os sapatos vermelhos”, entre outros.

Destarte, sabemos que ele não apenas se conformava em readaptar contos populares para as crianças, mas tinha a necessidade de escrever histórias com o foco no público-alvo infantil, e estava sempre rodeado para crianças. Era um exímio contador de histórias. A esse respeito, no capítulo “Os contos de fadas continuam para sempre”, do livro *Confusão de línguas na literatura: o que o adulto escrever, a criança lê* (2009), Ninfa Parreiras comenta:

A grande originalidade dele foi inventar contos, histórias e novelas com aspectos importantes para a vida das crianças e dos jovens. Ele trouxe situações do universo das crianças para os contos de fadas, como as brincadeiras, os jogos, os sentimentos. Além de criar suas próprias histórias, Andersen, recontava casos e contos que ouvia por onde viajava (PARREIRAS, 2009, p. 81)

A originalidade dos contos de Andersen foi um fator importante para que sua obra entrasse para o cânone literário, destacando seu processo de criação literária. Com o tempo, suas narrativas tornaram-se conhecidas no mundo todo, sendo traduzidas para várias línguas. Outro fator que contribuiu para essa originalidade foi o tom melancólico presente em muitos de seus contos. Assim sendo, percebemos que o escritor dinamarquês não hesitou em apresentar o tema da solidão no universo infantil, como bem aponta Ninfa Parreiras:

Alguns dos contos são mais conhecidos do público leitor como “A menina dos fósforos”, “O rouxinol” e “as roupas novas do imperador”. Trazem a possibilidade de se discutir com as crianças aspectos não presentes em outras traduções fragmentadas, como a manutenção do clima de **desamparo e de insatisfação**. Já outros, menos conhecidos como “O porquenho”, “O regimento da roseira” e “O estojo da pedreira”, são a porta de entrada nos contos que marcaram o século XIX, pela temática do desespero, da solidão e do abandono dos personagens (*Idem*, p. 81-82)

Ao contrário de muitas obras infantis da época, ele abordou temas, como: o desamparo, a insatisfação, o desespero, a solidão e o abandono e, de uma forma sensível, conseguiu unir imaginação com uma atmosfera lúdica às temáticas consideradas delicadas no que se refere à literatura para crianças. Entretanto, a preocupação didática naquela época era tão forte, que ele sofreu com tradutores que modificaram seus textos:

As primeiras traduções inglesas dos contos de Andersen, cotejadas com as atuais, parecem tratar-se de obras escritas por outra pessoa. É que a Inglaterra atravessava então a fase vitoriana, caracterizada pelo seu exacerbado moralismo. Algumas dessas histórias eram cruas, realistas, consideradas talvez um tanto perniciosas para os leitores aos quais se destinavam. Desse modo, os tradutores “passavam a limpo” o que liam, suavizando esse ou aquele trecho, alterando o enredo, torcendo o desfecho (ANDERSEN, 1996, p. 13).

Por sua vez, esta mudança radical a ponto de modificar significativamente o texto, evidencia de que maneira o caráter didático e pedagógico presente, muitas vezes, nas narrativas infantis e juvenis, pode ser negativo. Se, por um lado, ambos são importantes num trabalho de linguagem, o qual aborda de forma diferenciada diversas questões, construindo paulatinamente um



estilo próprio, por outro, a exclusão completa de determinados temas pode gerar um alheamento na criança e no adolescente, tendo em vista que, no cotidiano, ambos se deparam com a dor, com a morte, etc.

Assim sendo, a obra *O meu amigo pintor* (2015), de Lygia Bojunga, escritora brasileira, relata a experiência de Carlos, que vivencia a morte por suicídio de seu vizinho e amigo. Contada pela perspectiva do garoto, a narrativa apresenta a sua dificuldade de compreensão do que se passa e a insistência dos adultos em esconderem dele essa tragédia com o intuito de protegê-lo, o que gerou ainda mais sofrimento para o menino.

Enfim, um didatismo que é ciente do seu público-alvo, e ainda, do modo de pensar e de compreender o mundo, que busca avidamente por um estilo e por uma linguagem na qual, além da questão poética, também reflita a acessibilidade do texto para crianças e jovens, tem uma relevância neste processo de criação literária.

Em contrapartida, um didatismo ao extremo, que tenha o objetivo de limitar a construção narrativa de tal maneira que exclua temáticas relevantes da vivência destes leitores, subestimando sua capacidade intelectual e interpretativa, ou ainda, acreditando que a arte para este público-alvo deve ter apenas um caráter doutrinador e pedagógico (excluindo o cunho estético da arte, da literatura), contribui para que a literatura infantil e juvenil seja considerada menor diante do cânone literário.

### **3 - “A pequena vendedora de fósforos” e a presença da morte no conto infantil**

Sobre o conto em análise, “A pequena vendedora de fósforos” é narrativa que ocorre no último dia de dezembro, uma data festiva, véspera de Ano-Novo. No entanto, o que temos como cerne da história não são luzes nem um clima de festividades, mas sim uma garota muito pobre, que anda pela cidade a fim de vender fósforos para o pai. Infelizmente, neste dia, ela não consegue vender nenhum. Com medo de voltar para a casa e levar um carão (através do temor da menina, o texto dá inferências de que este homem é violento), ela decide parar num corredor estreito para se abrigar.

É neste momento que a tensão do conto inicia, pois, para aquecer-se, ela decide riscar os fósforos um a um. Durante esse processo, a menina começa a ter visões: a lareira, o ganso assado e a árvore de Natal. Em seguida, ela vê a falecida avó (a qual a narrativa deixa claro que foi a única referência de afeto que a menina teve). Então, a garota pede a avó para levá-la consigo, e, com o objetivo de que a avó não fosse embora, pega o punhado de fósforos e os risca todos de uma vez.

O final trágico é anunciado logo em seguida quando, pela manhã, os habitantes que passam por ali encontram a menina morta com os fósforos queimados na mão. Não obstante, Andersen

concede uma redenção para a garota no final, comentando, através do narrador, que as pessoas que tiveram pena da menina desconheciam sua alegria com as visões da noite passada e da comemoração do seu Ano-Novo com a avó.

Após este breve resumo do conto, pretendemos observar de que maneira o sentimento de desamparo é abordado pelo escritor neste texto infantil. Desse modo, é possível perceber que a sensação de desamparo começa já pela descrição do clima no conto: “Estava terrivelmente frio. A neve caía sem parar e já começava a escurecer. Era a última noite de dezembro, véspera do Ano-Novo” (ANDERSEN, 1996, p. 428). Diante do panorama apresentado, o clima funciona como um dos antagonistas da narrativa, que, inclusive, ao final do conto, será o responsável por ceifar a vida da pequena vendedora de fósforos.

Ligado a isso, temos também a situação de miséria e pobreza na qual a menina vive, sendo obrigada a vender fósforos na noite fria de Ano-Novo, com uma roupa maltrapilha e chinelos muito maiores que seus pés. Vejamos esta citação:

Por entre o frio e a escuridão, caminhava uma garotinha. Tão pobre era ela, que trazia os pés descalços e a cabeça descoberta. Bem que estava descalça com um par de chinelos muito grandes, que pertenciam a sua mãe, e ela os perdera quando teve de atravessar correndo uma rua, escapando de ser atropelada por duas carruagens que por ali desciam a toda velocidade (ANDERSEN, 1996, p. 428).

O sentimento de desamparo é ressaltado por diversos elementos que se coadunam na história com o intuito de ilustrar uma infância solitária. Mesmo com o frio, a cabeça da menina estava descoberta e os pés descalços. Outrossim, o narrador enfatiza a discrepância entre a pequenez da garota diante dos carros velozes. Portanto, sabemos que não são poucos os obstáculos que ela encontra em sua jornada, por exemplo, quando perde as sandálias para se livrar de ser atropelada, mas em seguida, ao retornar para pegá-la, um garoto as rouba:

Ao voltar para procurá-los não conseguiu encontrar um deles, enquanto o outro foi apanhado por um moleque da rua, que ainda por cima teve o desplante de rir-se dela, gritando enquanto se afastava correndo:  
– Este eu vou guardar para mim! Vai servir de berço para o meu filho, quando eu tiver um!  
(ANDERSEN, 1996, p. 428)

O clima de desamparo tem um efeito gradual no conto. Apesar da garota já viver sua situação de extrema miséria, acontecimentos como esse, somam-se ao seu destino cruel. No seguinte excerto, é possível notar esta gradação em relação aos episódios negativos enfrentados pela menina:

Assim, lá ia ela descalça, caminhando pelas ruas. Seus pés estavam roxos de frio. Trazia nas mãos um molho de fósforos, e mais uma boa quantidade no bolso de seu avental. Tentara vendê-los, mas sem sucesso. Ninguém comprara fósforos durante aquele dia, nem

lhe dera sequer um tostão. A pobre criaturinha sentia fome, sentia frio e encarava o futuro com medo e incerteza (ANDERSEN, 1996, p. 428).

Primeiro a garota segue com a cabeça descoberta, isto é, o narrador sugere que ela não está vestida de forma apropriada para o clima daquele período. Em seguida, perde suas sandálias e segue descalça, o que a leva a ficar com os “pés [...] roxos de frio”. Por sua vez, a roxidão nos pés da menina representa o prenúncio do final trágico que a esperava.

Outro fator importante é que o frio do clima pode ser comparado à frieza das pessoas, uma vez que a menina não consegue vender nenhum fósforo naquela noite. Apesar de não estar explícito no conto, podemos inferir que ela deva ter oferecido para várias pessoas, as quais possivelmente não deram atenção a uma garotinha maltrapilha e faminta na tentativa de vender fósforos para sobreviver.

Tomamos conhecimento do ápice da desproteção da menina quando o narrador revela que ela prefere ficar encolhida num corredor na rua a voltar para casa com receio da reação do pai, já que ela não tinha conseguido vender nenhum fósforo:

Num estreito corredor que separava duas casas, ela se sentou encolhidinha, protegendo os pés sob a saia. Além do frio que sentia, tremia de medo pensando na reação do pai, ao saber que ela não havia vendido sequer um fósforo, durante todo aquele dia. Por isso, receava voltar para casa, onde, além do mais, fazia tanto frio quanto ali fora, na rua. Casa era modo de dizer: ela morava num sótão que tinha apenas o telhado como cobertura. O vento penetrava pelas fendas que seu pai em vão tentara tapar, enchendo-as de palha e de trapos. (ANDERSEN, 1996, p. 429)

Neste trecho, Andersen coloca casa, não como sinônimo de acolhimento, mas de abandono e de solidão, e mais uma vez o frio e os ventos do clima podem ser comparados à frieza humana, neste caso, do pai.

Sendo assim, quando a menina se encontra completamente só, o frio tomando conta de seu corpo, ela decide usar os fósforos para se aquecer. É quando o elemento mágico surge

Suas mãos estavam dormentes. Quem sabe conseguiria desentorpecê-las, acendendo um fósforo? Pegou um e riscou-o. Ah, que bom! Como era gostoso aquele calorzinho! Passou a mão por cima da chama e fechou os olhos, desfrutando daquele momento de felicidade. Em sua mente, ali não havia apenas um pequeno momento de felicidade. Em sua mente, ali não havia apenas um pequeno fósforo, mas sim uma grande lareira, cercada por grades de metal. Dentro dela o fogo crepitava, iluminando e aquecendo o corredor. Tirou de sob a saia os pezinhos, para que também eles se aquecessem, quando de repente a lareira desapareceu, e ela se viu triste e solitária naquele canto escuro, tendo nas mãos um fósforo queimado (ANDERSEN, 1996, p. 429)

De volta ao conto, temos neste trecho o uso do discurso indireto livre, e, em alguns momentos, o narrador fala a partir da perspectiva da protagonista, sentindo o prazer do calor perante o clima gélido, porém o sentimento de acolhimento dura pouco, logo ela volta a se sentir solitária. *A*

*priori*, o elemento mágico surge como parte da imaginação da garota, que se encontra num momento de insatisfação, por isso deseja ardentemente estar numa situação distinta. Mas logo a realidade cruel se instala novamente e a garota vê que suas visões não passam de sonhos, como podemos ver também nesta citação:

Tirou do molho outro fósforo e riscou-o. A chama rebrilhou, iluminando a parede da casa, que se tornou transparente como um véu. Ela podia ver o interior da resistência. A mesa estava posta, coberta por uma toalha de linho. No centro, sobre uma bandeja, fumegava um ganso assado, recheado de maçãs e ameixas. Súbito, algo muito estranho aconteceu: sem se importar com o garfo e a faca que lhe estavam fincados nas costas, o ganso saltou da mesa e caminhou em sua direção! Ela estendeu as mãos para pegá-lo, mas só encontrou uma parede sólida, úmida e fria (ANDERSEN, 1996, p. 428).

Depois de uma série de objetos que aparecem e desaparecem para a vendedora de fósforos, neste entrecruzamento de imaginação e realidade, caminhamos para o desfecho da narrativa, em que o elemento mágico é inserido com maior intensidade com a aparição da avó morta: “– Oh, Vovó! – exclamou. – Leve-me para onde a senhora está! Sei que irá desaparecer quando o fósforo apagar, do mesmo modo que desapareceram a lareira, o ganso assado e a linda árvore de Natal!” (ANDERSEN, 1996, p. 430). Neste trecho, há uma atenuação da linguagem para tratar sobre o assunto da morte para as crianças, sobretudo porque, neste conto, a própria menina morre no fim da narrativa, não se tratando apenas da morte passiva, ou seja, presenciada pela garota. Quando falamos em violência, referimo-nos ao estado de penúria e abandono em que ela se encontrava.

Com o intuito de manter a presença da avó e, ao mesmo tempo, aquecer-se, a garota risca todos os fósforos. Então, a figura da avó surge mais forte e a menina é levada junto da senhora, simbolizando a morte. Eis o trecho em análise:

Ao ver que a chama do fósforo começava a bruxulear, tomou do molho inteiro e deixou que todos se inflamassem ao mesmo tempo, a fim de que a imagem da avó lhe pareceu tão linda quanto naquele instante! Sorrindo, ela estreitou a garotinha entre os braços e voou com ela para onde não havia frio, nem fome, nem medo: levou-a para junto de Deus (*Idem*, p. 430).

Andersen claramente atenua a morte da criança. Primeiro, demonstra que a garota fica ainda mais feliz com a aparição da avó, ao descrevê-la como linda. Em seguida, ao relatar que a garota é levada a outro lugar onde não sofreria mais privações. Embora o escritor tenha atenuado a linguagem ao tratar do tema da morte, descrevendo que a garota foi para “junto de Deus” ou para um lugar melhor “para onde não havia frio, nem fome, nem medo” (ANDERSEN, 1996, p. n 430), ele não deixou de trabalhar com esta temática, nem excluiu da narrativa o caráter trágico, que é representado pela morte da criança por frio e fome na rua da narrativa infantil.

#### **4 – O caráter didático e pedagógico é prejudicial às narrativas infantis?**

No seu processo criativo de Andersen, ele tinha a possibilidade criar outras soluções

narrativas para o fim do conto “A pequena vendedora de fósforos”, inclusive, um “final feliz”, em que alguém compraria seus fósforos, ou a convidaria para participar da ceia por piedade, ou ainda, que, ao voltar para casa o pai, este a acolheria com carinho percebendo o modo errado como vinha agindo com a filha, mas não, ele insistiu num final que, mesmo com a aparição da avó ou o fato da menina ser levada para junto de Deus, não excluiu o sentimento de desamparo e solidão sentidos pela criança até aquele momento.

Neste aspecto, o conto infantil de Andersen distancia-se da definição de Ana Maria Machado, em *Como e por que ler os clássicos desde cedo* (2009), sobre os contos de fadas:

Entendidas e aceitas em sua linguagem simbólica, essas histórias de fadas tradicionais se revelam um precioso acervo de experiências emocionais, de contatos com vidas diferentes e de reiteração da confiança em si mesmo. No final, o pequenino se dá bem e o fraco vence. A criança pode ficar tranquila – com ela há de acontecer o mesmo. Um depois do outro, esses contos vão garantindo que o processo de amadurecimento existe, que é possível ter esperança em dias melhores e confiar no futuro (MACHADO, 2009, p. 80)

De acordo com Ana Maria Machado (2009), geralmente, nos contos de fadas os desafios culminam para um amadurecimento da personagem a fim de que ao final da narrativa, o leitor tenha uma mensagem de esperança e de superação, o que não ocorre no conto “A pequena vendedora de fósforos”. No conto analisado, a solidão e o desamparo são reiterados durante toda a narrativa e o final trágico é atenuado por meio do elemento mágico. Muito embora a “salvação” da garota não se dê no plano da realidade.

Por essa razão, acreditamos que Andersen não priorizava um fim pedagógico em seu texto. Ainda que ele tivesse as crianças e os jovens como o público-alvo de suas narrativas e escrevesse pensando na linguagem para eles, sua prioridade não era passar uma mensagem de superação, nem se restringir a uma de cunho pedagógico, mas sim uma preocupação estética. Por exemplo, diversos educadores, professores, mediadores de leitura e pais contam a história de Chapeuzinho Vermelho com foco na desobediência da garota como motivo gerador dos eventos negativos. No texto em análise, não há nada na narrativa que justifique a indiferença do pai com e a falta e compaixão de todos com a pequena vendedora de fósforos, sendo assim, o autor conseguiu enfatizar o caráter estético e literário do texto.

Sabemos que essa discussão entre natureza pedagógica e estética no que se refere à literatura infantil é antiga. Em *Literatura infantil: teoria, análise, didática* (2000), Nelly Novaes Coelho comenta que “Compreende-se, pois, que essas duas atitudes polares (literária e pedagógica) não são gratuitas. Resultam da indissolubilidade que existe entre a *intenção artística* e a *intenção educativa* incorporadas na própria literatura infantil” (COELHO, 2000, p. 48). Essa indissolubilidade só demonstra a complexidade destes dois aspectos ligados às narrativas para

crianças.

É importante ressaltar que este artigo não tem a pretensão de fechar questões no que se refere à problemática da necessidade ou não do caráter pedagógico e didático estar ligado ao processo constitutivo do livro infantil. Por essa razão, é que apresentamos esta citação de Ninfa Parreiras, que expressa muitas dos questionamentos que circundam o universo dos pesquisadores de literatura infantil e juvenil:

O que caracteriza a literatura infantil? De que criança falamos? Qual é a literatura a ela dirigida? Se há uma literatura infantil, dirigida à infância, há uma criança, o destinatário da referida literatura. A literatura infantil é uma expressão de arte que merece cuidados e traz muitas dúvidas. É para a infância? É necessário que tenha moral? Tem que ser linguagem simplificada? Temas difíceis e tabus não devem ser abordados para a infância? A lista de questões poderia se estender por esta página. Isso porque é o adulto que cria e produz a obra literária, e a criança recebe tal produção (PARREIRAS, 2009, p. 23)

Enfim, Andersen nos deu uma prova de que é possível, com recursos estilísticos, desenvolver uma linguagem e um estilo de escrita com foco em crianças e jovens, mesmo que temas delicados e trágicos, como o desamparo e a morte, possam ser apresentados, uma vez que essas temáticas também estão presentes na realidade cotidiana de todos os seres humanos seja qual for a faixa etária.

## 5 – Considerações Finais

Em suma, por meio do levantamento da trajetória literária de Hans Christian Andersen, podemos perceber sua grande contribuição para a produção de histórias infantis. Assim como Perrault e os Grimm, escreveu contos de fadas, mas se destacou por criar narrativas destinadas de fato para crianças e jovens, e não apenas recontar ao seu modo contos populares.

Por fim, os resultados deste trabalho apontam para a colaboração do escritor dinamarquês para um tipo de histórias infantis que se ocupam de temas, como: insatisfação, desespero, solidão e desamparo dos personagens, que em geral são evitadas em textos para as crianças, sobretudo no que diz respeito aos finais. Esse tom melancólico não está presente apenas no conto analisado, “A pequena vendedora de fósforos”, mas também em outros textos, como ocorre em: “O Rouxinol”, “O porqueiro”, “O regimento da roseira”, entre outros.

Por essa razão, sabemos que este trabalho não tem a pretensão de esgotar o assunto, abrindo espaço, pois, para que outras pesquisas possam ser realizadas no que tange às problemáticas em torno da literatura infantil, uma vez que, a partir deste artigo e da colaboração de Andersen, discutimos a disputa entre intenção artística *versus* intenção estética, para usar os termos de Ana Maria Machado, nas obras infantis. Neste ponto, apuramos que nos contos do escritor dinamarquês o caráter pedagógico não se sobrepõe ao estético, e ainda, que ele não evita de falar sobre alguns

temas devido ao compromisso com um didatismo limitante.

### **Referências Bibliográficas**

ANDERSEN, Hans Christian. **Histórias e contos de fadas** – Obra Completa. Vol. 1. Tradução Eugênio Amado. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996. Coleção Grandes Obras da Cultura Universal. Vol. 17.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2008.

BOJUNGA, Lygia. **O meu amigo pintor**. 24. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2015.

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

PARREIRAS, Ninfa. “Os contos de fadas continuam para sempre”. In.: **Confusão de línguas na literatura: o que o adulto escrever, a criança lê**. Belo Horizonte: RHJ, 2009.

\_\_\_\_\_. “Uma confusão de línguas: universo do adulto x universo da criança”. In.: **Confusão de línguas na literatura: o que o adulto escrever, a criança lê**. Belo Horizonte: RHJ, 2009.

## A INFÂNCIA EM (DES)ENCONTRO: MANOEL DE BARROS E ARNALDO ANTUNES

Alyni Ferreira Costa<sup>i</sup>

### Resumo

A infância com seus múltiplos desdobramentos encanta não só aqueles que a vivenciam ou que, de alguma forma, convivem mais diretamente com eles, mas também alcança de maneira ampla todos os que permanecem, a seu modo, neste estado de encantamento. Partindo do olhar afetivo para a teoria, nossa proposta ampara-se em estudiosos da Infância (Phillipe Ariès) e da Literatura Infantil (Regina Zilberman); pensadores da contemporaneidade, tais como Baudrillard, Bauman e Lipovetsky; teóricos basilares da Teoria da Literatura e Literatura Comparada: Hans- Robert Jauss, Victor Manuel de Aguiar e Silva, Tânia Carvalhal, dentre outros. O intento é observar a infância latente nas obras de Arnaldo Antunes (*O Pequeno Cidadão* (2009)) e Manoel de Barros (*Compêndios para uso dos Pássaros* (1960) e *O Guardador de Águas* (1989)), objetivando encontrar pontos de proximidade e zonas de retraimento entre as crianças descritas pelos autores e o abeiramento de técnicas de criação e composição textual na composição de uma atmosfera pueril. Esse trabalho contribui para os estudos de Literatura Comparada e Infantil.

**Palavras-chave:** infância, sociedade, modernidade.

## CHILDHOOD IN MISMATCH: MANOEL DE BARROS AND ARNALDO ANTUNES

### Abstract

Childhood and its multiple derivatives fascinates not only those who experience it or, in some way, live more directly with it, but also reach largely all those who remain, in their way, in this state of enchantment. Beginning from the affective look to theory, our proposal is supported by scholars of Childhood (Ariès) and Children's Literature (Zilberman); contemporary thinkers, such as Baudrillard, Bauman and Lipovetsky; theorists of the Theory of Literature and Comparative Literature: Jauss, Aguiar e Silva, Carvalhal, and others. The aim is to observe the latent childhood in the works of Arnaldo Antunes (*O Pequeno Cidadão* [2009]) and Manoel de Barros (*Compêndios para uso dos Pássaros* [1960] and *O Guardador de Águas* [1989]), with the objective to find points of proximity and zones of retraction between the children described by the authors and the proximity of techniques of textual creation in the composition of a puerile atmosphere crossed by a political vision of childhood. Therewith our work contributes to the studies of Comparative Literature and about the Childhood.

**Key Words:** Childhood, Society, Modernity.

O proposto estudo estabelece a integração da literatura com outras modalidades artísticas, saindo dos limites do texto escrito para estabelecer feixes conectivos com a música e imagética, proposta amparada nos estudos de Literatura Comparada, estabelecendo um olhar de checagem multicultural acerca da infância contemporânea. Os pontos de proximidade e zonas de retraimento entre as crianças descritas por Manoel de Barros e Arnaldo Antunes e o abeiramento de técnicas de criação e composição textual na composição de uma atmosfera pueril, serão o nosso objetivo.

<sup>i</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Email: alyniferreira@hotmail.com



A intenção aqui edificada é a de enveredar pelo universo que os poetas construíram especialmente para as crianças e a partir daí tecer questões fundamentais: Há um procedimento linear que configure essas composições de linguagem infantil? Que tipo de criança é representada na obra de Manuel de Barros e como esta criança se difere daquela mostrada por Arnaldo Antunes?

A pesquisa se dará pela análise associada das obras de Manuel de Barros e Arnaldo Antunes, enfocando o universo infantil construído por ambos através de linguagens híbridas que ratificam a validade de entender a arte de forma abrangente. O trabalho inicia-se com o estudo das obras separadamente – no qual observaremos traços que remetem à infância – com a pretensa ideia de explorar a construção da linguagem escrita, visual e auditiva de cada escritor, bem como, a importância desta linguagem híbrida para a repercussão de sua produção junto à instância receptiva em dois níveis: os leitores mirins e o público adulto.

As artes que nos interessam mais profundamente em nosso estudo são três: a literatura, a música e o audiovisual, todas pontuadas por experiências que se relacionam à infância, sendo este o nosso grande ponto de ancoragem. Designamos este método para analisar a relação desta conjuntura com a repercussão das obras de Manoel de Barros e Arnaldo Antunes, bem como estes utilizam estas ferramentas para descrever a infância à sua maneira. Este projeto esquematiza-se pela Teoria da Literatura e Literatura Comparada, através da reflexão sobre os laços artísticos que se conectam com Literatura, examinando a construção de um entendimento sobre uma infância contemporânea projetada.

Manuel de Barros constrói sua atmosfera infantil através de uma literatura que transcende as páginas do livro, pela musicalidade presente nos poemas e pela difusão e releitura de suas obras para filmes, teatros e documentários. O poeta explora os artifícios midiáticos em favor de sua arte, aproximando-se aí do cosmopolitismo de Antunes. A infância na obra de Manoel de Barros aparece constantemente, ao ponto de sua escrita já remeter a este universo.

É preciso observar que a criança, tanto para Arnaldo quanto para Manoel, não é um ser ingênuo, incompetente, mas sim inquieto, inventivo e transgressor, capaz de criar um mundo (próprio/particular) dentro do mundo real. O sujeito infante é autor dos próprios passos e das próprias decisões. As obras apresentam conteúdo de cunho reflexivo e filosófico, partindo de divagações infantis. Para os poetas, é nas fantasias e nos pensamentos metafísicos que estão as chaves para se compreender a criança ou se aproximar de sua natureza.

Arnaldo Antunes é um escritor que flerta há muito com o universo pueril, compondo letras e textos que ilustram os programas juvenis da televisão brasileira desde os anos 80. Seus últimos trabalhos consistem em uma produção direcionada ao público infantil: *O Pequeno Cidadão* (2008) é uma produção musical, *Animais* (2011) e *Cultura* (2012) são livros de poemas que discutem

questões e curiosidades presentes na natureza infante. Estas são produções recentes que evidenciam a implicatura ainda vigente deste artista neste universo, porém há outras composições com a temática infantil em obras destinadas ao público adulto, como “Saiba”, “Cultura”, “Anjo da Guarda”.

A criança apresentada por este autor apresenta-se questionadora e consciente de sua existência enquanto cidadã: É participativa de conversas das mais diversas ordens e constrói com autonomia seu pensamento crítico. É perceptiva a busca pela organização das ideias conforme ilustrado no excerto “É sinal de educação/Fazer sua obrigação/Para ter o seu direito de pequeno cidadão.” (*Pequeno Cidadão*, In.: Pequeno Cidadão, 2010).

Quando falamos de Manoel de Barros e de Arnaldo Antunes, podemos ter em mente uma abertura para campos de experimentações de ordens diversas, uma vez que as linguagens artísticas, tais como a poesia, a música, o audiovisual, a pintura, o teatro integram a conjuntura artística destes, aproximando as estéticas no sentido da multiplicidade formal, esta área de exploração coincide muito bem com o que vem se configurando para o perfil de um artista na contemporaneidade. Não que essa característica dinâmica seja uma regra da pós-modernidade, mas, atualmente, é comum observarmos escritores que se deslocam por variados eixos artísticos, nesse sentido, cremos pertinente perguntar-nos sobre quais rumos essa mobilidade pode desenhar para a literatura.

Com base nesta assertiva, cabe-nos o questionamento se há uma distinção lingüística clara entre a obra adulta e a infantil destes escritores. Uma vez que é notória a presença de uma nostalgia ligada a um tempo passado (uma suposta infância?) na obra de Antunes destinada ao público adulto. O adulto que faz uso da linguagem infantil e desta forma se transporta para esse tempo, assim faz como os leitores, conforme observamos:

O que eu queria, o que eu sempre queria/ Era conquistar a minha autonomia.O que eu queria, o que eu sempre quis/ Era ser dono do meu nariz. [...]Mas o tempo foi passando./ Então eu caí numa outra armadilha,/Me tornei prisioneiro da minha própria família,/ Arranjei um emprego de professor,/Vejo os meus filhos, não sei mais onde estou! (*Autonomia*, 1985).

Sobre a questão da distinção entre os gêneros das obras literárias, Carlos Drummond de Andrade analisa que não poderá haver uma categorização fechada, uma vez que é fatural a liberdade receptiva. Sendo assim, nas gerações anteriores, cujas leituras endereçadas aos jovens, eram as obras clássicas da literatura, pois não havia uma produção específica para aqueles e isso não representou nenhum tipo de problema relacionado à leitura.

O gênero “literatura infantil” tem, a meu ver, existência duvidosa. Haverá música infantil? Pintura infantil? A partir de que ponto uma obra literária deixa de constituir alimento para o

espírito da criança ou do jovem e se dirige ao espírito do adulto? Qual o bom livro para crianças, que não seja lido com interesse pelo homem feito? Qual o livro de aventuras, destinado a adultos, que não possa ser dado à criança, desde que vazado em linguagem simples e isento de matéria de escândalo? Observados alguns cuidados de linguagem e decência, a distinção preconceituosa se desfaz. Será a criança um ser à parte, estranho ao homem, e reclamando uma literatura também à parte? Ou será a literatura infantil algo de mutilado, de reduzido, de desvitalizado – porque coisa primária, fabricada na persuasão de que a imitação da infância é a própria infância? (ANDRADE, 1964, p. 591).

Dadas as tênues fronteiras que “determinam” o gênero, os apelos gráficos, como cores, grandes letras e ilustrações são características (não exclusivas ou inerentes) de tal arte. Este uso torna o texto apazível para o público em questão, uma vez que o pré-encantamento pode ser um fator positivo para a recepção. Outro ponto a ser considerado é a proximidade deste escritor com os concretistas, mostrando o gosto pela fragmentação das palavras em seus poemas, pela miscelânea de tons e cores em seus videoclipes. Arnaldo ainda passeia pelo universo da pintura e da escultura, através de um projeto artístico que transforma os desenhos instrutivos que acompanham embalagens de absorventes, alimentos e outros gêneros domésticos em quadros surrealistas. Diante disso torna-se arbitrário delimitar dicotomias entre a obra do artista em questão, uma vez que a generalização setorial poderá comprometer a integridade de nossa análise, nosso ponto de vista é endossado pelo posicionamento do próprio autor:

Minha intenção foi levar a obviedade ao extremo, até o ponto em que ela cause estranheza. Parece prosa, mas é poesia. Parece poesia, mas é prosa. Possui o tom da linguagem infantil, mas não é infantil. O que me agrada é ser um livro sem registros precisos. É a ruptura dos gêneros. Este resultado, em parte é ocasional, em parte premeditado. Este é um livro diferente. (ANTUNES, 1993)

“Estranheza” pode ser um dos adjetivos recebidos por Manoel de Barros pelo seu público, uma vez que seus poemas trazem consigo sinestésias que levam o público leitor à simplicidade de seus dias (quer sejam vividos ou pretendidos). Por ser um poeta do século XX, pertencente, cronologicamente à Geração de 45, mas formalmente ao Modernismo brasileiro, que se aproximou das vanguardas européias do início do século e da Poesia Pau-Brasil. Em tal literatura há uma exploração dos elementos lingüísticos coloquiais, bem como de temas triviais como por exemplo: o sério-cômico, o contato familiar entre os homens, o sublime e o grotesco, a saudade, os pensamentos metafísicos humanos e afins. Sua poesia flerta com o clima sertanista interiorano, através de elementos semânticos que remontam este cenário tranqüilo, belo e místico. A afinidade com os apetrechos pós-modernos, entretanto, não descaracterizou este orbe singelo que sua obra traz.

O *corpus* selecionado para esta pesquisa acerca de Arnaldo Antunes concentra-se, em sua maioria, sobre as composições presentes em *O pequeno Cidadão*, não obstante, a totalidade de sua

obra musical fomentará as observações da pesquisa, sendo, portanto, utilizada com a mesma intensidade. A obra de Manoel de Barros, por sua vez será analisada pelas *Poesias Completas* (2010) e pelas produções audiovisuais expostas na internet.

Em geral, a literatura de Arnaldo Antunes compõe o perfil de um eu – lírico cosmopolita, que versa sobre os seus problemas existenciais e sociais de uma maneira sóbria, concreta e metaforizada. A criança deste autor é modernizada, cercada por apetrechos como vídeo-game, tablets, brinquedos eletrônicos e interativos. Esta vertente confronta com a atmosfera plácida e brejeira construída por Manoel, através de sintagmas que remontam ambientes rurais, nos quais a infância presente é dotada de bastante liberdade e “pureza”. Diante do encontro entre as obras, aceitamos a premissa de uma visão própria dos autores acerca do homem adulto, o qual lamenta pela infância findada, observada pelo “passar dos anos” que reverbera em ambos, o que reforça os pontos de convergência entre as escritas

Viver não tem volta/ o dia de amanhã chegou/a culpa é de todo mundo/ o rio não sabe onde vai/ que versão da verdade/se o chão rachar o teto cai/ vivo de morrer/ deixar de ser pra deixar ser crescer dói/ perder liberta/ de comerciante sem troco todo mundo tem um pouco/ não faço direito/ faço do meu jeito o olho não se enxerga/ o olho reflete o que vê o avesso do espelho é você/fecha os olhos e manda ver. (Música: “17 Arnaldos”)

Antes a gente falava: faz de conta que este sapo é pedra. /E o sapo eras./Faz de conta que o menino é um tatu./E o menino eras./A gente agora parou de fazer comunhão de pessoas com bicho, de entes com coisas./A gente hoje faz imagens./Tipo assim:/ Encostado na Porta da Tarde estava um caramujo. Estavas um caramujo – disse o menino./Porque a Tarde é oca e não pode ter porta./A porta eras. /Então é tudo faz de conta como antes? (Barros, Manoel de. 2010)

Podemos apontar como uma das principais vias de encontro entre os dois autores a presença do bestiário em todas as obras que configuram o *corpus* citado, conforme observamos no recorte:

Larga, larga a largatixa, que ela é do bem/Larga, larga a largatixa, que ela é do bem/ Ela chupa o pernilongo/Que chupa o sangue da gente/Ela chupa o pernilongo/Que chupa a gente também (Arnaldo Antunes. Pequeno Cidadão)

Nain remou de uma piranha./ Ele pegou um pau, pum!, na parede do jacaré... Veio Mariapreta fazeu três araçás pra mim. /Meu bolso teve um sol com passarinhos... (BARROS, Manoel de. 2010)

O bestiário tradicionalmente relaciona-se com o imaginário através do uso dos animais que participam e dão sua contribuição ativa na obra. O bestiário que, desde sua origem arcaica, possui a veia lúdico-educativa e consiste na representação arquetípica de comportamentos humanos, modelos sociais, emoções, dentre outros. Por este aspecto é que o elo entre o bestiário e a infância é bastante estreito, sabemos que as crianças nutrem um afeto veemente pelos animais, que acabam se aproximando delas através uma linguagem afim. Todo o horizonte afetivo da criança conta com a

participação de animais – coelho da páscoa, lobo mal, boi da cara preta, cegonha... Assim como outros usados para norteamo comportamento, como a cigarra, a formiga, os porquinhos, a lebre, a tartaruga; elementos que colaboram para o entendimento do papel social da criança no mundo, pelo cunho moral ao qual ela deve seguir.

A origem etimológica do termo infante – “in” negação e “fans” falar- sendo portanto, o infante aquele que não fala, aproximando-se assim dos animais.

Segundo Phillippe Ariès (1988), o olhar destinado às crianças se modificou bastante ao longo da história, pois nos séculos XVI e XVII, a infância era ignorada, sendo as crianças eram tratadas com liberdades grosseiras e brincadeiras indecentes. Não havia sentimento de respeito e nem se acreditava em sua peculiar inocência. A pedofilia fazia parte dos costumes daquele período, assim como as brincadeiras sexuais entre crianças e adultos. Elas presenciavam tudo aquilo que ocorria no mundo dos adultos, não havia um resguardo para com elas, um tratamento diferenciado.

A grande mudança nos costumes se daria durante o século XVI, no qual um grande movimento moral adentrou o pensamento pedagógico, modificando a conjuntura. A criança adquire dentro da família um novo papel, começando a se falar sobre a sua fragilidade e pureza, dantes negligenciada. A educação é vista como a obrigação humana mais importante, e começam a multiplicar os colégios, pequenas escolas, casas particulares, desenvolvendo uma disciplina rigorosa, moralidade e mudanças de hábitos. Antropologicamente a criança é vista como um sujeito social pleno, dotado de pensamentos coerentes e escolhas particulares.

Nossa pesquisa possui dois pilares fundamentais para desenvolver um estudo adequado: evocar a infância e a literatura dentro desta modernidade. A escolha de Arnaldo Antunes encontra razão de ser pelo fato do escritor problematizar estas duas esferas como tema primordial de sua criação. Há uma dívida pulsante entre o que era e o que “parecia ser” relacionando-se tanto a literatura como a infância. O autor não segue o arquétipo tradicional de artista da infância ou de artífice da literatura, só interroga todos esses requisitos.

Estudar a obra de Arnaldo Antunes incita discussões sobre os limites que a literatura estabelece com outras configurações artísticas como, a música, a fotografia, a pintura e os vídeos-clipes. Tais recursos usados para fomentar ou integrar a sua arte que é instituídamente escrita, tornam-se intermédio para alcançar a recepção, uma vez que o horizonte de expectativa da pós-modernidade postula que a literatura acompanhe o dinamismo da vida atual. Esta premissa de miscigenar de múltiplas formas a arte contemporânea, irmanando a literatura á música, ao cinema, ao teatro, ao circo...tornando infinito o número de possibilidades de combinações, é reforçada por artistas como Siba, Cordel do Fogo Encantado, Tom Zé.

A obra Pequeno Cidadão é composta por poemas que funcionam combinados a ritmos de

guitarra e ilustrações coloridas e que lembram traços pueris. Nada muito sofisticado se comparados aos desenhos animados infantis feitos por ilustradores adultos, neste projeto não só há o eu-lírico mirim, como há desenhos tecidos por mão joviais, ainda em desenvolvimento no tracejo.

Em *O Guardador de Águas*, publicado pela primeira vez em 1989, já exibia letras acompanhadas por ilustrações que, assim como as palavras, pareciam ser oriundas de uma mente em estado de encantamento. Lembram garatujas, os primeiros desenhos da criança.

Arnaldo Antunes e Manoel de Barros representam bem o arquétipo de artista contemporâneo, aquele que faz uso de múltiplos recursos e transpõe as barreiras estabelecidas pelo academicismo para obter uma obra plural, o que deve ser frisado, entretanto é o nosso interesse pelas composições escritas, entendo as letras musicais como uma forma literária que deve ser tomada pela crítica para apreciação. O aspecto musical e aspecto visual (extra texto) entrarão como mediadores do interesse do público pela obra, bem como o portal virtual de Arnaldo Antunes, que oferece suas composições de forma gratuita. Outro ponto que solicita atenção é o exame das instâncias internas dessas literaturas, que mesmo em composições de “gênero adulto” dissimulam uma atmosfera que nos remete ao padrão infante.

Embora aceita a premissa do olhar intrínseco ao texto, é conveniente evidenciar que o contexto e a presença da obra como um todo também de deve a este trabalho extralingüístico construído pelos autores. Desta feita somos levados a refletir: estes artefatos que circundam as obras representam algo relevante para o público mirim? A afirmativa se faz a partir do momento que evocamos a conjunção antropológica da criança na atualidade. É notório que a geração digital é composta por seres cada vez mais novos, cuja práxis eletrônica supera a de seus familiares mais velhos, assim como que há bastante informação assolando a concepção desta criança, por esta razão, a obra destes artistas entra em sintonia com esse universo miscigenado pela cultura tradicional e a midiática. Sendo assim estes aparatos utilizados viriam a contribuir positivamente.

Conforme ressaltamos sobre os imbricados meandros que os artistas têm percorrido na contemporaneidade, Arnaldo Antunes também se perde (ou se encontra) em meio às mídias sedutoras da arte contemporânea. Assim como outros nomes que se destacaram na literatura após ganharem força na música, o compositor paulista surgiu para a arte como músico. Na banda Titãs, o músico-poeta já demonstrava sua predileção pelo jogo lúdico da brincadeira com palavras e ideias. A tentativa de um entendimento acerca de um autor como Arnaldo Antunes reforça o argumento sobre a busca de compreensão sobre a contemporaneidade e, conseqüentemente, gera sentidos a partir das suas produções para engendrar conhecimentos e criar compreensões sobre a nossa própria condição de seres da pós-modernidade ou da modernidade líquida (BAUMAN, 2001).

A infância concebida por este autor é diametralmente oposta à de Barros, no sentido da

localização (física e psicológica) do eu lírico, sendo este rodeado de concreto e avizinhado pela gama aparato tecnológico à sua disposição. A infância de Arnaldo Antunes está mais próxima da que vivem as crianças de hoje, pois, embora entendamos a extensão territorial brasileira como causadora de disparidades sociais, vivemos a era da globalização que “molda” o estilo de viver de grande parte dos jovens, influenciando em seus gostos, palpitando sobre a moda e, por fim, organizando uma pequena nação de mirins que “jogam no mesmo time”.

A afirmativa acima não distancia Manoel de Barros da infância contemporânea, uma vez que as questões trazidas por ele são inerentes a uma infância mais universal. O que ocorre é que ele transforma a infância em matéria de poesia, leia-se aqui a infância anterior à que se insere na tecnologização, a infância pela infância. A pureza aqui tratada é aquela que não foi maculada por interesses externos ao momento infância e nem ficou restrita a esse momento.

Manoel de Barros desenha a infância em múltiplos aspectos, o colorido pueril aparece nas ilustrações que acompanham seus versos e também na figuratividade construída pela imaginação. Os neologismos construídos estão assemelhados às percepções infantis sobre as primeiras descobertas e a tendência a nomear, à sua maneira o novo. “Desimportantes”, “invencionáticas” seus termos são auto- definitivos. Através da linguagem deste autor é possível apreender uma infância rural – ou menos urbana- aquela que tem mais tempo sobrando, que versa sobre bichos, paisagens naturais, um panorama simples e orgânico, assim como são descritos os sentimentos. Não há uma linguagem aprimorada do ponto de vista formal, mas cada palavra carrega consigo uma carga semântica forte que faz do lugar de cada palavra o local exato de estar ali. Em sua poesia o silêncio, ou a palavra que não foi escrita, também tem um papel tão importante quanto o que foi dito.

A presença da meta- linguagem em seus poemas acaba fornecendo aos leitores pistas sobre o seu processo de composição e, além disso, traços do seu olhar no mundo.

*A poesia está guardada nas palavras — é tudo que eu sei. /Meu fado é o de não saber quase tudo./ Sobre o nada eu tenho profundidades. /Não tenho conexões com a realidade./Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro./ Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas). (Tratado geral das grandezas do ínfimo, In.: Obras Completas.)*

Debruçar-se sobre coisas negligenciadas, que os adultos esqueceram de observar, é uma dádiva das crianças. Estas (ainda) estão alheias às imposições sociais que, posteriormente vão precisar absorver para se tornarem cidadãos de bem.

O menino de Manoel de Barros vive solto pela natureza e lá constrói a sua gramática de sentimentos e de definições (próprios), o que se diferencia do pequeno cidadão urbano de Arnaldo Antunes, um pequeno questionador, cercado de livros, cosmopolita, tecendo a sua gramática do/no

concreto e movido pela dinamicidade metropolitana.

A obra *Pequeno Cidadão* é construída no universo cosmopolita e versa sobre assuntos inerentes a este, tais como rotina, escola, idiomas, diversão nos finais de semana, televisão. Poemas curtos, cantados aos acordes de uma guitarra. Essa construção semântica pode ser exemplificada por uso de termos como “skate, vídeo-game, computador, televisão, chupeta, trombeta, mamadeira, dicionário, internet, chiclete.” Este eixo difere-se do de Manoel de Barros, mais interiorano e ruralista, com uma versificação mais longa, prezando o silêncio como acompanhamento para suas palavras e tocando em assuntos como: O nascimento das palavras, o passar do tempo pelo envelhecer dos bichos, a atribuição de valor a objetos quebrados, descascados, envelhecidos. O uso particular de expressões como “o aparelho de ser inútil,” “tinha vindo de coisas que ele ajuntava nos bolsos,” “vagou transpedregosos anos.”

As distinções acima tornam as obras distintas do ponto de vista formal, semântico, sintático. Entretanto há pontos de encontro entre as duas escritas ao contemplar assuntos como: o respeito à natureza, as curiosidades acerca do futuro, as primeiras amizades. Há uso de sintagmas comuns aos dois, dentro do *corpus* selecionado, que se repetem e evidenciam uma suposta aproximação, tais como: “sapo, boi, peixinho, lua, sol, estrela, careta, por –do -sol, coração.” Todos os termos inerentes ao imaginário infantil, posicionando-o acima de qualquer corrente estética, ou qualquer esquema de composição propriamente dito.

O encontro dos dois se dá no universo chamado Infância. Uma vez que o encantamento diante das coisas, o afeto como matéria prima da criação poética, o olhar inocente e a observação íntima daquilo que “não foi visto pelo mundo adulto” estão simetricamente presentes nas obras citadas. O que faz observar ser impossível ousar reproduzir a infância em versos sem abordar tais ingredientes temáticos. A sentimentalidade e a aproximação com zonas delicadas e de extremo encantamento são vertentes inerentes à infância. Segundo Marisa Lajolo;

A fragilidade da infância foi e continua sendo artifício retórico poderoso em nossa cultura. Com a lágrima que arranca dos olhos do leitor, o sentimentalismo que a imagem da infância, particularmente a infância desvalida, provoca, costuma patrocinar a adesão de coração sensíveis a ideias e causas variadas. (Lajolo, 1997)

Desta forma, os textos que se debruçam sobre esta fase da história humana, possuem um papel que transcende o valor estético, alcançando zonas emotivas onde outras literaturas não apreendem.

Percebemos a criança de Arnaldo Antunes mais próxima daquelas com as quais convivemos na pós-modernidade. É a descrição de (quase) todos os filhos, alunos, vizinhos que conhecemos: garotos íntimos da tecnologia, com gostos musicais próprio para jovens, vestimentas modernas e postura consciente de muitos assuntos que as gerações anteriores diriam não ser “coisas de crianças”.



A criança de Manoel de Barros aproxima-se de uma infância ideal, o que não cabe a nós tecer juízos de valor ou julgamentos, mas, a sensação que a leitura de sua obra transmite é a de surpresa e de, um certo, lamento. Uma saudade do que não foi vivido. O menino de Manoel dá a muitos adultos um breve retorno à sua meninice e, conseqüentemente, instantes de saudade.

### Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Trad.: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ANTUNES, Arnaldo. **OU E** - Edição do artista, São Paulo, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Tudos** - São Paulo: Iluminuras, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Psia** - São Paulo: Iluminuras, 1991.
- \_\_\_\_\_. **As coisas** - São Paulo: Iluminuras, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Nome** - São Paulo: BMG, 1993.
- \_\_\_\_\_. **2 ou + corpos no mesmo espaço** - São Paulo : Perspectiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Doble duplo** - São Paulo : Zona de Obras / Tan, 2000.
- \_\_\_\_\_. **40 escritos** - São Paulo: Iluminuras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Outro** - São Paulo: Mirabilia, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Palavra desordem** - São Paulo : Iluminuras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **ET Eu Tu** - São Paulo : Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Melhores Poemas** - São Paulo : Global Editora, 2010.
- \_\_\_\_\_. **n.d.a.** - São Paulo : Iluminuras, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Animais** - São Paulo: Editora 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Cultura**. São Paulo : Iluminuras, 2012.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2ª ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 2006.
- BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A transparência do mal: ensaios sobre os fenômenos extremos**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papyrus, 1990.
- \_\_\_\_\_. **O sistema dos objetos**. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência**. Uma Teoria da Poesia. Trad.: Marcos Santarrita. 2º Ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. "A literatura e a experiência original". In **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo : Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. **Poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BRUNEL, Pierre (org.); CHEVREL, Yves (org.). **Compêndio de Literatura Comparada**. Trad. Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986
- \_\_\_\_\_. **O Próprio e o Alheio. Ensaios de Literatura Comparada**. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. **Um outro mundo: a infância**. Trad. Noemi Kon. São

Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

COHN, Clarice . **Antropologia da criança**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

\_\_\_\_\_. : “O desenho das crianças e o antropólogo: reflexões a partir das crianças mebengokrê- xikrin”. VI Reunión de Antropología del Mercosur, Montevideo, Uruguay.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

Costa Lima, Luiz. **A literatura e o leitor**. Textos de estética da recepção. RJ:Paz e Terra, 1979.

COUTINHO, Fernanda. “A Infância na história e na literatura”. In: **O espaço-tempo em literatura & ciências humanas**. Anais do Colóquio Internacional Luto das Origens. Org. Sébastien Joachim e Alain Montandon. Recife: UFPE, 2003.

\_\_\_\_\_. **Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2012.

\_\_\_\_\_. **Representações da infância na Literatura**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José de. **Um outro mundo: a infância**. Tradução de Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1991.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo/Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DE MAN, Paul. **A Resistência à Teoria**. Trad.: Miguel Tamen. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

DEL PRIORE, Mary (org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 200

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

FERNANDES, Florestan “Aspectos da educação na sociedade Tupinambá” in: Schaden, Egon - Leituras de etnologia brasileira. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do Discurso**. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente**. Trad. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2004.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica Visual. Os percursos do olhar**. 2° ed., São Paulo: Contexto, 2010.

## SILENCIAMENTO INFANTIL DE CADA DIA – OS IRMÃOS BAUDELAIRE FORA DA FICÇÃO

Clarissa Paiva de Freitas<sup>i</sup>

### Resumo

*Desventuras em série* é uma sequência de treze livros<sup>i</sup>, classificados como “literatura infanto-juvenil”, de autoria do escritor e cineasta norte-americano Daniel Handler. Assinando sob o pseudônimo de Lemony Snicket, o autor narra as desventuras dos irmãos Baudelaire que, após perderem os pais em um incêndio criminoso, são perseguidos pelo temível Conde Olaf. Este, ocultando sua verdadeira face sob os mais toscos disfarces, sempre deixou clara, pelo menos aos olhos das crianças, suas reais intenções: apoderar-se da enorme fortuna herdada pelos jovens Baudelaire. Intenção esta que Olaf pretendia alcançar a qualquer custo, mesmo que isso significasse abreviar a vida dos três órfãos. Observando a negligência e total despreparo, emocional e burocrático, de todos os adultos que cruzam o caminho tortuoso dos Baudelaire, este trabalho tem por objetivo propor uma leitura crítica e reflexiva sobre a não condição discursiva da criança e sobre como a incredibilidade da fala infantil garante a manutenção de um sistema hierárquico dos mais velhos sobre os mais jovens, perpetuando casos de abuso e opressão.

**Palavras-chave:** Silenciamento infantil; literatura infanto-juvenil; *Desventuras em Série*.

## SILENCIAMIENTO INFANTIL DE CADA DÍA – LOS HERMANOS BAUDELAIRE FUERA DE LA FICCIÓN

### Resumen

Las desventuras en serie son una secuencia de trece libros, clasificados como "literatura infanto-juvenil", de autoría del escritor y cineasta estadounidense Daniel Handler. Bajo el pseudónimo de Lemony Snicket, el autor narra las desventuras de los hermanos Baudelaire, que después de perder a los padres en un incendio criminal, son perseguidos por el temible Conde Olaf. Este, ocultando su verdadera cara bajo los más toscos disfraces, siempre dejó clara, al menos a los ojos de los niños, sus reales intenciones: apoderarse de la enorme fortuna heredada por los jóvenes Baudelaire. Intención esta que Olaf pretendía alcanzar a cualquier costo, aunque eso significara abreviar la vida de los tres huérfanos. Bajo la negligencia y el total despreparo, emocional y burocrático de los adultos que cruzan el camino tortuoso de los Baudelaire, este trabajo tiene por objetivo proponer una lectura crítica y reflexiva sobre la no condición discursiva del niño y sobre cómo la decodificación del habla infantil garantiza, el mantenimiento de un sistema jerárquico de los más viejos sobre los más jóvenes, perpetuando casos de abuso y opresión.

**Palabras clave:** Silenciamiento infantil; literatura infanto-juvenil; *Desventajas en serie*.

### 1 – Introdução

*Desventuras em série* (A series of unfortunate events) conta as desventuras dos irmãos Baudelaire que, após ficarem órfãos em circunstâncias bastante suspeitas, peregrinam de casa em

---

<sup>i</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras – UFC / Email: clla\_pf@hotmail.com

<sup>i</sup> Mau Começo; A Sala dos Répteis; O Lago das Sanguessugas; Serraria Baixo-Astral; Inferno no Colégio Interno; O Elevador Ersatz; A Cidade Sinistra dos Corvos; O Hospital Hostil; O Espetáculo Carnívoro; O Escorregador de Gelo; A Gruta Gorgônea; O Penúltimo Perigo; O Fim.

casa, lutando por suas vidas que estão ameaçadas pelo temível Conde Olaf, cuja única intenção é pôr as mãos na enorme herança dos Baudelaire, nem que para isso seja preciso interromper precocemente a vida de três crianças inocentes.

Os irmãos são personagens cativantes, com personalidades únicas e inventivas, resgatando, nos leitores de todas as idades, uma instantânea identificação com os protagonistas ao evocar recordações, alegrias e medos, comuns a toda infância. Violet é a mais velha: tem 14 anos, é inventora e adora trabalhar com experimentos mecânicos. Klaus, de 12 anos, é um pesquisador muito inteligente, com uma surpreendente memória eidética, que adora ler e está sempre com um livro à mão. Sunny, por fim, é um bebê de dentes afiados, cuja principal ocupação é morder coisas. Já Conde Olaf, grande vilão que se faz presente nos 13 volumes da série, é um fracassado ator de teatro e assassino cujo principal interesse é o dinheiro da família Baudelaire.

A história acontece na década de 30, misturando fantasia, anacronismo tecnológico e conhecimento científico. De acordo com Tardeli (2007), os livros da série:

Estão classificados na corrente literária steampunk, subgênero de ficção especulativa que narra uma história do passado ou de um mundo que lembre épocas passadas, mas com tecnologia moderna. Este gênero é originário da cultura cyberpunk: era tecnológica vitoriana, clima noir e pulp fiction, com engrenagens, máquinas, sociedades secretas, ocultismo, teorias de conspiração e horror gótico. (Tardeli, 2007, p. 11)

Ao mesmo tempo em que a linguagem dos livros é simples, ela é também bastante rica, graças à habilidade de Handler em fazer uso de palavras “difíceis” trazendo seu significado, com muita graça, dentro das falas do personagem-narrador e depois as emprega em contextos diversos.

É muito útil, quando se é jovem, saber a diferença entre “literal” e “figurado”. Se alguma coisa acontece no sentido literal, acontece de verdade; se acontece no sentido figurado, dá a impressão de estar acontecendo. Se você está literalmente pulando de alegria, por exemplo, quer dizer que você está dando saltos no ar porque se sente muito feliz. Se você está pulando de alegria figuradamente, o que isso quer dizer é que você se sente tão feliz que poderia pular de alegria, mas está poupando sua energia para outros fins. (...) Em seguida, foram para o seu quarto e se acotovelaram na cama única, lendo com atenção e na maior felicidade. Figuradamente, eles escaparam ao conde Olaf e a sua existência miserável. Não escaparam literalmente, porque continuavam na casa dele e vulneráveis aos seus maléficos procedimentos *in loco parentis*. (SNICKET, p. 68-69)

Ao fazer usos de brincadeiras satíricas, Handler conquistou uma legião de fãs, entre adultos e crianças, assim, *Desventuras em série* se diferencia daquelas obras que, como afirma César Aira (2001), tentam separar os domínios da infância e da vida adulta:

Pensando minha própria aversão à literatura infantil, agregaria que o que a sublitteratura faz não é inventar seu leitor, operação definidora da literatura genuína, mas dá-lo por inventado e concluído, com traços determinados pela suspeitosa raça dos psicopedagogos: de 3 a 5 anos, de 5 a 8, de 8 a 12, para pré-adolescentes, adolescentes, meninos, meninas; seus interesses se dão por sabidos, suas reações

estão calculadas. Fica obstruída de entrada a grande liberdade criativa da literatura, que é em primeiro lugar a liberdade de criar o leitor e fazê-lo criança e adulto ao mesmo tempo, homem e mulher, um e muitos.

C.S. Lewis, autor das “*Crônicas de Nárnia*”, em seu ensaio “*Três maneiras de escrever para Crianças*” (2005), também critica a separação entre histórias infantis e não infantis: *Inclino-me quase a afirmar como regra que uma história para crianças de que só crianças gostam é uma história ruim. As boas permanecem. Uma valsa da qual você só gosta enquanto está dançando não é uma bolsa valsa* (2005, p. 743). É importante entender, ainda, que criar histórias simplificadas para o público infantil é subestimar as crianças. Existe o preconceito de que:

(...) as crianças são seres tão diferentes de nós, com uma existência tão incomensurável à nossa, que precisamos ser particularmente inventivos se quisermos distraí-las. (...) nada é mais ocioso do que a tentativa febril de produzir objetos material ilustrativo, brinquedos ou livros supostamente apropriados às crianças. (BENJAMIN, 1994, p. 237)

O questionamento “qual seria a faixa etária adequada para *Desventuras em Série*?” não cabe neste caso. A literatura não pode ser simplificada a faixas etárias. Crianças são tão diferentes, adultos são tão diferentes... A literatura não precisa ser dividida em etapas: uma criança que leu *Desventuras em Série*, por exemplo, pode crescer, reler a obra, com maior maturidade e maior compreensão de aspectos estéticos, sociais e culturais, e gostar mais ainda, já que provavelmente vai perceber que há muito mais lá do que ela havia percebido antes.

*Desventuras em Série*, graças a sua enorme aceitação pelo público em geral, fora adaptada para as telas duas vezes. A primeira adaptação foi lançada em 17 de dezembro de 2004, como um filme de longa-metragem estadunidense, com duração de 108 minutos. Recebeu três indicações ao Oscar 2004 (EUA), nas categorias de melhor direção de arte, melhor figurino e melhor trilha sonora e uma indicação ao MTV Movie Awards 2004 (EUA), na categoria de melhor vilão. Em novembro de 2014, a Netflix anunciou a produção de uma série de televisão de todos os livros para transmissão on-line. *A series of unfortunate events* estreou na plataforma em 13 de janeiro de 2017. Os roteiros seguem fiéis ao material original, com um tom sombrio que é interrompido por jogos de palavras – que ajudam a mostrar a inteligência de alguns personagens enquanto ampliam o vocabulário dos espectadores de maneira nada pedante – e também de quebras de quarta parede. A estética também permanece fiel aos livros. Os efeitos visuais são intencionalmente exagerados, assim como os cenários mantêm características teatrais repletos de anacronismos. Como será possível identificar nos itens que se seguem, além da trama inovadora e provocativa, *Desventuras em Série* problematiza uma quantidade considerável de questões sociais. As observações a seguir dão conta de identificar, em nosso cotidiano, as semelhanças – dos Baudelaire e a realidade de muitas crianças fora da ficção – de tratamento dispensado a infância de modo geral, alertando para

o fato de que muitas das situações de violência vividas pelos três irmãos, e que podem chocar os leitores, são situações bem presentes em nosso cotidiano, constantemente varridas para debaixo do tapete perpetuando um silenciamento cruel a muitas infâncias ameaçadas.

### **1 – Reflexões sobre o silenciamento infantil e demais problemáticas sociais**

Antes de refletir sobre a situação discursiva da criança e sobre o espaço a ela destinado em sociedade, é preciso nos remeter à significação do que é ser criança. Não só nos tempos da Idade Média, mas nos dias atuais, a sociedade ainda não lida com total clareza sobre o que é ser criança. Mito se fala sobre necessidades, cuidados, preocupações com estas, garantia de direitos, acesso a educação e a viver cada etapa de suas vidas com ludicidade e proteção, contudo, é notório que desde o período medieval a criança não era compreendida, tão pouco tratada como tal. Para PRIORE (1999), “na mentalidade coletiva, a infância é entendida como um período sem expressão, sem grande personalidade, diríamos uma provável esperança, o que denota a falta de valorização com que estas eram vistas”.

Durante a Idade Média, até o século XIX, o nascimento de uma criança era cercado de rituais pois acreditava-se que esta seria a forma correta de trazê-la ao mundo, como também prestar cuidados para com estas a fim de possibilitar que elas sobrevivessem. Se por um lado havia toda uma expectativa quanto ao nascimento destas, por outro a falta de cuidados essenciais para que elas permanecessem vivas era grande. Desde aspectos mais básicos como higiene, alimentação, vestuário, os mitos e lendas que se fortaleciam frente a toda falta de conhecimento, o despreparo para com necessidades tão particulares e certo desleixo para com os pequenos, dentre tantas causas, são as que mais as levaram (e ainda leva) a óbito.

Seguindo essa desvalorização da infância, durante o período marítimo, no século XIV, a criança era vista como um pequeno adulto e, portanto, uma mão de obra a mais nas embarcações. A fome, as doenças venéreas, as guerras e naufrágios deixaram a mão de obra adulta reduzida, o que fez com que as crianças fossem cotadas para assumir essas atividades – que obviamente estavam além de suas capacidades – o que para alguns pais era meio de que o filho aprendesse uma profissão, para outros era a forma de garantir uma renda a mais. Mas não importava o que queriam ou o que pensavam essas crianças que, sem escrúpulo algum de suas famílias, eram lançadas à própria sorte (DEL PRIORE, 1999). Nesse quadro de irracionalidade humana para com a infância, aconteciam as mais desconcertantes barbáries: torturas e abusos físicos, sexuais e psicológicos, além da fome e doenças que faziam parte da vida destas crianças nas embarcações. A total falta de respeito à infância marcou para sempre a memória da história da criança. Olhar os infortúnios

destas ante a total inércia dos seus algozes, demonstra a falta de sentimento e importância que norteava a visão de infância. Nos dias atuais, as mudanças têm ocorrido paulatinamente, mesmo com leis próprias para as crianças, estas ainda são desvalorizadas.

Ao contar a história dos três órfãos Baudelaire – Violet, Klaus e Sunny – que após terem perdido seus pais em um misterioso incêndio, são levados por um banqueiro responsável – Sr. Poe – a seu novo guardião legal: Conde Olaf, *Desventuras em Série* deixa claro que o único interesse de Olaf nas crianças é de tomar-lhes o dinheiro da herança, e isso ele tenta fazer das maneiras mais perversas. Apesar da sequência de pessoas boas que se prestam, posteriormente, a acolher as crianças, em pouco eles ajudam os órfãos Baudelaire a se livrar de Olaf. O motivo é simples: as crianças nunca são escutadas. Livro após livro, uma vez que os irmãos enxergam através do disfarce do vilão, existe uma tentativa de denúncia, e esta é sempre dispensada como fruto da imaginação das crianças. O que garante aos Baudelaire vencer cada uma das artimanhas dos vilões são seus próprios talentos e a engenhosidade de cada um. Violet, com sua habilidade para a engenharia mecânica, cria máquinas simples e outras engenhocas que lhe permite sair de muitos sufocos e Klaus usa suas habilidades de leitura e pesquisa para encontrar fatos obscuros e informações que salvam os órfãos de situações aparentemente sem esperança. Sunny, que é apenas um bebê, demonstra discernimento diante de muitas situações, o que nos leva de volta a capacidade instintiva da criança em perceber situações tristes e arriscadas que envolvem sua vida.

Essa visão de que a criança deve ficar sobre tutela de um adulto até que atinja idade suficiente para cuidar-se sozinha pode ser encontrada nos escritos de Platão na Antiguidade, pois sua concepção de infância está muito ligada à ideia de incapacidade da criança de tornar-se um adulto capaz de seguir regras e viver em sociedade, cumprindo seus deveres para merecer seus direitos, sem o amparo e suporte de adultos que as conduzam, já que os pequenos são vistos como destituídos da razão. Uma vertente que predominou dentre as visões que se criaram da criança é a de que ela seria incapaz de pensar por si mesma, potencialmente possuidora da razão, porém incapaz de desenvolvê-la sozinho.

Assim, Platão, que nos assegura nas Leis (808 d/e) que como as ovelhas não podem ficar sem pastor, senão se perdem, assim também e mais ainda nenhuma criança pode ficar sem alguém que a vigie e controle em todos os seus movimentos, pois a “criança é de todos os animais o mais intratável” (“ho de pais pantôn theriôn esti dusmetacheiristotaton”), na medida em que seu pensamento, ao mesmo tempo cheio de potencialidades e sem nenhuma orientação reta ainda, o torna o mais ardiloso...

Essa criança ameaçadora na sua força animal bruta, essa criança deve ser domesticada e amestrada segundo normas e regras educacionais fundadas na ordem da razão (logos) e do bem tanto ético quanto político, em vista da construção da cidade justa. (GAGNEBIN, 1997, p 85-86).

Essa visão da criança como incapaz, chegando ao nível do animalesco ao julgar necessário um adestramento, é justamente o que mantém os Baudelaire e muitas outras crianças ao redor do mundo, em situação de vulnerabilidade social. Além de não serem ainda o foco de atenção, as crianças eram duplamente mudas, nas palavras de Kátia de Queirós Mattoso (Del Priori, 1992). Não eram percebidas, nem ouvidas. Nem falavam, nem delas se falava. Ao limitar a fala, questionar a capacidade infantil de perceber o mundo ao seu redor, duvidar de sua razão e sobretudo de que elas podem compreender o que é bom e o que mal (ainda que não saibam explicar bem os por quês), é o que, por exemplo, permite que muitos casos de abuso sexual, ocorridos dentro do ambiente familiar, sejam desacreditados, tratados como excesso de imaginação, abafados e, em casos extremos, perpetuado, deixando sequelas para toda a vida.

Com a morte dos pais, os três irmãos Baudelaire, padecem sob um falho sistema de adoção que não é tão rígido em buscar informações sobre quem pretende adotar: não consultando a índole, condições sociais, emocionais e a salubridade do ambiente doméstico oferecido as crianças. Acima de tudo, uma vez que o processo de adoção é concluído, cessa também o interesse pelo bem-estar das crianças; se estão sendo bem cuidados, se seus direitos têm sido assegurados e se o novo lar lhes permite viver tranquilamente sua infância. Violet, Klaus e Sunny logo reconhecem a hostilidade do ambiente, o estado precário de suas acomodações e as más intenções de seu anfitrião. Quando encontram-se diante da possibilidade de denúncia e pedido de ajuda, suas falas são postas em dúvida. Deslegitimadas por serem crianças, são forçadas a regressarem para um ambiente claramente perigoso.

Em seu livro *A Ordem do Discurso* (1996), Foucault mostra como certos discursos são ignorados ou excluídos por conta de direitos privilegiados do sujeito que fala, sendo muitas as situações nas quais as falas infantis têm muito pouca ou nenhuma validade. A construção do enredo em *Desventuras em Série* explicita o único impasse para a validação das crianças no mundo social: a exclusão de seus discursos pelos indivíduos adultos. Em *Desventuras em Série*, esse “silenciamento” é evidente em vários momentos: quando as crianças tentam avisar ao Sr. Poe que Olaf tentou assassiná-las e ele diz que elas estão exagerando; quando Violet é forçada a casar com Olaf em um espetáculo e tenta avisar à plateia de que é tudo real, mas é ignorada; quando Olaf tenta culpar uma cobra de estimação pela morte do tio das crianças, e elas atestam à docilidade do animal, mas são ridicularizadas.

A questão é o modo como esta relação de poder, em seu extremo, possibilita que os adultos assumam posturas abusivas contra as crianças, de forma semelhante a outros desequilíbrios de poder históricos. Muito se discute sobre a situação da criança e do adolescente, formas de acolhida,



proteção e garantia de direitos mas o que se esquece, por vezes, é que apesar da pouca idade e “inexperiência”, estes jovens têm suas denúncias, seus pedidos de ajuda e possuem uma total capacidade de percepção. O discurso do “respeito aos mais velhos”, “calar na presença dos mais velhos”, “aceitar sem questionar as escolhas dos adultos porque estes sabem o que é melhor para as crianças”, são discursos que ultrapassam, muitas vezes, os limites seguros e saudáveis da educação levando ao silenciamento opressivo de crianças e adolescentes que se encontram em situações de risco tais como os irmãos Baudelaire.

Violet, Klaus e Sunny enfrentaram condições insalubres de moradia, violência física, doenças, sequestro, cárcere privado, trabalho escravo, viram de perto o consumo em excesso de drogas lícitas (como álcool e cigarro), tentativa de homicídio, tiveram de sobreviver a desmoronamentos, incêndios, foram testemunhas de atos violentos e até mesmo da morte de pessoas que lhes eram próximas, queridas e confiáveis. No que isso difere da realidade de milhares de crianças e adolescentes ao redor do mundo? Vivenciamos uma sociedade em que a criança está envolta a direitos de cidadania, mas sem condições para exercê-la.

A série, utilizando-se de uma narrativa peculiar, crítica, ainda, várias instâncias da sociedade.

1. *Desventuras em Série – Mau Começo*: crítica ao sistema de adoção, tutela e herança;
2. *Desventuras em Série – Sala dos Répteis*: reflete sobre a superficialidade nos processos investigativos e em como, mais uma vez, o depoimento de crianças e adolescentes é desconsiderado, nem chegando sequer a serem solicitados;
3. *Desventuras em Série – O Lago das Sanguessugas*: aqui a crítica é mais profunda e relaciona-se aos diversos tipos de medo, síndromes de pânico, pensamentos repetitivos e como tais sentimentos são paralisantes; crianças seguidamente desamparadas pelas autoridades, frequentemente expostas a situações de riscos e que ainda precisam lidar com a dor da perda de pessoas que lhes eram confiáveis, voltando a depender unicamente de seus próprios esforços para sobreviver.
4. *Desventuras em Série – Serraria Baixo-Astral*: vai criticar o trabalho escravo e a presença de crianças em tais condições. Como muitas delas, escondidas por trás da fachada de grandes empresas e marcas, perdem sua infância e minam sua saúde em troca de “moradia” e “alimentação”.
5. *Desventuras em Série – Inferno no Colégio Interno*: critica o sistema educacional, a falta de estrutura para a acolhida de crianças em situação de vulnerabilidade social, falta de capacitação e o bullying.

6. *Desventuras em Série – O Elevador Ersatz*: propõe sutilmente uma reflexão sobre o mundo da moda e padrões sociais ao apresentar a personagem Ésme Squalor, uma mulher totalmente vazia, que vive em função de seguir a moda o que a torna uma pessoa totalmente sem personalidade. O livro nos exorta a pensarmos sobre o porquê de gostarmos de alguma coisa: “*Nós genuinamente nos interessamos por aquilo, ou simplesmente queremos mostrar aos outros que seguimos uma tendência?*”

7. *Desventuras em Série – A Cidade Sinistra dos Corvos*: aqui Lemony Snicket nos mostra que leis, que deveriam ser voltadas ao bem público, podem tornar-se coisas catastróficas e de juízo retorcido, principalmente nas mãos de um seletivo e elitista grupo de pessoas. Também nos mostra como uma massa pode ser facilmente manipulada por uma voz mais potente e que não adianta apenas ser uma pessoa boa se ficamos calados e nos omitimos diante de injustiças.

8. *Desventuras em Série – O Hospital Hostil*: aqui vê-se muito do sentimento de impotência que as crianças experimentam quando os adultos não lhes dão ouvidos. O tratamento desumano, ao qual o título já faz alusão, reflete o que de mais sombrio pode estar oculto em ambientes que se prestam a cuidar e reestabelecer, física e mentalmente, a integridade das pessoas.

9. *Desventuras em Série – O Espetáculo Carnívoro*: o autor aqui explora o preconceito que se faz com pessoas diferentes, tornando-as aberrações e o quão nociva essa prática é pois, a afirmação do preconceito e sua propagação, alcançam na própria vítima uma visão distorcida sobre si mesma.

10. *Desventuras em Série – O Escorregador de Gelo*: aqui a reflexão é sobre integridade de caráter e corrupção e se haveriam, suficientemente, pessoas descentes capazes de impedir que o mundo caia em desespero. Aqui vemos os irmãos Baudelaire optando por decisões pouco louváveis justamente por serem crianças; é possível perceber que essa concepção se ergue sob o ideal de pureza e bondade de uma criança mesmo que estas estejam padecendo sob as mais torpes situações. Cotidianamente, sabe-se que a infância, como um todo, está ameaçada, independentemente da classe social, da cultura e do ambiente – familiar ou educacional.

11. *Desventuras em Série – A Gruta Gorgônea*: este livro é um forte aprendizado sobre como as crianças, com suas habilidades, união e criatividade, muitas vezes são capazes de fugir as adversidades tornando-se mais maduras e mais fortes diante da tristeza e dos infortúnios.

12. *Desventuras em Série – O Penúltimo Perigo*: uma das críticas mais importantes nesse livro é a concepção de moralidade, nobreza e inocência. Ao longo dos livros, os próprios irmãos Baudelaire fizeram atos que podem ser considerados injustos ou imorais, justificando-os como atos necessários para suas sobrevivências, o que leva o leitor a refletir sobre diversas situações em que julgávamos

fazer o correto mas que aos olhos dos demais, pode ter sido interpretado como injustiça.

13. *Desventuras em Série – O Fim*: uma das críticas do livro gira em torno de um novo personagem – Ishmael – um ditador que finge pregar a simplicidade e igualdade, mas que costuma drogar as pessoas para torná-las fáceis de manipular. Ao final da narrativa sobre os irmãos Baudelaire – para nós, porque para eles continua – vemos protagonistas transformados por seus trajetos, por suas infâncias perdidas, cansados dessa constante fuga que, como o próprio título diz, são desventuras em série.

Por mais que seja apresentado como mais uma obra de literatura infanto-juvenil, Daniel Handler soube desenvolver com bastante graça um assunto tão delicado como o local da criança em nossa sociedade.

## 2 – Considerações Finais

Este trabalho teve como agente motivador refletir sobre a condição discursiva da criança e sobre o silenciamento a elas imposto ao longo de toda a sua infância. Para compreender melhor esse processo repassamos algumas visões sobre como a criança era/é vista e tratada em sua relação social para com os adultos e como se posicionam e tem sua relevância reconhecida e respeitada nos mais diversos ambientes.

*Desventuras em Série* segue conquistando milhares de pessoas ao redor do mundo, sendo vendida como uma coleção infanto-juvenil e que pelo vergonhoso estigma de “literatura não pertencente ao cânone” acaba muitas vezes passando longe de ambientes acadêmicos e principalmente da sala de aula, na qual não há espaço para as (des)aventuras de três crianças “tolas”.

A verdade é que essa série nos mostra de modo bastante direto a realidade de muitas crianças ao redor do mundo, porém estas não possuem o grau de instrução que os Baudelaire possuíram antes de iniciarem a saga pela qual se tornaram conhecidos; foram as habilidades adquiridas com estudos e leituras que permitiram aos irmãos escapar de muitas situações com vida e seguir lutando para se libertarem desse ciclo de desventuras. A realidade é bem diferente dessa ficção que tão bem soube explorar esse assunto do silenciamento infantil. Muitas crianças ao redor do mundo não dispõem das habilidades dos pequenos Baudelaire; não é difícil imaginar o que acontece e acontecerão com elas em situações semelhantes.

Esse estudo permitiu observar que discursos antigos sobre a infância sobreviveram ao tempo e permanece na ideia de que fazemos dela hoje, é claro que houve muitos avanços, como o

reconhecimento da criança enquanto cidadã na legislação, leis que foram fundamentais para melhorar a vida da criança, mesmo que de poucas, pois é possível ver que a infância de hoje está longe de ser melhor do que as de outros tempos, pois ainda assistimos a todo o momento atrocidades sendo cometidas às crianças de toda parte do mundo.

### Referências Bibliográficas

- AIRA, C. *Contra la literatura infantil*. In: Babelia, suplemento de *El País*, 22 de Dezembro de 2001.
- BENJAMIN, W. Livros infantis antigos e esquecidos. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 235-243.
- DVD *Desventuras em Série (Lemony Snicket – A Series of unfortunate events)*. DreamWorks, Paramount Pictures, 2004. 108 minutos.
- FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). *História social da infância no Brasil*. 5. ed., rev. e ampl São Paulo: Cortez, 2003. 334 p.
- Gagnebin, Jeanne Marie. *Infância e pensamento*. In: Ghiraldelli, Paulo jr. (org). *Infância, escola e modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997. P. 83-100.
- LEWIS, C.S. Três maneiras de escrever para crianças. In: LEWIS, C.S. *As Crônicas de Nárnia*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 741-751.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Pensamento Cultrix, 1974.
- Pelisoli, C., & Dell'Aglio, D. D. (2007). Características familiares no contexto do abuso sexual. In: C. S. Hutz (Org.). *Prevenção e Intervenção em Situações de Risco e Vulnerabilidade* (pp.205-245). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- PRIORE, Mary Del. *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1999.
- SNICKET, L. *Desventuras em série – Mau começo*. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SNICKET, L. *Desventuras em série – A Sala dos Répteis*. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SNICKET, L. *Desventuras em série – O Lago das Sanguessugas*. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SNICKET, L. *Desventuras em série – Serraria Baixo-Astral*. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SNICKET, L. *Desventuras em série – Inferno no Colégio Interno*. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SNICKET, L. *Desventuras em série – O Elevador Ersatz*. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SNICKET, L. *Desventuras em série – A Cidade Sinistra dos Corvos*. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SNICKET, L. *Desventuras em série – O Hospital Hostil*. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SNICKET, L. *Desventuras em série – O Espetáculo Carnívoro*. Tradução de Carlos Sussekind. São

Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SNICKET, L. *Desventuras em série – O Escorregador de Gelo*. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SNICKET, L. *Desventuras em série – A Gruta Gorgônea*. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SNICKET, L. *Desventuras em série – O Penúltimo Perigo*. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SNICKET, L. *Desventuras em série – O Fim*. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA, Leonardo da. Reflexões sobre Literatura e Infância em *Desventuras em série*. Mafuá, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 14, 2010.

## A LITERATURA NA EDUCAÇÃO INFANTIL: UM OLHAR PSICOPEDAGÓGICO

Maria Selta Pereira<sup>i</sup>

### Resumo

De acordo com Cavalcanti (2002), a criança iniciada no mundo da leitura é alguém que pode ampliar sua visão do outro, que pode adentrar no universo do simbólico e construir para si uma realidade mais carregada de sentido. Hoje sabemos quanto é significativo esse processo, e a literatura com todo seu encanto favorece os laços afetivos do imaginário, na ação lúdica das vivências literárias. Objetivando incentivar o processo da leitura e participação colaborativa entre grupos. Com ênfase metodológica na prática da leitura sendo desenvolvida de forma espontânea e afetiva. Apresentações de forma teatral que auxiliam a superação do medo e insegurança pessoal. Hora do Conto, as crianças maiores do Projeto Aprovação Assistidas são os contadores de Histórias. E através do desempenho das atividades observamos a evolução comportamental, cognitivo, motora e a integração com outros grupos. Para concluir, foi viabilizada a aprendizagem da leitura das crianças que apresentaram dificuldades no processo de aprendizagem.

**Palavras-chave:** Literatura, Leitura, Psicopedagogia.

## THE LITERATURE IN CHILD EDUCATION: A PSYCHOPEDAGOGIC LOOK

### Summary

According to Cavalcanti (2002), The child initiated in the world of reading is someone who can enlarge his vision of the other, who can enter into the universe of the symbolic and build for himself a reality more charged with meaning. Today we know how significant this process is, and literature with all its charm favors the affective ties of the imaginary, in the playfulness of literary experiences. Aiming to encourage the reading process and collaborative participation among groups. With methodological emphasis on the practice of reading being developed spontaneously and affectively. Presentations in a theatrical way that helps overcome fear and personal insecurity. Story Time, the older children of the Assisted Approval Project are Storytellers. And through the performance of the activities we observe the behavioral, cognitive, motor evolution and the integration with other groups. To conclude, it was possible to learn reading the children who will present difficulties in the learning process.

**Keywords:** Literature, Reading, Psychopedagogy.

### 1 – Introdução

A literatura chega e encanta seus expectadores. Observando uma criança que não sabe lê que já passou da fase de se alfabetizar, como ela detém o seu olhar na contação ou leitura de histórias.

Portanto Cavalcanti dá ênfases a mundo da literatura que auxilia no processo de

---

<sup>i</sup> Professora da Rede Municipal de Fortaleza. Licenciada Pedagogia com Habilitação em Português. Especialização em Ciências da Religião; Esp. Em Psicopedagogia Institucional e Clínica; Psicomotricidade e Atendimento Esp. Educacional. Psicologia Social em andamento na FATEFOR – Faculdade de Teologia de Fortaleza. seltapsicopedagogia@yahoo.com.br

aprendizagem, que desenvolve habilidades de ler, escrever ou expressar-se diante do outro.

Esse mundo de encantamento também aproxima a criança do universo simbólico carregado de significados. Onde Piaget retrata toda uma ludicidade na construção biológica da criança que vão facilitar no processo futuro do desenvolvimento da aprendizagem, que eleva o seu cognitivo a desenvolver suas canções celebrais dos saberes.

De acordo com Silva:

Jean Piaget (1995) supervalorizava os fatores biológicos (chamados estágios do desenvolvimento) e para tanto não enfatizou questões como: por exemplo: sexo, Cultura, raça /cor, dentro outros. (SILVA, 2018, p.13).

Esse trabalho tem como objetivo: incentivar o processo de desenvolvimento da leitura e a participação colaborativa entre os grupos, visando dar suporte e crescer na motivação pessoal e afetiva, se sentindo incluído.

Quanto a metodologia essa dará ênfase na prática da leitura desenvolvendo a autonomia e a criatividade do aprendente, através das formas: teatro, leitura dança, pintura, elevando ao senso de autonomia e cuidados durante o desenvolvimento das habilidades afetivas e emocionais. Através das atividades na hora do conto momentos da história onde são vivenciadas na prática a ludicidade e a imaginação que desafia a qualquer prática do aluno na sala de aula.

## **2 – Literatura na Educação Infantil**

Literatura um suporte favorável na sala de aula, sabemos o quanto é interativo com as crianças principalmente quando os desempenhos são através da expressividade-não verbal ou a representação teatral.

[...] bom início para a formação do leitor seja p mergulho na escuta/leitura das maravilhosas narrativas dos contos de fadas que podem ser experimentadas por meio da voz teatralizada do contador ou pelas linhas desenhadas que correm soltas pelo papel.(CAVALCANTI,2002, p.32).

E esse manejo de trabalho com a literatura proporciona um grande desafio para a realidade da criança e adolescentes: O ler, muitas vezes é rejeitado pelas crianças e adolescentes. Mas quando são resgatados desse sóbrio medo de expressar e descobrem o verdadeiro encontro com a leitura, passa a se maravilhar e encantar.

Quanto às crianças da Educação Infantil que ainda se encontra em processo de formação do falar e movimentar são outros acessíveis e essa prática e despertar o seu imaginário, despertando o simbólico da criatividade.

De acordo com Cavalcanti:

Apropriando-se do simbólico, a Literatura é expressão artística, que serve como meio de catarse e sublimação para os meios, angustia conflitos e buscas do homem.

(CAVALCANTI, 2002, p.13).

À medida que vamos convivendo com a literatura percebemos o quanto é significativa para a construção dos conhecimentos das crianças e a sua influência nos aspectos da formação do leitor.

Portanto Cavalcanti, 20002 afirma que:

Quando falamos da Literatura como sendo uma porta de aberta para construção de um sujeito mais feliz, ou pela menos mais sensível, nos agarramos ao fato de que aí temos um universo pleno de metáforas, de símbolos e jogos capazes de nos arremessar para o êxtase da fantasia, da criação, por conseguinte do maravilhoso que nos lança para o mundo (re) criado dos desejos mais secretos,[...] (CAVALCANTI,2002, p.27-28).

Não podemos esquecer que além dessa fantasia, todas essas metáforas surgem o processamento da leitura e escrita que entra em “sintonia com a descoberta do novo, com a renovação do espírito”. (Cavalcanti, 2002, p 2002).

Para Cavalcanti:

[...] uma criança que aprende a ler é como um monge que se inicia no ofício da meditação. Aprender a ler e escrever não são uma coisa qualquer, não é mais um bem de consumo oferecido pela escola, que, aliás, tem se tornado cada vez mais uma catedral para a produção e reprodução de valores da sociedade de mercado. (CAVALCANTI,2002,p.31)

A Literatura é espaço significativo para a criatividade das crianças, porque se faz da palavra, um estado de virtualidade, traçando um percurso de expressão máxima dos anseios da humanidade.

Então Cavalcanti afirma que a:

Arte nos faz alcançar a dimensão do bem e do mal, além de nos fazer ver o mundo por meio de um olhar múltiplo e transformador [...] é pleno de significância porque se faz da palavra e pela palavra, ou seja, o instrumental básico do processo de humanização. (CAVALCANTI, 2002, p.35).

É sempre reconhecimento das crianças e adolescentes que haverá a significante referencia as questões relacionadas ao bem ou ao mal, são imagens que nos salta aos olhos pelo mundo da literatura, onde muitas vezes proporciona uma capacidade afetiva de ver, sentir e vivenciar o encantamento com contação de histórias.

Esse encantamento são as alegrias do viajar sem sair do lugar. Portanto, como diz Cavalcanti: “O homem é sujeito constituído pala falta e sua linguagem é significativa disso, assim é em potencial um transgressor. (2002)”.

Diante dos textos literários podemos observar que além das metáforas reais, também



existem presentificado<sup>i</sup> pela linguagem, é isso que fazem resignificar, pois o desejo é algo que nos desvia e põe na procura do outro. E essa ação perpassa pelos contos de fadas que dar origem ao lúdico, jogos antagônicos e a busca de solução para os desafios vencer.

De fato, por meio das histórias, é possível encontrar várias chaves que possibilitarão à criança pequena vencer grandes dificuldades. Algumas vezes, assim como na vida, essas “chaves” são guardadas por muito tempo antes de descobrir como usá-las. (SOUZA e FEBA, 2011, p.102 apud Mellon, 2006)

Ensinar a ler não é fácil, mas é tão satisfatório quando vemos uma criança toda empolgada com livro lendo as imagens, de forma imaginaria, quando deparamos nesse contexto chegou a hora da intervenção, momento tão esperado, que é fascinante, esse deslumbramento, que contagia as outras crianças que estão por perto.

Essa motivação se dar através da colaboração das crianças maiores do fundamental I. Que vem colaborando com a ressignificação da contação de histórias, onde acontece a socialização do falar, do ouvir e as representações dos personagens trabalhados na oralidade.

Para Souza e Feba apud Held(1980):

Não podemos esquecer que o mundo infantil nunca foi e jamais poderá ser um “verde paraíso” diante das dificuldades e dos problemas reais, afastado dos tormentos e das lutas do homem.[...], é impossível educar as crianças num mundo vazio, isolado e passivo, distante da realidade. Ao contrário, querer afastá-las pode, futuramente, torná-las egoístas e desinteressadas dos problemas do mundo e das outras pessoas.

### **3 – Um olhar psicopedagógico na literatura**

A psicopedagogia tem como objetivo trabalhar as dificuldades de aprendizagem dos aprendentes, aqui vai abordar a significação do aprender com a literatura na educação infantil junto com alunos do fundamental I que fazem parte do projeto: Aprovação Assistida: Um olhar psicopedagógico.

[...] pesquisas indicam que alunos com dificuldade de aprendizagem apresentam decréscio ou percepção distorcida quanto à própria capacidade de realizar tarefa escolares com sucesso.(boruchovitch,2012,p.47)

Nesse olhar psicopedagógico, tem formulado uma perspectiva de conhecimentos cognitivos e o afetivo emocional tanto nos aprendentes da educação Infantil quanto aos aprendentes do fundamental I. Nesta experiência eles têm apresentado resultados bem significativos e a motivação em alta transbordando o coração de emoção. Assim, os aprendente que se insolavam, não queriam participar estavam envolvidos com o coletivo e dando suas contribuições.

De acordo com Parga, (2012) que cita Fernández (1990) que afirma: para entendermos o aprisionamento no qual a inteligência se encontra deve-se analisar o Inter jogo dos fatores que

---

<sup>i</sup> Ato pelo qual um objeto se torna presente sob forma de imagem.

influenciam a construção do conhecimento. Por essa razão, a partir do recorte teórico da psicopedagogia é preciso caminhar na direção da compreensão da criança enquanto um sujeito da aprendizagem; um ser único e singular, que traz consigo uma história de vida, proveniente de um determinado ambiente psicopedagógico, familiar e cultural, sendo portador de nível cognitivo específico.

De acordo com Souza e Feba, 2011.

A leitura de bons livros traz ao leitor acertos contentamento ao perceber em uma personagem características reconhecidas em si mesmo e ainda a capacidade de se transportar para outros mundos, proporcionando simultaneamente uma experiência enriquecedora. (SOUZA e FEBA, 2011, p.102 apud MACHADO, 2002).

#### **4 – Considerações Finais**

É tarefa do professor fazer com que as crianças construa sua autoestima, para se apropriar de suas potencialidades, buscando segurança para superar os desafios.

Foi imensa sensibilização das crianças com envolvimento das propostas e das vivências com o momento da leitura e escrita e para alguns aconteceu a consolidação do processo de alfabetização, outros despertou sua habilidade de humorista, “palhaço” enquanto outros já ficaram se indicando para próxima etapa da Literatura na Escola: Hora do Recreio!.

#### **Referencias Bibliográficas**

- ALVES, A.E. ESPÍNDOLA, A.L. MASSUIA, C.S. Oralidade, Fantasia e Infância: Há lugar para os contos de fadas na escola? In: SOUZA, Renata Junqueira de. FEBA, Berta Lúcia Tagliari. (Org.). Leitura Literária na Escola: Reflexões e Propostas na perspectiva do Letramento. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2011.
- BORUCHOVITCH, Evely. Dificuldades de Aprendizagem, Problemas Motivacionais e estratégias de Aprendizagem. In: SISTO, F.F.; BORUCHOVITCH, E.; FINI, L. D. T.; BRENELLI,R.P.; MARTINELLI, S. de C. [Orgs] Dificuldades de Aprendizagem no Contexto Psicopedagógico. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- CAVALCANTI, Joana. Caminhos da Literatura Infantil e Juvenil: Dinâmicas e vivências na ação pedagógica. São Paulo: Paulus, 2002.
- PARGA, Mácia. O Enlace Desejo-Inteligência na Aprendizagem. In: SISTO, F.F.; BORUCHOVITCH, E.; FINI, L. D. T.; BRENELLI,R.P.; MARTINELLI, S. de C. [Orgs] Dificuldades de Aprendizagem no Contexto Psicopedagógico. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- SILVA, G. C. e. Alfabetização e seus fundamentos psicológicos e psicolinguísticos. 2018.42f. EBOOK. UECE/UAB/SATE, Fortaleza, 2018.

## Anexos

Prática da leitura sendo desenvolvida de forma espontânea e afetiva



“A criança iniciada no mundo da leitura é alguém que pode ampliar sua visão do outro.”  
(Cavalcanti,2002).

## MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: OS AVÓS NA LITERATURA INFANTIL CONTEMPORÂNEA<sup>i</sup>

Iêda Carvalhêdo Barbosa<sup>i</sup>

### Resumo

Este estudo busca analisar a velhice como fonte de referência cultural e como marca de esquecimento por intermédio da relação entre avós e netos em livros de literatura infantil contemporânea, tendo como foco as narrativas *Guilherme Augusto Araújo Fernandes* (1995) e *A avó adormecida* (2014). Baseando-nos nas teorias de Beauvoir (1976), Benjamin (1987) e Bosi (1987), entre outros, pode-se verificar que há uma integração entre essas duas gerações mediada pelo cuidado recíproco e pela continuidade das memórias.

**Palavras-chave:** envelhecimento, memória, esquecimento, narrativas contemporâneas, literatura infantil.

### MEMORY AND FORGETFULNESS: THE GRANDPARENTS IN CONTEMPORARY CHILDREN'S NARRATIVE

### Abstract

This study aims at analysing the aging as source of cultural reference and forgetfulness through the relationship between grandparents and grandchildren in contemporary children's books, having focus on *Wilfrid Gordon Mac-Donald Partridge* (1995) and *The sleeping grandmother* (2014). Based on Beauvoir (1976), Benjamin (1987) e Bosi (1987), among others, one can see that there is an integration between these two generations mediated by the mutual care and the continuity of memories.

**Keywords:** *Aging, Memory, Forgetfulness, Contemporary narratives, Children's literature.*

### 1 – Introdução

A literatura infantil mais recente tem tratado de temáticas que tradicionalmente não lhe eram comuns, como a separação de casais, o alcoolismo, as diferenças sociais, a deficiência, novas configurações familiares, a velhice etc. Colomer (2003, p. 257) afirma que tal movimento começou a partir dos anos sessenta e setenta do século XX quando os livros dirigidos às crianças tiveram que variar seus temas, para refletir os problemas e formas de vida próprios da realidade dos infantes.

O tema da representação da velhice na literatura infantil, centrado na vida cotidiana de avós e netos, foi escolhido, levando-se em consideração a importância da discussão sobre a posição social do idoso na sociedade atual, bem como o número reduzido de pesquisas sobre esse assunto na área da literatura.

Interessa-nos fundamentalmente analisar a função dos avós como narrador de histórias e

---

<sup>i</sup> Esta pesquisa foi realizada com o apoio financeiro da CAPES.

<sup>i</sup> Doutoranda em Literatura Comparada (UFC). Professora de língua portuguesa e literatura do IFCE. Contato: iedacarvalhedoadv@yahoo.com.br

transmissor de conhecimentos, o que acontece com eles quando se veem doentes e incapazes de recordar o passado e o comportamento das crianças face a essas duas situações. Para tanto, investigaremos não apenas os recursos verbais usados nos livros infantis como também as ilustrações neles contidas.

As obras selecionadas como objeto de pesquisa foram *Guilherme Augusto Araújo Fernandes* (1995) e *A avó adormecida* (2014) por tratarem, de forma poética e sem didatismos, do desmemoramento de idosos e da participação ativa da personagem criança diante dessa problemática.

## 2 – A Velhice e a Literatura Infantil

A preocupação com a velhice é antiga. Na Grécia Antiga, Hipócrates “[...] foi o primeiro a estabelecer um paralelo entre as etapas da vida humana e as quatro estações da natureza, comparando a velhice com o inverno” (BEAUVOIR, 1976, p. 19) e, depois dele, muitos filósofos, sociólogos, psicólogos e literatos trataram de temas relativos à senescência, enaltecendo-a ou descrevendo seus problemas.

Ao examinar o conceito de velhice em várias áreas do conhecimento, a filósofa francesa Simone de Beauvoir afirmou que nenhum deles a define isoladamente, pois esta é um processo multifacetado da vida humana:

[...] um fenômeno biológico: o organismo do homem idoso apresenta certas singularidades. Acarreta consequências psicológicas: determinadas condutas, com justa razão, são consideradas típicas da idade avançada. Tem uma dimensão existencial como todas as situações humanas: modifica a relação do homem no tempo e, portanto, seu relacionamento com o mundo e com sua própria história. Por outro lado, o homem nunca vive em estado natural: seu estatuto lhe é imposto, tanto na velhice como em todas as idades, pela sociedade a que pertence (Beauvoir, 1976, p. 13).

Para Chevalier e Gheerbrant (2000), a velhice está estreitamente ligada à sabedoria e virtude, por seu longo acúmulo de experiência e reflexão. Dessa forma, atribui-se à terceira idade um estatuto social de destaque e prestígio. Vale lembrar que, no Brasil, esse referencial de sabedoria e prestígio social geralmente não acontece e são inúmeros os exemplos de abandono e descaso com os idosos.

Em nosso país, os estudos a respeito da velhice também têm sido realizados. Numa obra basilar, *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*, Ecléa Bosi (1987, p.40) mostra que a função social da velhice é a de lembrar. O idoso lembra e aconselha, unindo o início ao fim por meio da memória, que é uma forma de ele trabalhar, continuando a contribuir para melhorar o futuro com suas experiências vividas.

Tanto Ecléa Bosi como Simone de Beauvoir identificam uma dimensão importante na

concepção de velhice quando concluem que o sentido da existência da senescência está na memória: “[...] o vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância” (BOSI, 1987, p. 40). Porém, com o surgimento da sociedade burguesa, essa visão sobre o idoso foi perdendo o ar de sacralidade e transformando-se no desprestígio social que está ligado a essa faixa etária atualmente. Em outras palavras, a sociedade industrial traz malefícios para a velhice.

Para Benjamin (1987, p. 200), as pessoas mais velhas são aquelas que detêm histórias e vivências que podem ser revisitadas pela memória. Assim, a narração dos fatos deve ser feita por quem tem a experiência a comunicar e conselhos a dar a seus ouvintes atentos. Em razão disso, a função social central dos idosos é lembrar e estabelecer o elo entre o passado e o presente, por meio de sua sabedoria adquirida pelo tempo de vida.

O filósofo também esclarece que “[...] o narrador retira da experiência o que conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes” (BENJAMIN, 1987, p. 205). Para que a arte de contar histórias não tenha fim, é necessário que haja ouvintes para “[...] contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (BENJAMIN, 1987, p. 205).

É digno de nota que não há ninguém melhor e mais presente que os avós para desenvolver essa arte de narrar na convivência com seus netos, visto que os avós são responsáveis pela transmissão da cultura e da tradição familiar, por meio de heranças simbólicas, e influenciam diretamente no desenvolvimento intelectual e na formação psíquica de seus netos (OLIVEIRA, 1999).

De acordo com Barros (1987), os avós são sinônimos de memória, são fundamentais na formação da identidade familiar e de seus componentes. A pesquisadora considera os avós como mediadores essenciais na manutenção da identidade familiar, um elo vivo que liga os “antepassados” aos seus “descendentes”.

Além do afeto, a relação desenvolvida entre avós e netos transmite para a infância uma herança cultural imprescindível para a formação da subjetividade da criança, de sua família e de toda a sociedade.

Segundo Silva e Correa (2014, p. 128), a literatura infantil funciona como parceira para refletir sobre a construção do universo simbólico e a apropriação das heranças transmitidas e ressignificadas por avós e seus netos. Outrossim, o texto literário é uma forma de adultos e crianças penetrarem no mundo artístico e cultural. A cultura é extremamente relevante na constituição do

indivíduo, de sorte que a literatura é um meio importante de difusão dos valores culturais que regem uma sociedade, pois atinge facilmente, com seu caráter maravilhoso, a infância, constituindo-se um componente de formação de consciência cultural que leva a um desenvolvimento integral.

E o que acontece com os velhos, mais especificamente com os avós, quando perdem sua função primordial de contador de histórias por conta de alguma doença debilitante, típica da velhice, que os faz esquecer suas memórias?

Esse tema também vem sendo objeto de interesse da literatura infantil nos últimos anos. O progressivo envelhecimento da população dos países desenvolvidos e em desenvolvimento – incluindo o Brasil – vem impulsionando a produção e a circulação de livros para crianças com a temática da velhice e doenças características dessa fase como Alzheimer, Parkinson, AVC etc.

A fim de investigar essa dicotomia memória / esquecimento na relação entre avós e netos, faremos a análise de duas obras infantis: *Guilherme Augusto Araújo Fernandes* (1995) e *A avó adormecida* (2014) a seguir.

### 3 – Memória/Esquecimento dos Avós e a Narrativa Infantil Contemporânea

*Guilherme Augusto Araújo Fernandes* foi escrito por Mem Fox, australiana, professora universitária da área de Literatura Infantil, autora de livros de literatura para crianças. A ilustradora da obra é Julie Vivas, nascida na Austrália, que viveu sua infância nos Estados Unidos e, depois, na Espanha e Austrália. Foi finalista de vários prêmios literários. O livro foi publicado, pela primeira vez, em 1984 na Austrália e, no Brasil, em 1995, tendo sido traduzido para o português por Gilda de Aquino. O título original *Wilfrid Gordon Mac-Donald Partridge* é o nome completo do pai da autora e o nome do avô (Wilfrid Partridge). A obra já foi publicada em hebraico, espanhol, português, japonês e francês. Só nos EUA já foi vendido mais de um milhão de exemplares (FOX, 2010, disponível em: <<http://www.memfox.com/wilfrid-gordon-mcdonald-partridge.html>>).

O livro trata de forma sensível do problema da perda da memória, frequente na fase da velhice. Conta a história de um menino que morava vizinho a um asilo e o visitava amiúde. Ele gostava de conversar com os idosos que lá viviam, conhecia os seus nomes, os seus fazeres, ouvia as suas histórias. Estar no asilo estimulava a sua imaginação. Havia “a Sra. Silvano que tocava piano” (p. 6), “O Sr. Valdemar que adorava remar” (p. 7), “A Sra. Mandala que andava com uma bengala” (p. 7), “O Sr. Possante que tinha voz de gigante” (p. 7) e “O Sr. Cervantes que contava histórias arrepiantes” (p. 7). Todos eram seus amigos, mas de quem ele mais gostava era uma senhora de 96 anos, chamada Dona Antônia, a quem considerava uma avó, pois compartilhavam segredos, e existia entre eles uma notável semelhança: ambos possuíam quatro nomes.

Certa vez, Guilherme Augusto ouviu os seus pais comentarem que a senhora Antônia tinha

perdido a memória. Preocupado, o menino saiu perguntando às pessoas o que era memória e obteve diferentes respostas: “É algo que você se lembre”, “Algo quente”, “Algo bem antigo”, “Algo que o faz chorar”, “Algo que o faz rir”, “Algo que vale ouro” (FOX, 1995, p. 11 - 16). Nenhuma resposta foi simples, objetiva; estavam relacionadas à vida de cada um deles, àquilo que lhes passava na alma e no coração. A criança ficou angustiada: o que fazer? Ele voltou para casa com as respostas e com o desejo de procurar memórias para Dona Antônia, já que ela havia perdido as suas.

As respostas fornecidas à criança estão conectadas ao que o filósofo francês Henri Bergson denomina de memória-lembrança (2006, p.93) — relacionadas às emoções, de cunho subjetivo, que retomam o passado mediante ligações. Então, a sensibilidade concreta infantil fez com que o menino recolhesse objetos que se encaixassem nos conceitos obtidos sobre memória – um ovo ainda quente, uma caixa de conchas que havia guardado há muito tempo, uma medalha que, com tristeza, lembrava seu avô, uma marionete que fazia todo mundo rir e uma bola que, para ele, valia ouro – , colocou todos esses objetos-lembranças em uma cesta e os entregou à Dona Antônia que relembrou histórias e recobrou a memória através das referências reais trazidas pelo menino.

O primeiro objeto reunido por Guilherme foi a concha que, simbolicamente, representa o útero materno, e no seu interior é formada a pérola. Para o menino, a “pérola” foi o início para a reconstituição da memória (SOUZA; GIROTTO; SIMÕES, 2013, p. 64). A partir desse momento, ele encontrou vários objetos e os escolheu, baseando-se nas palavras que representavam o “quebra-cabeça” da memória (marionete/riso; medalha/tristeza; bola/algo que vale ouro; ovo/quente).

A cesta onde Guilherme guardou os vários objetos ligados à definição de *memória* e ao seu próprio passado é símbolo do feminino. Representa o inconsciente e o corpo materno, contendo sempre um segredo. Separa do mundo aquilo que é frágil ou precioso. Mexer numa cesta é arriscado, pois seu conteúdo provoca mudanças para quem teve acesso a ele, como no mito da caixa de Pandora (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2000). Tanto Dona Antônia como o próprio Guilherme são afetados pelo conteúdo da cesta, pois, a partir dela, ambos tiveram contato com suas lembranças familiares: a senhora recuperou a memória e a criança ficou feliz porque teve sua amiga e confidente de volta.

Observa-se, então, que o imaginário infantil abala as certezas do mundo adulto. Guilherme, que ainda não conhecia o significado de *memória* dado pelo dicionário, estabeleceu algumas conexões que deram sentido à palavra. O personagem recorreu a materiais concretos, assim como uma criança que está no período pré-operatório, que, de acordo com Piaget (1986), abrange crianças de dois a sete anos. Nessa fase há dificuldade de abstração, e a criança necessita de uma explicação para tudo. Logo, a fim de que tivesse sentido para o menino, a memória precisava ser algo visível e



palpável. A história possibilita, dessa forma, a identificação do leitor infantil com o personagem, pois mostra o percurso que a criança realizou para entender uma palavra desconhecida.

Quando o menino mostra objetos que fazem sentido para ela, Dona Antônia começa a relembrar algumas vivências esquecidas: com uma das conchas no ouvido, lembrou-se de quando fora à praia de bonde; quando segurou o ovo, lembrou que havia encontrado um ovinho azul quando era pequena no jardim da casa da sua tia; ao segurar a medalha, recordou de seu irmão que tinha ido para a guerra e nunca voltou; ao sorrir para a marionete, rememorou o rosto de sua irmãzinha rindo com a boca cheia de mingau, até chegar a memória mais recente de quando jogou com uma bola de futebol, recordando-se de quando conheceu o menino Guilherme. É essa interação entre criança e idoso que dá sentido às suas vidas e faz Dona Antônia recuperar sua história e sua alegria de viver.

São necessárias ainda algumas considerações sobre as ilustrações da obra em exame para uma compreensão mais aprofundada da temática da memória e de sua perda.

As ilustrações são recursos característicos dos livros infantis para seduzir as crianças e os adultos. Para Parreiras (2009), uma ilustração dá lustre e brilho ao que está expresso verbalmente. É como se auxiliasse o leitor a estruturar seu pensamento.

Guilherme Augusto Araújo Fernandes apresenta 32 páginas numeradas com dimensões de 24 x 25,5 cm. A capa (Figura 1) introduz os dois personagens centrais da narrativa, que mais tarde são conhecidos como Guilherme, nome que dá título ao livro, e Dona Antônia, a senhora de 96 anos que perdeu a memória. O menino se equilibra em cima de um skate e a idosa encontra-se sentada em uma cadeira de palha. Essa ilustração já mostra a diferença entre as gerações e, ao mesmo tempo, a intimidade entre eles que estão bem próximos.



Figura 1

Na primeira página do livro, vê-se a imagem de Dona Antônia sozinha, de costas e sentada na mesma cadeira de palha, parecendo representar a solidão da personagem, distanciada dos outros pela memória perdida (Figura 2).



Figura 2

O livro apresenta tons coloridos suaves que simbolizam o esmaecimento das lembranças de Dona Antônia. Há também o branco como plano de fundo que parece representar o espaço destinado ao leitor para que ali, por meio de identificações e associações, deposite suas memórias.

Os dois espaços da obra são mostrados na ilustração que abre a narrativa: a casa de Guilherme e o asilo (Figura 3). O mundo infantil é caracterizado por uma casa simples, roupas estendidas no varal e brinquedos espalhados sobre o chão. Este é complementado pelo sorriso do protagonista brincando. Na página seguinte, há o segundo espaço: o asilo, também ilustrado com a moradia ao fundo da imagem e os idosos à frente da casa. Uma cerca separa esses dois universos etários, facilmente atravessada pelo menino, pois há um orifício na cerca que os divide. A linguagem visual aproxima o leitor do cenário.

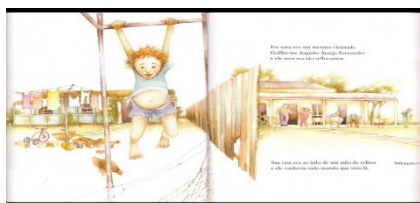


Figura 3

Em suma, no livro Guilherme Augusto Araújo Fernandes, há um intercâmbio de conhecimento intergeracional. Guilherme aprende com os idosos do asilo o significado da amizade e do vocábulo *memória* e Dona Antônia aprende com Guilherme que uma criança está apta, com seus conhecimentos intuitivos, a ajudar uma idosa, a quem ele amava como uma “avó”, a recuperar lembranças perdidas. Essa troca de conhecimento é muito importante e, segundo Oliveira (1999), o saber não é unilateral e o ensino não é uma simples passagem de conhecimento dos mais velhos para os mais novos. Ao contrário, ensinar pressupõe a coexistência entre pessoas de diferentes idades e gerações compartilhando suas experiências de vida, o que envolve movimento, renovação e troca. Dessa forma, não importa a idade dos envolvidos na relação, visto que todos aprendem e ensinam.

O segundo livro a ser investigado é *A avó adormecida* (2014), escrito pelo italiano Roberto Parmeggiani em português e ilustrado por João Vaz de Carvalho. Apresenta 40 páginas não numeradas. A capa nos mostra uma senhora simpática e engraçada com cabelos de bolotas, assim como o lençol que a cobre (Figura 4). Título e ilustração remetem-nos para uma outra história bem conhecida, *A Bela Adormecida*.

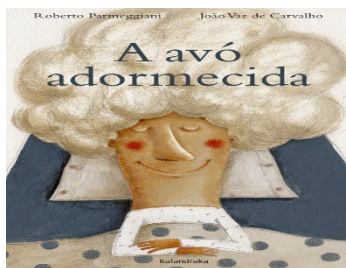


Figura 4

Fazendo referência a esse clássico conto de fadas e ao fato de a princesa adormecer profundamente após se ferir com um fuso, o autor descreve a perda de memória e a morte de sua *nona*, além do profundo laço afetivo entre avós e netos. A avó é como a *Bela Adormecida*, à espera de um príncipe encantado que a desperte com um beijo.

O enredo é narrado em primeira pessoa pelo próprio neto que nos conta a história de uma avó que passa um mês adormecida segundo a visão infantil: “Minha avó dorme. Minha avó dorme o dia todo. Minha avó dorme o dia todo, por um mês” (PARMEGGIANI, 2014, s/p).

Antes de ela adormecer, começou a fazer coisas estranhas como dançar valsa no meio da sala, maquiada, com um chapéu de flores; arrancar as flores do jardim para fazer uma sopa e convidar o garoto para ir à lua (Figura 5).



Figura 5

Há uma retrospectiva nostálgica quando a criança relembra o que gostava de fazer com a avó: liam muitos livros, ela lhe contava muitas histórias, preparava pizzas para ele, levava-o para comprar figurinhas e “abraçava-me a toda hora e eu desaparecia em seu amor” (PARMEGGIANI, 2014, s/p) (Figuras 6 e 7).



Figuras 6 e 7

Percebe-se, então, o amor imenso entre avó e neto e o papel da avó como apoio afetivo/educacional e guardiã das memórias e narrativas do passado.

Tendo a avó perdido seu contato com o mundo, inverteram-se os papéis: o neto, para ficar próximo a ela, passou a exercer a função de contador de histórias ao ler para a idosa o livro favorito dela (Figura 8).



Figura 8

Confessou ainda para a *nona* que quando crescesse, ia cozinhar o macarrão com molho de tomate mais gostoso do mundo, significando que a transmissão de aspectos culturais entre gerações não envolve apenas a leitura e a contação de histórias, mas também a arte culinária fundante de uma linguagem de afeto que atravessa o tempo.

A morte da senhora é indicada pela alternância do tempo verbal – “Minha avó dorme/ Minha avó dormia” (PARMEGGIANI, 2014, s/p) – e pelas belas ilustrações de João Vaz de Carvalho que mostram uma cama vazia, um neto com um olhar perdido e um quarto enorme onde predomina o branco da ausência. A janela aberta com vista para o mar expressa a liberdade recém – conquistada da avó que deixou de lado a prostração e a doença, tendo sido levada pela morte, travestida de príncipe encantado (Figura 9).



Figura 9

No desfecho, o narrador – mirim declara poeticamente que a avó “Voa alto com as pipas. Nada nas profundezas do mar. Bebe muita limonada. E prepara toneladas de pães” (PARMEGGIANI, 2014, s/p). Ou seja, apesar da tristeza pela perda da avó, o mais importante são as lembranças afetivas geradas por essa convivência que estarão sempre com ele. O sorriso que a avó exibia, enquanto dormia, parece ser a invocação da memória de tudo o que fica.

Complementando a poeticidade do texto, os desenhos de Vaz, feitos com lápis, aquarela e pastel, são dinâmicos com uma paleta de cores que abrange o bege, o preto, o azul profundo e o vermelho vinho. O ilustrador constrói, então, segundo Rasga (2015), “metáforas visuais para enfatizar um caminho, entre a presença e a ausência, entre a avó que cuida do neto e o neto que

acompanha a avó, na sua enfermidade, lendo-lhe histórias junto à sua cama” (<http://deusmelivro.com/critica/a-avo-adormecida-roberto-parmeggiane-e-joao-vaz-de-carvalho-25-2-2015/>)

#### 4 – Conclusão

O que se pode perceber, por intermédio da análise dessas obras voltadas para crianças, é que velhice e infância estão entrelaçadas em representações e significados, pois essas fases da vida apresentam um traço em comum, a falta: para o idoso, daquilo que já foi (o passado com suas memórias) e para o infante, do novo, ou seja, daquilo que ele ainda não viveu.

Vale acrescentar que há uma ligação entre as diferentes gerações mediada pela ajuda mútua. Os avós biológicos ou “de coração”, como Dona Antônia, cuidam das crianças na ausência dos pais e contam histórias para elas, partilhando suas memórias. Os pequenos os auxiliam, fazendo-lhes companhia e lendo para eles como em *A avó adormecida* ou, então, buscando resgatar suas lembranças perdidas como em *Guilherme Augusto Araújo Fernandes*.

Essa breve investigação sobre a temática da velhice na literatura para crianças leva a outros questionamentos: Além do papel de narrador de histórias e detentor do conhecimento, que outras funções o idoso desempenha na literatura infantil contemporânea? Como a personagem criança reage face a essas outras imagens da senescência? Qual a importância das ilustrações na construção desse imaginário?

Esperamos que tais problematizações sirvam de incentivo para novas pesquisas acerca da estreita relação entre infância e velhice / avosidade, geralmente marcada pela proximidade e pelo afeto.

#### Referências Bibliográficas

- BARROS, M. M. L. **Autoridade e afeto**: avós, filhos e netos na família brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**: a realidade incômoda. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Difel, 1976. V.1
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: ----- **Obras escolhidas I**. Tradução de P.S. Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz – Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**. São Paulo: Global, 2003.
- FOX, Mem. **Guilherme Augusto Araújo Fernandes**. Ilustrado por Julie Vivas. Tradução de Gilda de Aquino. 8ª ed. São Paulo: Brinque-book, 1995.

- FOX, Mem. **Wilfrid Gordon Mac-Donald Partridge**, 2010. Disponível em: <<http://www.memfox.com/wilfrid-gordon-mcdonald-partridge.html>>. Acesso em: 16 jun. 2018.
- OLIVEIRA, P.S. **Vidas Compartilhadas**: Cultura e co-educação de gerações na vida cotidiana. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 1999
- PARMEGGIANI, Roberto. **A Avó Adormecida**. Ilustrado por João Vaz de Carvalho. São Paulo, Editora DSOP, 2014.
- PARREIRAS, Ninfa. **Confusão de línguas na literatura**: O que o adulto escreve, a criança lê. Belo Horizonte: rhj, 2009.
- PIAGET, Jean. **A linguagem e o pensamento da criança**. 4. ed. rev. São Paulo: M. Fontes, 1986.
- RASGA, Andreia. **A avó adormecida**, Deus me livro, 2015. Disponível em: <<http://deusmelivro.com/critica/a-avo-adormecida-roberto-parmeggiane-e-joao-vaz-de-carvalho-25-2-2015/>>. Acesso em: 18 jun. 2018.
- SILVA, Camila Funari Mendes; CORREA, Mariele Rodrigues. Trocas simbólicas entre gerações: avós, netos e a literatura infantil. **Pensando famílias**. 18(1), p.124 – 137, jun. 2014.
- SOUZA, Renata Junqueira de; GIROTTO, Cyntia Graziella Guizelim Simões; SIMÕES, Rita. Manuais didáticos e literatura infantil: as leituras infantis no Brasil e em Portugal. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 262-269, abr./jun. 2013.

**ST 09**

**LITERATURA  
CEARENSE: ANÁLISE,  
CRÍTICA E HISTÓRIA**

**ROSA CORNÉLIO DE JESUS: A SIMBOLOGIA DA MULHER ANCIÃ EM *OS VERDES ABUTRES DA COLINA***

Ana Tamires da Silva Oliveira<sup>i</sup>

**Resumo**

*Os Verdes Abutres da Colina* (1974) é um dos livros mais estudados da obra de José Alcides Pinto. Ele retrata a constituição da aldeia de Alto dos Angicos e de personagens alicerçados dentro de campos simbólicos bem estruturados, trazendo para o texto características das narrativas fantásticas. O narrador mostra a existência de uma polarização do espaço narrativo entre sagrado e profano, os representantes desses polos são os personagens Antônio José Nunes e Rosa Cornélio de Jesus; ambos aparecem como eixos centrais do romance. Algumas análises retratam Antônio José Nunes como o único protagonista do romance, desprezando a existência de Rosa Cornélio como outra grande protagonista. Nesse sentido, este trabalho visa analisar a significação da personagem feminina, investigando as implicações que sua simbologia traz para o romance, pois se compreende que Rosa simboliza um centro ordenador da narrativa, ligado à ideia de sagrado, assumindo o arquétipo da deusa anciã como um símbolo de força capaz de superar as dificuldades que se apresentam sobre a aldeia. Para tanto, nos embasamos nos estudos de Campbell (2008), Eliade (1992), Jung (2000) e outros autores que trataram do tema.

**Palavras-Chave:** rosa cornélio de jesus. Simbologia. Mulher anciã. *Os Verdes Abutres da Colina*

**ROSA CORNÉLIO DE JESUS: THE SYMBOL OF THE OLD WOMAN IN *OS VERDES ABUTRES DA COLINA***

**Abstract**

*Os Verdes Abutres da Colina* is one of the most studied books in the work of José Alcides Pinto. It portrays the constitution of the village of Alto dos Angicos and the characters based in well-structured symbolic fields, bringing to the text characteristics of the fantastic narratives. The narrator shows the existence of a polarization of narrative space between sacred and profane, the representatives of these poles are the characters Antônio José Nunes and Rosa Cornélio de Jesus; both appear as central axes of the novel. Some analyzes portray Antônio José Nunes as the sole protagonist of the novel, despising the existence of Rosa Cornélio as another great protagonist. In this sense, this work aims to analyze the meaning of the female character, investigating the implications that its symbology brings to the novel, because it is understood that Rosa symbolizes a computer center of the narrative, linked to the idea of sacred, assuming the archetype of the elderly goddess as a symbol of strength able to overcome the difficulties that present themselves on the village. For this, we rely on the studies of Campbell (2008), Eliade (1992), Jung (2000) and other authors who dealt with the theme.

**Keywords:** Rosa Cornélio de Jesus. Symbology. Elderly woman. *Os Verdes Abutres da Colina*

**1 – Introdução**

Rosa Cornélio de Jesus é uma das personagens mais expressivas de *Os Verdes Abutres da*

---

<sup>i</sup> Aluna do Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Email: ana\_tamires.o@hotmail.com



*Colina* (1974), embora pouco tenha sido escrito sobre ela dentre os estudos já produzidos sobre este romance de José Alcides Pinto. Muito foi escrito sobre o personagem Antônio José Nunes colocado como o patriarca da aldeia de Alto dos Angicos, espaço onde se passa o romance. As linhas mais significativas já escritas sobre a personagem feminina estão presentes num artigo de Inocência de Melo Filho, intitulado *O Sagrado e o Profano: A mulher na ficção de José Alcides Pinto*, publicado na revista da Academia Cearense de Letras em 1997.

Nesse artigo o autor destina dois parágrafos do seu estudo para tratar da significação que a personagem assume dentro do romance, alguns outros autores também a citam, mas não aprofundam a discussão. As análises já publicadas acerca do romance se voltam mais para os personagens masculinos e contemplam de maneira ampla o personagem Antônio José Nunes e sua importância dentro do texto.

Ao nos debruçarmos sobre a narrativa podemos enxergar Rosa Cornélio de Jesus como uma protagonista, inclusive sua presença demarca um grande campo simbólico na construção do romance. Ao passo que a narrativa se desenvolve podemos notar que a personagem exerce uma ligação com o divino e sagrado, chegando a coadunar características da deusa anciã, Grande Mãe e da sabedoria própria de quem muito viu e viveu na aldeia.

Rosa aparece poucas vezes no romance, podemos contabilizar apenas sete momentos nos quais é colocada em interação com os demais personagens, agindo de forma direta ou sendo determinante para alguma situação. Outras vezes é apenas evocada por Padre Tibúrcio ou pelo narrador.

O aparecimento moderado de Rosa, no texto, pode ser o motivo de ter recebido tão pouca atenção por parte dos estudiosos da literatura alcidiana. No entanto, essa moderação não pode ser confundida com uma possível inexpressividade da personagem, pois o narrador confere um grau elevado de importância a ela, introduzindo-a como a matriarca da aldeia.

## **2 – Os símbolos e o perfume da “Rosa” alcidiana**

O posto de matriarca da aldeia, concedido à Rosa, transfere para dentro da obra toda a simbologia do arquétipo da Deusa, também chamada de A Grande Mãe, presente nas mitologias dos povos primitivos desde o Paleolítico (CAMPBELL, 2015), dominando os cultos e crenças das aldeias de povos de cultura agrária até os primeiros anos da nossa era. A aproximação da simbologia da deusa se faz importante para que entendamos toda a carga simbólica que o princípio feminino tem, quando associado a personagem Rosa de Jesus.

É necessário destacar, portanto, que o uso do termo matriarca não está sendo feito para designar a “autoridade exercida unicamente por uma autoridade feminina”, afinal não há indícios de

que as mulheres tenham sido as únicas governantes de uma comunidade ou cultura. O poder exercido pela Deusa e suas representantes nas comunidades não obedecia a um modelo hierarquizante, onde há uma estrutura piramidal, mas sim uma estrutura esférica que oferecia um lugar democrático de participação.

O termo ‘matriarca’ é usado para se referir às culturas que reverenciaram a Deusa mãe como divindade, ou seja, aos povos que têm uma organização social matrifocal, como os neolíticos de linhagem matrilinear (passada de mãe para as filhas). Nessa organização matrilinear vigorava um sistema social de parceria e participação conjunta (esfera, círculo) sem desprezar, inclusive, a participação masculina.

Nas lendas presentes nessas várias sociedades matriarcais, a mulher aparece como a principal detentora do poder criador, a Deusa é a mãe que dá a luz, cria e nutre. Isso acontece porque “as forças da mulher, no sentido biológico, conferem a ela um poder mágico que faz com que tenha especial capacidade de ativar e de se harmonizar com as forças da natureza.” (CAMPBELL, 2015, p. 53). A força feminina visceralmente identificada com a natureza revela a sacralidade do princípio feminino, mesmo quando está associado a outros aspectos e culturas.

A Grande Mãe sobrevive em diversas culturas até hoje sob aquilo que Carl Jung definiu como arquétipo da Mãe, porque justamente a mesma dinâmica psicológica feminina acaba se repetindo nas sociedades e revelam padrões internos que brotam de uma mesma fonte profunda. Os comportamentos arquetípicos e o percurso da Deusa que traçamos até aqui são indispensáveis para que entendamos os fatos do romance de José Alcides Pinto que envolvem as personagens femininas e em especial a matriarca Rosa Cornélio de Jesus.

No romance, a Deusa ressurgiu mediante a inserção da personagem Rosa na narrativa, vinculada ao cristianismo ela exerce o papel de mediadora de graças e ponte para se retornar a Deus, estabelecendo uma relação intensa com o sagrado. Em meio aos personagens de *Os Verdes Abutres da Colina*, Rosa Cornélio de Jesus assume o “Arquétipo da Mãe”. Dessa forma, ela se torna o símbolo que emana uma imagem positiva para a coletividade daquela aldeia. Por meio de tal personagem acontece aquilo que C. Jung (2000) chama de “a mágica autoridade do feminino” relacionada à sustentação da vida; enquanto essa mágica opera, notamos a existência de uma elevação espiritual aliada a uma força que sustenta e ordena.

Na iconografia cristã a rosa está associada ao Cristo, a sua paixão e morte, no símbolo da Rosa-Cruzes (crucifixo cravejado com rosas). Nesse símbolo, a rosa se encontra no centro da cruz, em outras representações ela aparece na base do crucifixo. E a Rosa personagem aparece no final do romance, reproduzindo tal símbolo. Ela aparece como o próprio suporte de sustentação para a cruz, no momento em que a comunidade é salva da destruição total.

A narração estabelece um eixo de articulação dos acontecimentos ao redor de Rosa, pois é dela que emana a força coordenadora de todo o sentido matriarcal do texto. Isso acontece porque ela “[...] é quem dá as coordenadas de todo o romance, ela é a mais velha de todos, é quem enterra todo mundo, fica sozinha...” (PINTO in PINHEIRO, 2003, p.70).

É importante nos atentarmos para a simbologia criada ao entorno da personagem através dessas três características que o autor aponta: ser a mais velha entre os demais moradores, presenciar a morte de todos e, por fim, acabar sozinha. Em entrevista concedida a Anchieta Pinheiro, José Alcides Pinto fala pela primeira vez sobre a simbologia que sua personagem tem dentro do romance:

Rosa, que é um dos principais personagens, a matriarca do lugar, **acompanhou o nascimento da aldeia**. Ela tem toda a experiência religiosa que Padre Tibúrcio infundiu em seus fiéis, **ela já nasceu portadora de graças**. Justamente ela nasceu como oposto. Os verdes abutres são o mal; e ela é o bem. Os verdes abutres da colina são o profano, ela é o sagrado; **ela é sacramentada desde o nascimento**. (PINTO, 2003, p. 81, grifo nosso).

Nessa entrevista José Alcides Pinto traça alguns pontos-chaves para a interpretação da personagem, mas não esgota todo o arsenal interpretativo que ela gera dentro do texto. Depois que Antônio José Nunes se desvia da esfera do divino, profanando a terra e sua descendência, Rosa aparecerá na narrativa como oposto do personagem masculino, que passa a significar maldição na aldeia. A partir de então, toda a significação do sagrado, na obra, passa a residir na personagem feminina. A morte do coronel coloca Rosa em ascensão como uma representação do sagrado, sua finalidade é aplacar todos os males que os atos do patriarca e seus descendentes acarretaram.

As cenas de abertura e fechamento do romance têm Rosa como centro do espaço onde os acontecimentos se desenvolvem. Na primeira cena, aparece de pé, em frente a sua casa, protagonizando uma pequena batalha para se defender de alguns pirilampos que insistem em subir por suas pernas. De idade bastante avançada, já tem seus sentidos alterados por causa da idade. Na última cena nos deparamos com Rosa, também de pé, sustentando a salvação da aldeia, muito idosa e totalmente lúcida.

É importante registrar que depois da leitura do romance, percebemos que esta cena inicial é na verdade uma atualização dos acontecimentos apocalípticos da aldeia. Na realidade mostra um “depois do fim”, localizada logo no início do romance como se o narrador estivesse querendo unir as duas pontas da narrativa num único fio, de forma que se transforme em um círculo. Por isso afirma que ela acompanhou o surgimento da aldeia, como uma forma de afirmar que já existia “antes do início” e restou até “depois do fim”.

Isso nos faz ponderar que o começo e o fim estão ligados, reforçando a relevância do significado assumido pelo círculo no texto alcidiano. Em *Os Verdes Abutres da Colina*, a imagem

do círculo sempre terá uma correlação com a ideia de tempo e eternidade. A representação do tempo-eterno acontece através da personagem da matriarca, porque significa vida e resistência à morte.

Essas características já podiam ser observadas nos povos primitivos, pois acreditavam que a Deusa nunca fora criada e já estaria presente antes da criação de todo o cosmos, de modo que sua existência se perpetua até depois do fim do mundo (CAMPBELL, 2015). O narrador repete, a todo o momento, que Rosa era a mulher mais velha da aldeia, sua velhice a estabelece no romance como uma pedra fundamental, isso tudo porque nenhum outro personagem tem as suas características: “[...] uma existência espantosa, como Rosa, a Matriarca do lugar, que já contava quase cento e quarenta anos e a quem muita gente julgava fosse imortal como um rochedo.” (PINTO, 2000, p.30).

É importante registrar que Rosa não é a única idosa que resiste no povoado. A velhice é uma característica marcante nos habitantes da aldeia de Alto dos Angicos, todos resistem ao tempo com uma vitalidade estranha, como se observa no seguinte trecho:

[...] embora a velhice, para os habitantes do lugar, não tivesse bem um tempo determinado. Depois de completar um século, as pessoas eram assim tratadas: “Fulano está ficando velho.” Mas as pessoas octogenárias faziam planos de vida assombrosos, como o de ingressar na escola de mestre Manoel Carneiro do Nascimento, iniciar o brocar de um roçado, encomendar ao caixeiro-viajante machados e cepilhos para trabalhar a madeira. Velhos só eram chamados os que passavam de um século, mesmo assim não eram tidos como inválidos, não dependiam de outras pessoas para exercer suas atividades [...] (PINTO, 2000, p. 39-40).

Essa vitalidade é uma herança genética deixada pelo patriarca Antônio José Nunes aos seus descendentes, pois ele também morreu centenário. O que difere da vitalidade desses personagens da resistência de Rosa é: a sua não ligação sanguínea (parentesco, familiaridade) com o personagem masculino. Essa desvinculação isenta Rosa Cornélio de herdar a finitude dos demais, pois, por mais que alcancem uma idade avançada, estão fadados à morte.

No seu *Dicionário de Símbolos*, Chevalier & Gueerbrant (2015) afirmam que o símbolo da “rosa” significa “[...] a taça da vida, a alma, o coração, o amor. Pode-se contemplá-la como uma mandala\* e considerá-la um centro místico. [...] “um símbolo de ressurreição e imortalidade.” (p.788). No decorrer desta análise nos esforçaremos em mostrar as implicações dessas significações da simbologia da rosa, dentro do romance de José Alcides Pinto.

Neste momento chegamos a uma interseção entre o símbolo e a personagem, pois a Rosa personagem, enquanto representação de um centro, círculo da aldeia, está fortemente ligada com a ideia de vida e imortalidade. Na narrativa bíblica também encontra-se uma possível justificativa para a questão da imortalidade, já que a personagem se relaciona com o divino cristão: “Ora, o

mundo passa com a sua concupiscência; mas o que faz a vontade de Deus permanece eternamente.” (BÍBLIA, 2017, 1 João 2: 17). Rosa de Jesus não só faz a vontade do seu Deus como se mantém afastada de tudo o que se relaciona com o mundano.

No romance não há um relato que fixe o aparecimento de Rosa na aldeia. Como vimos, somos levados a acreditar que Rosa já estava presente antes do surgimento de Alto dos Angicos. No início da narrativa é citado que ela “atravessara todo um século [...] o século que viu nascer” (PINTO, 2000, p. 13-14), como uma forma de registrar a peculiaridade à cerca da resistência da matriarca e reforça a questão de que o sagrado feminino está presente desde o início dos tempos.

Na oitava edição de *Os Verdes Abutres da Colina* (2001), revista e ampliada, a primeira oração da citação do trecho anterior foi suprimida e substituída por: “quase dois séculos se passaram” (Idem, 2001, p. 14). A ampliação de um para dois séculos reforça a ideia de que o autor perseguia a construção de uma simbologia temporal ao redor da personagem, ancorado numa ideia de eternidade.

Na escrita de José Alcides Pinto, o eterno é justamente aquilo “que é privado de um limite de duração. [...] A eternidade representa a infinidade do tempo independente de toda contingência limitativa: é a afirmação da existência na negação do tempo.” (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2015, p. 409). Rosa está no início e no fim, está presente em todo o tempo.

Há determinados momentos de ausência da personagem no curso dos acontecimentos da narrativa, pois não é o único núcleo da mesma, havendo outros núcleos que se alternam constantemente. Mas nos momentos em que não aparece, o narrador se preocupa em lembrar ao leitor que:

“Rosa, a Matriarca, ainda existia, e **a quem o tempo (ao que parece) não exercia sua ação corrosiva**. Rosa era como se estivesse **estacionada no tempo**, pois ainda conservada a vitalidade de suas expressão e sua lucidez era **a mesma de todos os tempos**.” (PINTO, 2000, p. 98, grifo nosso).

As informações sobre Rosa se repetem muitas vezes durante o romance, sempre relacionadas ao seu estacionamento no tempo, sem se fixar numa temporalidade. Uma de suas maiores características é a permanência, por isso é “a mesma de todos os tempos” e não sofre nenhuma “ação corrosiva”. Analisando por esse prisma, notamos que a personagem habita “fora do tempo”, para Joseph Campbell: “Fora do tempo tudo dura para sempre.” (2015, p. 249). Esse é o trunfo da matriarca: estar desvinculada do extinguível.

Toda a essência desta ligação com o divino é evidenciada através do rosário, das ave-marias e de seu total envolvimento com essa prática da oração. Como o narrador afirma no texto, a personagem passava os seus dias “sem perder um só mistério nas contas dos caroços de mulungu”.

Mistérios que podem estar relacionados aos do rosário ou aos que são desenvolvidos na narrativa.

As orações e presença de Rosa impedem que os verdes abutres da colina (considerados uma forma pela qual os demônios se manifestam) destruam a aldeia, sua presença parece enfraquecer as forças malignas que habitam a aldeia, que de tempos em tempos querem destruir a vida da comunidade, isso nos leva a crer que “é ela quem sustenta a absolvição do povoado, um povoado que sucumbiu várias vezes e várias vezes voltou a ser o que era com a fama histórica por causa de Rosa, que é portadora de graças e é por isso que os demônios jamais destruíram o povoado de uma vez. (PINTO in PINHEIRO, 2003, p. 71). Não resta dúvidas que sua presença é de grande importância para a aldeia. Sua existência funciona como um escudo contra as forças do malignas que habitam o local.

As preces da personagem operam de forma tão significativa que em alguns trechos do romance as preces se tornam um verdadeiro alimento para o corpo e a alma da personagem, através de suas rezas consegue sustentação física e espiritual. No evangelho de João encontramos uma explicação para esta saciedade, na qual próprio Jesus afirma: “Eu sou o pão da vida. Quem vem a mim, nunca mais terá fome, e o que crê em mim nunca mais terá sede.” (BÍBLIA, 2017, João 6, 35). Retornando ao romance, observemos o trecho seguinte:

Rosa Cornélio de Jesus, a Matriarca, que vivia só desde que ficara viúva, há 85 anos passados, estranhou a ausência de pessoas no povoado, mas julgou que talvez fosse devido à vista, que estava muito curta, e aos ouvidos que não escutavam mais nada. **Seus sentidos estavam encascorados pela idade.** Os objetos domésticos se distanciavam muito quando ela os procurava, mesmo que estivessem tão próximos que Rosa esbarrasse neles. **Raramente sentia fome, e procurava suprir essa necessidade rezando.** A memória não colhia mais nada do passado nem guardava lembrança de coisa alguma do presente. **Mas não esquecia de ir à igreja aos domingos, para assistir à missa,** embora encontrasse a porta principal fechada. Deus havia de lhe perdoar os pecados – exclamava Rosa – pois sempre chegava à igreja atrasada para assistir à missa, e voltava rezando para casa (pois só andava rezando), arrastando com enorme dificuldade as pernas trôpegas e dormentes. (PINTO, 2001, p. 108).

A matriarca estranha a ausência dos demais moradores porque todos estão escondidos, trancados em suas casas, assolados pelo medo de serem apanhados pelos demônios que espreitavam o povoado. Rosa não sente medo porque não tem ligação direta com os demônios, pois nunca tivera relação nenhuma força maligna e não possui ligação sanguínea com o coronel Antônio José Nunes.

A personagem não tem contato com as “coisas terrenas”, como percebemos pelo fato dos objetos domésticos se afastarem dela. Percebemos isso também através do desgaste dos sentidos (audição e visão), passando a ideia de que não pode ser penetrada por nada que pertença à atmosfera do profano, não pode ver ou escutar outras coisas que não estejam relacionadas ao divino.

A matriarca conserva sua morada interior intacta, o fato de morar sozinha há 85 anos

demonstra isso; pouco escuta e pouco enxerga do que está além de sua vida de orações e não poderia ser diferente, pois “só andava rezando”. Entendemos, portanto, que não há alimento mais nutritivo possível para a personagem, como bem frisa o narrador: “[...] de fome jamais morreria, pois Rosa se alimentava de orações”. (PINTO, 2000, p. 109), seu rosário é o meio que a conduz para a saciedade.

Por ser a matriarca da aldeia, as graças que recebe são emanadas para beneficiar a vida dos demais moradores, uma vez que a personagem sempre está presente em momentos decisivos para o povoado. Desde as sociedades antigas “as mulheres idosas desfrutavam de privilégios e posições de destaque, detendo o poder sacerdotal e curador e a responsabilidade das decisões nos conselhos da comunidade.” (FAUR, 2016, p. 129). Padre Tibúrcio, como vigário, respeita e compreende que a companhia daquela mulher tão importante, simboliza sabedoria e virtudes derramadas no território de São Francisco do Estreito.

Em muitas culturas antigas e modernas os idosos têm especial importância, eles representam sabedoria e devem participar das decisões da comunidade, por isso é importante que sua bênção lavre qualquer nova decisão na vida comunitária. Nas pequenas comunidades dos interiores espalhados pelo Brasil se tornou tradição pedir bênção aos mais velhos, sejam eles da família ou não: “A dádiva da bênção, em nome de Deus, estabelecia um liame do solidarismo familiar e sagrado. Filho de bênção, o afortunado. Amaldiçoado, sem a bênção dos pais. Voto de felicidade. Respeito. Proteção. Confiança.” (CASCUDO, 2011, p. 41). A presença do ancião é indispensável em momentos importantes nas comunidades desde as sociedades mais primitivas.

Ao passo que o romance se desenvolve notamos que os acontecimentos narrados se encaminham para um fim de requintes trágicos. Padre Tibúrcio se mostra muito preocupado com as investidas dos verdes abutres da colina sobre a aldeia, tais investidas passam a ser constantes depois que os moradores regridem a um comportamento ancestral. O medo e a necessidade de proteção para a aldeia toma conta do espírito do vigário, possibilitando que se recorde de Rosa, ainda viva e lúcida residente no território da aldeia. Partindo ao encontro da personagem, o padre se depara com a seguinte cena:

Rosa dormia tranquila em sua cadeira de balanço. Os cabelos cor de palha, esfiapados, descidos até a cintura, lembravam a idade de sua indiferença por todas as coisas do mundo. O padre nunca pensou que Rosa possuísse cabelos tão compridos e tão devastados pelo tempo. (PINTO, 2001, p. 109)

A matriarca ainda estava viva e de mente sã. A surpresa do Vigário vem de encontro com essa imagem bastante simbólica da velhice representada pelos cabelos da personagem, que dormia ignorando os perigos pelos quais o povoado estava passando. A ausência de qualquer resquício de

medo permite que permaneça tranquila enquanto os outros moradores sintam-se ameaçados.

Neste momento em que o padre contempla a real imagem da anciã, pode constatar o total desprendimento da matriarca acerca do plano comum onde os demais personagens vivem, de fato, sua existência não tem nada de comum. Em seus longos cabelos estão as virtudes e sabedoria ganhadas ao passar dos tempos, a liberdade dos cabelos representam um atributo de pureza e total consagração ao divino. Sobre a soltura dos cabelos femininos Câmara Cascudo (2011) considera que não se trata apenas de uma consagração a Deus, mas de um voto à Maria.

Quanto a ênfase que o narrador faz da cor branca dos cabelos da matriarca podemos notar a constituição, por meio desse símbolo, daquilo que Mircea Eliade (1988) chama de “limiar”, um momento limite da narrativa. O branco simboliza um rito de passagem no qual o ser atravessa por um momento de morte e nascimento, ou seja, renascimento. Neste encontro o Vigário conta à matriarca os perigos que rondam o seu povoado, porque é muito importante que ela tenha ciência de todos os acontecimentos:

Mas a Matriarca foi além: quis saber se os verdes abutres da colina tinham voltado ameaçadores, se o partido dos Marretas estava de pé, se o vereador cumpria com a promessa que fizera ao povo, se a vestal ainda tinha aparecido no povoado, trazendo boas novas para a comunidade, se os peripatos e os eleatas ainda se reuniam na sacristia da igreja e se o cego João da Mata e o mágico feiticeiro Antonio Marreca ainda existiam. (PINTO, 2000, p. 110).

Os questionamentos refletem o desejo de saber se os avanços de outrora ainda vigoravam na aldeia. Mas é importante notarmos que ela não ignora a existência dos verdes abutres, os demônios que sempre ameaçam transformar a aldeia nas cidades bíblicas de Sodoma e Gomorra. Não obtendo resposta do vigário, continua: ““ Tibúrcio, o que se passa com você, que não deu respostas às minhas perguntas?” E padre Tibúrcio só teve uma frase para a insistência da Matriarca: “Rosa, precisamos rezar muito, para que o povoado de Altos dos Angicos de São Francisco do Estreito não desapareça da face da Terra.”” (PINTO, 2000, p. 110).

No final da narrativa, a ameaça dos abutres é concretizada. Dessa forma, os demônios avançam sob o povoado. Passar pela destruição é o destino de todo descendente do Coronel Antônio José Nunes, mas, Rosa, como a portadora de graças, pode interferir diretamente na concretização das maldições lançadas sobre o povoado. No momento em que os abutres invadem a aldeia, causam incêndios, desastres e mortes. O clima apocalíptico é instaurado na narrativa. Aquele mundo estava chegando ao fim.

No meio do caos instaurado pelos abutres existe uma força benéfica lutando para combater a destruição, vejamos:

O ar ainda estava carregado de fagulhas quando uma figura de mulher emergiu da cinza dos



escombros, como a fênix da lenda. Era Rosa Cornélio de Jesus, a Matriarca, procurando equilíbrio nas pernas trôpegas e dormentes, a cruz de Frei Vidal da penha levantada para o céu em toda a extensão do braço. Talvez já houvesse completado 150 anos ou ultrapassasse essa idade. E logo uma grande paz se fez sobre os escombros. As brisas sopraram frescas e festivas como os ventos de março, no inverno, e o sol reapareceu entre os retalhos transparentes das nuvens, como estrias delgadas, soltas, vagando ao léu do espaço. E de súbito tornaram-se escuras, engrossaram, cresceram sobre o povoado e derramaram-se em gotas grandes e pesadas. (PINTO, 2001, p. 113).

A interseção da personagem é capaz de aplacar o caos, sua missão como patriarca se cumpre, nesse momento, pois é o braço do divino na aldeia. Este trecho é muito importante para o romance, e para nossa análise, por enfatizar um tema que Alcides Pinto persegue em sua literatura: a salvação vem por meio da “figura de mulher”.

Comparada a Fênix a matriarca faz do fogo e das cinzas o sinônimo de renascimento, “a fênix evoca o fogo criador e destruidor, no qual o mundo tem sua origem e ao qual deverá o seu fim [...]” (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2015). Comparada a esse pássaro místico, dotado de grande longevidade e capacidade de ressurreição, Rosa resiste ao fogo da destruição e surge intacta e vitoriosa sobre as cinzas; sustentando a remissão da aldeia de alto dos angicos com a força da fé.

Através do fogo trazido pelos verdes abutres da colina a comunidade pode ser purificada, apesar da destruição causada, até o momento em que Rosa interrompe e as chamas se abrandam. O fogo é o símbolo da purificação do lugar, e a chuva representa o reestabelecimento da paz e reordenação do espaço. O fogo destrói e purifica a água lava toda a impureza restante, limpa os resquícios da presença maligna. Se pensarmos no dilúvio notamos que essa chuva representa uma renovação de aliança com aquele local e pessoas. Notamos mais perfeitamente no seguinte trecho:

Não havia mais nada de pé no povoado a não ser a Matriarca, agora banhada pelas graças das chuvas como uma bênção divina. E Rosa, como se nada houvesse acontecido, começou a cantar hinos religiosos, a cruz de Frei Vidal da Penha erguida para o infinito do céu. O chão estava úmido, socado, sem vestígios de pó, como preparado para receber as sementes da lavoura. (PINTO, 2001, p. 114).

A cena é realmente uma preparação da terra para receber uma nova plantação, uma forma de gerar frutos novos. Este é um ritual de preparar a terra, muito usado pelos agricultores familiares, no interior do Ceará. A queimada é necessária porque proporciona limpeza e preparo do solo para o novo plantio; somente no período de inverno esta terra vai poder receber sementes e produzir novas vidas.

Notemos que a menção a atividade agrária e ao fogo afirma na obra uma simbologia que remete Deusa dos povos primitivos de que tratamos no princípio desse texto. É necessário levar em consideração que “essa mitologia primeva centrada na Deusa, o sol, como a terra, é feminino. Ou, segundo outra imagem, a Lua masculina é gerada no Sol: o fogo criador do Sol e o fogo criador do ventre são o mesmo.” (CAMPBELL, 2015, p. 22). Por esse motivo a figura feminina é escolhida

para fazer parte deste campo significativo que envolve essa ideia da terra fértil, do fogo e do sol, todas essas forças juntas se harmonizam.

A salvação da aldeia, antes amaldiçoada, através de uma personagem de simbologia tão complexa nos remete a outro episódio importante da literatura universal, demonstrando os mesmos contornos que no texto alcidiano. A imagem ressurgida de Rosa, como aquela que afugenta os demônios e devolve a paz, nos remete as cenas finais de *Fausto II*. Nela o princípio feminino também implica numa mística sagrada de salvação, tais cenas são os ressurgimentos da Deusa de que fala o mitólogo Joseph Campbell, ainda que se apresentem numa cultura diferente, inspirados por uma crença diferente, mas com raízes nos mesmos princípios.

Na penúltima cena de *Fausto II*: “Inumação”, os anjos e demônios estão decidindo pela alma de Fausto, quando os anjos recebem das mãos sagradas das mulheres Penitentes, como símbolos do amor divino que evidencia a vida espiritual e não a terrena; nesse momento os anjos começam a aspergir as pétalas de rosas, espalhando-as em coro:

Chamas balsâmicas,  
Pétalas flâmicas,  
Benção fluindo,  
O éter imbuindo  
De auras de amor.  
Do alto a voz vera  
Da etérea esfera,  
Na áurea hoste gera  
Brilho e luz onde for! (GOETHE, 2014, p. 617).

Na narrativa alcidiana esta rosa é humana e mulher. Assim, citando Goethe (2014), ao nos transmitir as últimas palavras do segundo Fausto: “O Feminil-Imperecível/ Nos ala a si” (p. 652), na tradução literal: “O Eterno feminino/ Puxa-nos para cima”. Através desse Feminil-Imperecível e eterno, a aldeia de Alto dos Angicos tem a possibilidade de seguir adiante, e seguir num sentido vertical em direção ao sagrado.

É importante destacar que não pretendemos atestar a qualidade da narrativa alcidiana mediante comparação com um dos textos mais cultuados da literatura já produzida. Nosso intuito, no entanto, é reunir e discutir que textos extremamente distintos se mostram semelhantes em muitos aspectos que os constitui e notar que as simbologias dos elementos giram em torno de elementos similares, o divino feminino em cada um dos textos se comporta como ponte, passagem, elo do homem com o seu divino. As Rosas de cada narrativa são repletas de misticismo.

Retornando ao texto alcidiano, notamos que o autor insere na cena final de absolvição da aldeia de Alto dos Angicos um personagem louco: Chico das Chagas Frota trazendo uma partida de galos domésticos, todos brancos “[...] bordados como a túnica da vestal, de asas acetinadas e

brilhantes, cristas cor de sangue, marchando a passos regulares como numa procissão.” (PINTO, 2000, p. 114). O louco traz o anúncio de boas novas, por isso os galos se assemelham à vestal, eles anunciam o surgimento de uma nova era para aquele lugar, antes amaldiçoado pelo espírito de satanás e do coronel Antônio José Nunes.

Os galos anunciam o fim dos tempos em que ainda vigorava os traços fortes da existência do coronel e a chegada de uma nova ordem. Proclamam a extinção de todos os males daquele território e caminham em procissão para um lugar recém-santificado pelas graças divinas: a aldeia de Alto dos Angicos de São Francisco de Estreito.

É interessante observar que em outro momento do texto a vestal aparece como sendo uma mulher, também vestindo branco, como os galos. Na mitologia romana de tradição muito arcaica as vestais que aparecem para anunciar uma boa notícia fazem referência à deusa Vesta, símbolo da lareira central, do fogo que existe em todas as habitações. Ela é:

Protetora do fogo sagrado, sendo ela a personificação do próprio fogo, pertencia ao grupo dos doze grandes deuses. [...] ávida de pureza, assegura a vida nutriente, sem ser ela própria fecundante. Vesta e suas Vestais, como a Héstia dos gregos, talvez traduzam o sacrifício permanente, através do qual uma perpétua inocência serve de elemento substitutivo ou até mesmo de escudo contra as faltas perpétuas dos homens, granjeando-lhes êxito e proteção. (BRANDÃO, 2008, p. 307).

Ao compreendermos os significados das vestais, compreendemos também porque os galos são os animais escolhidos para anunciarem o renascer da comunidade. Eles são, reconhecidamente, os animais que saúdam o sol, além de que o a antiga deusa também era associada ao sol e um de seus animais era o galo, por sua altivez e porte guerreiro, por anunciar o clarão depois das sombras da noite.

É importante que o batalhão de galos seja guiado pelo louco porque também acaba se tornando um instrumento da misericórdia divina, um anunciador por excelência; ele habita fora dos limites da razão, foge das normas daquela antiga sociedade e se liga ao sagrado de alguma forma, pois “[...] por trás da palavra loucura se esconde a palavra transcendência.” (CHEVALIER; GHEERBRANT 2015, p. 560).

Vejamos:

O batalhão parou solenemente à frente de Rosa, obedecendo à voz de comando de Chico das Chagas Frota, como para prestar, à Matriarca do lugar, a sua última homenagem. E de repente todos a um só tempo entraram a cantar, batendo fortemente as asas, num canto uníssono, mavioso, que repercutiu pelas quebradas do serrote do Morro e seu eco se fez ouvir de espaço em espaço nas abas da serra do Mucuripe. O cheiro de terra úmida se levantou mais forte do chão, como se quisesse abrir, para encerrar Chico das Chagas Frota e Rosa Cornélio de Jesus em suas entranhas. (PINTO, 2001, p. 114).

Frente à Matriarca, os galos cantam suas saudações àquela que afugentou as sombras e

trouxe de volta o sol para a aldeia. Este é um momento de reiniciação da terra e do homem, através do afastamento do mal. O canto dos galos anuncia também o destino final da matriarca e do louco.

Os dois personagens restantes são justamente os que não têm abertura para o mundo profano. A mente de ambos passou ilesa pelas mazelas que assolaram a mente dos demais personagens. Chico das Chagas Frota estava preso em sua própria consciência e Rosa voltada apenas para os aspectos da sua fé. A terra quer se abrir para eles sem que estejam mortos, são aceitos como sementes usadas na plantação. Para Joseph Campbell, o ato de voltar para o ventre da terra é a experimentação de um “renascimento simbólico.” (CAMPBELL, 2015, p. 37). O par formado entre o último homem e mulher caracteriza os eleitos.

A alegoria criada por José Alcides tem uma atmosfera de reestruturação do espaço sagrado primordial, remontando à criação onde aparece o primeiro par: Adão e Eva. Momento em que não havia nenhum tipo de corrupção da terra ou do homem. O final, como diz o narrador do romance, sempre deve ser igual ao começo.

Retornemos então para a primeira cena do romance onde a matriarca é apresentada, aquela apresentação inicial é posterior ao final que acabamos de analisar. O narrador reforça a ideia da eternidade da matriarca e a estabelece como um fator de harmonização entre as épocas, o velho e o novo, conciliando os tempos do progresso com a necessidade de religiosidade. José Alcides a constrói eterna porque quer insistir que o sagrado deve permanecer como um fator de ordenação em toda sociedade, por mais avanços que tenha alcançado.

A constituição dessa metáfora fica visível no trecho onde nos atualiza dos fatos “pós apocalipse”: “A aldeia passara por algumas transformações, no percurso daquele século que Rosa viu nascer, porém ela as ignorava.” (PINTO, 2001, p. 14). Mais um século que resistira a velhice não é característica que exclui a matriarca daquela constituição atual da sociedade, mas é exatamente o que a torna cada vez mais necessária.

O narrador prossegue afirmando que apesar dos avanços da comunidade, e de sua idade avançada, a matriarca jamais esquecera o caminho da igreja, ou seja, ela jamais “se desviou” do caminho do bem. A permanência nesse caminho faz com que as graças divinas continuem a beneficiar a antiga aldeia, agora promovida a cidade. E onde existem graças, há também Rosas.

### **Referências Bibliográficas**

- BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova edição rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2017.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. 6º edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.
- CAMPBELL, Joseph. *Mito e Transformação*. Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Deusas: os mistérios do divino feminino*. Trad. Tônia Van Ackerl. São Paulo: Palas Athena, 2015.

- CASCUDO, Luís da Câmara. *Religião no Povo*. 2º ed. São Paulo: Global, 2011.
- CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números)*. 28º ed. São Paulo: José Olympio. 2015.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 5º ed. São Paulo: Editora perspectiva, 1998.
- FAUR, Mirella. *O Legado da Deusa – Ritos de passagem para mulheres*. 2º ed. São Paulo: Editora Alfabeto, 2016.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto: uma tragédia – segunda parte*. Trad. Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2011.
- JUNG, Carl Gustav. *Arquétipos do Inconsciente Coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- PINHEIRO, Anchieta. Entrevista com José Alcides Pinto, autor de *Os Verdes Abutres da Colina*. In.: *Estudos de Literatura praticada no Nordeste: pontes e mourões*. Fortaleza: Edições Acauã, 2003. Entrevista concedida a Anchieta Pinheiro Pinto.
- PINTO, José Alcides. *Os Verdes Abutres da Colina*. 6 ed. Fortaleza: Edições UFC, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Os Verdes Abutres da Colina*. 8º ed. Revista e aumentada. Fortaleza: Edições Livro Técnico, 2001.

## O ROMANCE *A CULPA* DE HELONEIDA STUDART SERIA MESMO UM ROMANCE DE TESE?

Crislay Micaely Crisóstomo Maia<sup>i</sup>

### Resumo

Além de escrever romances e crônicas, Heloneida Studart também exerceu carreira político-militante (basicamente de causas feministas), fundando, juntamente com Moema Toscano, Anita Bach, Branca Moreira Lopes, Rose Maria Muraro entre outras, o Centro da Mulher Brasileira em 1975, marco político das lutas feministas no Brasil. Bastante reconhecida e estudada no âmbito das áreas de conhecimento como história e ciências sociais, Heloneida pouco ou quase não tem aparecido em estudos literários. Ao que isso se deve? Esse trabalho, portanto, é uma tentativa de responder a essa indagação, tendo em vista a pertinência da obra literária da escritora cearense. A análise do romance "A culpa" subsidiará a hipótese de que prevalece sobre a obra o sociologismo crítico.

**Palavras-chave:** feminismo, culpa, romance de tese.

## ¿LA NOVELA “LA CULPA” DE HELONEIDA STUDART SERÍA MISMO UNA NOVELA DE TESIS?

### Resumen

Además de escribir novelas y crónicas, Heloneida Studart también ejerció carrera político-militante (fundamentalmente de causas feministas), fundando, junto con Moena Toscano, Anita Bach, Branca Moreira Lopes, Rose Maria Muraro entre otras, el Centro de la Mujer Brasileña en 1975, hito político de las luchas feministas en Brasil. Bastante reconocida y estudiada en el ámbito de las áreas de conocimiento como historia y ciencias sociales, Heloneida poco o casi no se ha sobresalido en estudios literarios. A qué se debe eso? Ese trabajo, por lo tanto, es un intento de contestar esa indagación, teniendo en cuenta la pertinencia de la obra literaria de la escritora cearense. El análisis de la novela “La culpa” subsidiará la hipótesis de que prevalece sobre la obra el sociologismo crítico.

**Palabras clave:** feminismo, culpa, novela de tesis.

### 1 – Introdução

Curiosamente desconhecida do público leitor cearense, embora tenha iniciado sua trajetória literária ainda no Ceará, tampouco estudada nos cursos de graduação e pós-graduação, a escritora e jornalista cearense Maria Heloneida Studart engrossa o rol das escritoras negligenciadas pela crítica literária, assim como foram também suas antecessoras distantes Francisca Clotilde, Ana Facó, Emília Freitas, entre outras. Embora seus nomes apareçam em algumas antologias ou dicionários literários, suas obras praticamente permanecem inéditas ainda hoje, sobretudo pela ausência de estudos especializados e voltados às suas produções estéticas. A Academia Cearense de Letras, por exemplo, lançou em 1976 uma importante antologia crítica intitulada “Literatura Cearense”, do

<sup>i</sup> Universidade Federal do Ceará – UFC / Email: crislaymaia@hotmail.com

professor e pesquisador Sânzio de Azevedo. Obra emblemática para os estudos literários, tanto pelo caráter documental, quanto pelo caráter crítico, esta contempla a produção literária desde os Oiteiros até “o agora de nossa literatura” (AZEVEDO, 1975), ou seja, a contemporaneidade literária cearense até a década de 70. Porém, não encontramos nenhuma menção ao nome de Heloneida Studart, contemporâneo já nas letras, sequer em “outros nomes” do mencionado período literário. Precavidos, obviamente, das questões valorativas que perpassam qualquer antologia literária que sempre “escolhe os mais significativos” nomes, seguindo critérios estritamente subjetivos, apontamos em contrapartida a própria produção literária da autora, digna de um lugar nas letras cearenses.

Heloneida Studart, ainda muito jovem fez parte da Ala Feminina da Casa de Juvenal Galeno e publicou, no final da década de 40, juntamente com Candida Maria Galeno, Maria de Lourdes Vasconcelos Pinto e Evangelista Accioly, o livro de crônicas reunidas *Naipes*. No início da década de 50, publica seu primeiro romance *A Primeira Pedra* (1953); em 1955 recebe dois prêmios pela publicação do seu segundo romance *Dize-me teu Nome*; Prêmio Júlia Lopes de Almeida da Academia Brasileira de Letras e Prêmio Orlando Dantas/ Diário de Notícias. Em 1964 publica seu terceiro romance intitulado *A culpa*, livro prefaciado pelo crítico literário brasileiro Alceu Amoroso Lima. Portanto, até o ano de 1975, data da publicação da mencionada antologia de Literatura Cearense, Heloneida já havia publicado o ensaio crítico *A mulher, brinquedo do homem?* estudo a respeito da situação da mulher na sociedade e sua condição de “grande oprimida”, além dos romances *Deus não paga em dólar* -1968 (livro censurado pela ditadura militar) e *O Pardal é um Pássaro Azul* (1975). Ainda em 1975, Heloneida publica pela Editora Vozes, *Mulher, objeto de cama e mesa*, livro prefaciado pelo ilustre pedagogo cearense Lauro de Oliveira Lima. Temos, portanto, uma breve ilustração da intensa atividade literária e ensaística da escritora cearense, que se manteve firme até os anos 2000.

Pouco mais de duas décadas após a publicação da Antologia Cearense da Academia Brasileira de Letras, a Fundação Demócrito Rocha publica a Antologia intitulada *Letras ao Sol*. Organizada por Oswald Barroso e Alexandre Barbalho, a obra reúne 50 nomes da Literatura Cearense, entre os quais encontramos o de Heloneida Studart. De acordo com os critérios elegidos para a reunião dos escritores, a ênfase recaiu sobre a “qualidade literária” e o poder de atrair o leitor: “Os textos, selecionados entre os mais representativos dos autores, além de óbvias qualidades literárias, foram escolhidos entre os mais atrativos à leitura e adequados ao estudo” (BARROSO; BARBALHO, 1998). Finalmente reconhecida em importante Antologia Literária Cearense, paradoxalmente esbarramos no problemático acesso dos leitores a esses textos. Nesse sentido, Heloneida não está sozinha. A ela se juntam tantos outros escritores e escritoras que ainda

permanecem completamente desconhecidos do grande público. Embora uma antologia tenha como finalidade explícita o propósito pedagógico de facilitar o conhecimento do público acerca de sua própria cultura literária, isso não garante que esse material seja estudado, por exemplo, nos cursos de graduação, centros privilegiados de formação de professores. Na contramão dos esforços de estudiosos e pesquisadores preocupados com a formação cultural do nosso povo, essas antologias estão muitas vezes fadadas ao obscurantismo intelectual. Há, em vista disso, um traço bastante emblemático de todo esse processo, a saber, a escassa fortuna crítica a despeito dos escritores menos canônicos das nossas letras, sobretudo as mulheres. Desse modo, o estudante de Letras interessado em se enveredar no estudo das obras de mulheres escritoras cearenses, enfrenta muitas dificuldades de pesquisa, mormente de cotejamento, devido à flagrante carência de materiais.

Diante de tais perspectivas, consideramos de extrema relevância a manifestação do nosso vivo interesse pela escritora cearense Heloneida Studart. Consideramos que o estudo das suas obras, ainda desconhecidas do grande público, pode fornecer elementos importantes para a compreensão da cultura cearense a partir dos anos 40 (estudo ainda a ser realizado), sobretudo se levarmos em conta um conflito estruturante na vida da escritora tanto com os costumes locais, quanto familiares, conflito esse retomado em depoimentos, entrevistas e obras ensaísticas da autora, como por exemplo, *Mulher, Objeto de Cama e Mesa*: “Já vi, numa cidade do interior do Ceará, um rapazinho de 15 anos retirar uma irmã de 20 anos de um baile, aos tapas, munido apenas de sua autoridade de macho” (STUDART, 1987).

Tal conflito se origina ainda na infância e impacta decisivamente na sua trajetória como escritora, deflagrando posteriormente em militância política. Trata-se de uma consciência precoce da condição oprimida da mulher na sociedade e de forma análoga a da própria escritora: “Eu era uma menina filha de uma família que só tinha irmãos homens (...) eu vi que as mulheres viviam sempre uma frase: ‘Mulher não tem querer’” (NECKEL, 2008). A ameaça do eterno feminino, independente da classe social, chega à consciência da autora ainda aos seis anos de idade quando viaja de férias para o interior do Estado. Ao ler em um bar a seguinte mensagem: “Mulher aqui só diz três coisas: entra, menino; xô, galinha e sim, senhor”, ela se diz “marcada profundamente” (NECKEL, 2008) pela promessa de submissão perpétua da vontade feminina, dando-se conta pela primeira vez de um sentido de absurdo. Essa experiência impacta na vida de Heloneida de forma intensa e complexa, repercutindo existencial e profissionalmente. Ela vive, portanto, até a adolescência, como ela mesma diz numa família “muito tradicional, muito conservadora (...) e que todas as mulheres eram preparadas para se tornarem esposas aos 18 anos, sem irem para a faculdade, sem trabalharem fora” (NECKEL, 2008). Em contrapartida, aos 12 já escandaliza as mulheres de sua família, mostrando-se recalcitrante à satisfação do esperado modelo. Antes de



completar 18 anos, aos 16 Heloneida consegue uma certidão falsa onde consta idade de 21 anos e assim consegue êxito em concurso público. Se inserindo no mundo do trabalho ela rompe frontalmente com a família e muda-se para o Rio de Janeiro aos 18:

(...) por motivo de força maior, saí do meu emprego. Sou uma pessoa que deve tudo ao trabalho (...) Pode-se dizer, sem mentira, que foi trabalhando que compreendi a alienação do trabalho. Devo portanto à minha entrada na produção, ainda adolescente, nada menos do que a consciência. E quem um dia a adquiriu, sabe o que vale e sabe, também, que não a trocará por nada. Interromper o trabalho produtivo era um castigo muito sério para mim. Além da consciência adquirida, fora o trabalho quem me tornara uma pessoa criativa e atuante, escrevendo ensaios, romances, etc. Eu ia entrar, por algum tempo, no mundo gelatinoso e povoado de ninharias em que vive a maioria das mulheres que não trabalham. (STUDART, 1987,p.8)

Convicta também de que não conseguirá realizar-se como escritora e jornalista como deseja em Fortaleza, Heloneida deixa a cidade convencida de que “nunca vai publicar um livro no Ceará” (DEPOIMENTO, 1999). Mais importante do que refazer todos os passos da rica e diversificada trajetória da escritora, damos ênfase a esse aspecto da sua experiência existencial com o intuito de demonstrar como a trajetória de escrita literária e jornalística podem fundir-se impulsionadas por uma consciência feminista e mais tarde como isso poderá suscitar análises sociológicas dos seus escritos literários.

## 2 – Alguns percalços teóricos e possibilidades de abordagem

Aludimos anteriormente à escassez de materiais no âmbito da crítica literária, fato que dificulta o trabalho de qualquer pesquisador interessado nesse aspecto da vida de Heloneida Studart. Por outro lado, esse fato além de constituir um óbvio diagnóstico da injusta e quase completa irrelevância atribuída as obras da escritora, repercute diretamente na fortuna crítica da mesma. Portanto, para iniciarmos um trabalho a despeito da obra literária *A Culpa* de Heloneida Studart, foi preciso construir um percurso teórico praticamente solitário, tendo a própria obra como única condição de possibilidade. Nesse aspecto, há inevitavelmente um caráter precursor nesse estudo, bem como nos vindouros, tendo em vista um certo ineditismo literário da escritora.

Isto posto, partimos para a definição do nosso itinerário teórico e metodológico. Limitamo-nos inicialmente à análise de apenas um romance *A Culpa*, tendo sido a escolha por esse título puramente subjetiva, ou seja, sem qualquer motivação exterior. Após a leitura da obra, elencamos algumas temáticas centrais desenvolvidas na narrativa, como estratégia leitora de aproximação do horizonte de expectativas do romance, que oportunamente iremos explicitá-las. No intuito de resgatarmos um pouco da sua biografia, saímos em busca de artigos, entrevistas, teses e dissertações. No catálogo da CAPES, por exemplo, encontramos apenas um trabalho acadêmico (trata-se de uma tese de doutorado ligada ao Centro de Pesquisa e Documentação de História

Contemporânea do Brasil- CPDOC), além de alguns artigos em revistas de divulgação de estudos feministas. Constatamos, posteriormente à análise desse material, que há pelo menos duas Heloneidas distintas, uma jornalista e militante (Heloneida foi redatora da revista *Manchete* na década de 70 e quatro vezes Deputada Estadual no Rio de Janeiro), e outra Heloneida escritora de romances, de forma que a primeira parece se sobrepor à segunda: “A personagem Heloneida se confunde com a história do feminismo brasileiro. Sempre lembrada com respeito e admiração por sua forte militância” (FÁVERI, 2014).

Embora em pequena dimensão, esse material foi de fundamental importância, tanto para a constituição do nosso escopo teórico-metodológico, quanto para delimitarmos nossa problemática, motor da nossa pesquisa. Partiremos, por conseguinte, do pressuposto de que não há como fazer objetivamente uma distinção rígida da produção literária, jornalística e ensaística de Heloneida Studart, tendo em vista tratar-se da produção de uma mesma pessoa. Portanto, essa “distinção” acontece por motivos alheios aos interessados, muitas vezes curiosos apenas pela produção jornalístico- militante. Nosso objetivo, entretanto, será mostrar como essa produção como um todo (os ensaios críticos a respeito da condição da mulher no Brasil à luz dos estudos feministas, frutos na sua maioria da sua atuação como jornalista), podem se aproximar tematicamente do romance da escritora intitulado *A Culpa*, mas nem por isso o mesmo constituiria ilustração de idéias feministas. Faremos então um breve cotejamento das obras, não lendo uma pela outra, mas buscando nas temáticas desenvolvidas, um caminho intermédio entre uma e outra. Caso encontremos algum traço social do feminismo no romance observaremos como este funciona para formar a estrutura da obra.

### **3 – *A culpa*, um romance de tese?**

Definidos então pela análise do romance *A Culpa* a partir do cotejamento temático com alguns ensaios críticos da autora, temos, evidentemente, uma problemática. Trata-se, precisamente, de buscar no romance *A Culpa*, teses feministas? Cabe ao romance, o epíteto de romance feminista? E ao projeto literário de Heloneida, cabe também o epíteto de literatura engajada, compromissada? Essas perguntas são cruciais para aqueles que pretendem enveredar nos estudos literários das obras da escritora cearense, tendo em vista principalmente a forte vinculação do seu nome a uma trajetória política de pioneirismo feminista no Brasil. Em parte, isso explica o interesse de áreas do saber como Ciências Sociais e História pela autora, como podemos ver no artigo da revista *Opsis* “50 anos da ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero”:

Algumas obras paradigmáticas abriram o caminho para os estudos de gênero e do feminismo. Em 1974, um pequeno livro de 53 páginas balançou a cabeça das mulheres brasileiras: “Mulher objeto de cama e mesa”, escrito por Heloneida Studart (1974). A autora, jornalista, tenta subverter a ordem estabelecida na sociedade burguesa e patriarcal, afirmando que as mulheres têm orgulho de sua dependência. Mas em plena revolução

feminista, alerta para a invenção da pílula que livraria as mulheres do papel de “galinhas poedeiras” e que o movimento feminista veio para lutar pela libertação da mulher. (COLLING, 2015, p.376)

Há ainda outros exemplos, porém citaremos apenas mais um por sua importância inegável. Trata-se de uma tese de doutoramento na área de História, Cultura e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas. Esse trabalho se torna relevante à medida que apresenta outra face de Heloneida até então desconhecida, a Heloneida escritora de romances. Vejamos:

Quando decidi que o tema de minha tese estaria relacionado a Heloneida Studart sempre me deparei com as mesmas perguntas: se eu ia trabalhar as legislaturas assumidas na Assembléia Estadual do Rio de Janeiro por Heloneida, se ia analisar sua militância feminista, sua relação com o Centro da Mulher Brasileira ou se ia me dedicar aos seus anos junto ao PCB. A todas a estas perguntas respondia negativamente. O que causava estranheza na maioria dos ouvintes, os quais estavam acostumados a terem apenas essa Heloneida como personagem de estudos acadêmicos. Mas então, ao que esta tese se dedicou a pesquisar? Ela se dedicou a estudar a incorporação da questão de gênero na trajetória intelectual de Heloneida Studart através de sua literatura de ficção haja visto que foi percebido por mim que até o presente momento há uma ausência de trabalhos sobre a Heloneida escritora, não só de romances, como de crônicas para jornais e peças de teatro. (SOUZA, 2014, p.13)

Embora esse trabalho dê conta da produção literária de Heloneida por três décadas (50, 60 e 70), ela parte do ponto de vista da trajetória intelectual da escritora como feminista, de modo a privilegiar “a maneira como a questão de gênero foi incorporada pela sua literatura de ficção” (SOUZA, 2014, p.13). Fica explícito, nesse caso, o interesse pela obra literária como fonte legítima de pesquisa em história. Frederico de Castro Neves nos lembra, por exemplo, que a partir da revolução documental da Escola dos Annales, a aproximação entre História e Literatura foi viabilizada pela nova historiografia, de modo que “o texto literário, visto como fonte, aparece ao historiador como expressão de determinadas experiências culturais, como evidência de comportamentos, como indício de significados atribuídos” (NEVES, 2016, p.177). Parece, portanto, que como estudantes de Letras temos muito ainda por fazer, principalmente se considerarmos a quase que completa ausência de estudos especificamente oriundos do escopo teórico literário acerca dos romances da escritora cearense. Nesse sentido, partiremos para a análise do romance *A Culpa* discutindo se se trata ou não de um romance de tese.

#### **4 – Breve análise do romance *A culpa***

Massaud Moisés defende pelo menos duas possibilidades de compreensão do termo “romance de tese”, uma ampla e uma restrita. Num sentido mais geral, “toda obra de arte guarda uma tese implícita, ou seja, uma visão do mundo pessoal e subjetiva” (MOISÉS, 2004, p.405-406). Num sentido estrito, “o romance de tese consiste numa narrativa que veicula uma doutrina, geralmente explícita, tomada de empréstimo a uma forma de conhecimento não estético” (MOISÉS,

2004, p.405-406). A partir dessa compreensão do crítico literário brasileiro, tentaremos abrir um caminho possível de análise do romance *A Culpa* de Heloneida Studart, partindo do pressuposto de que essa obra literária possui méritos estéticos suficientes para rejeitar uma interpretação puramente casualista em nosso meio, mormente se levarmos em conta as lições de Antonio Candido: “a análise estética precede considerações de outra ordem” (CANDIDO, 2006, p.13). Tentaremos mostrar a seguir que o romance *A Culpa* não se trata, sobremaneira, de um romance panfletário dos ideais feministas, tendo em vista que nenhuma ideologia político-feminista se sobrepõe ao objetivo estético do texto. Nossa argumentação terá como base algumas teses de Antonio Candido retiradas do livro *Literatura e Sociedade*, a despeito da complexa relação entre obra literária e condicionamento social. Passemos agora ao contato mais direto com a narrativa e, na medida do possível, apresentaremos seu alcance estético.

*A Culpa* não é um romance leve. Pode-se dizer que se trata de um romance envenenado. Narcisa, personagem narradora, escreve um longo “depoimento” ao marido Jairo numa espécie de autoconfissão de uma culpa completamente desconhecida do leitor, inclusive da própria personagem: “a sensação da minha culpa, a cada dia mais aguda, crescia e me doía qual um ferimento” (STUDART, 1964, p.102). Embora no título o uso do artigo feminino *a* determine o substantivo *culpa*, sugerindo assim uma ideia de culpa particular e, portanto, precisa, individualizada, objetiva, ao mesmo tempo ela se apresenta no romance de forma ambígua, pois que se trata de uma sensação, um sentimento esparso e denso de difícil apreensão: “não havia senão o sentimento da minha culpa” (STUDART, 1964). O sentimento de culpa da personagem é, desse modo, a razão da sua escrita, porém o propulsor do romance parece ser uma condição subjetiva de silenciamento na qual a personagem encontra-se mergulhada: “Aí está o depoimento que pude dar contra mim. Aí me tens, mais nua do que jamais me sonhaste. É agora, que te conto tudo, que eu finalmente me entrego...” (STUDART, 1964, 256). Vimos até aqui que, o silêncio reforçado por um sentimento espesso de culpa é marca da relação afetiva de Narcisa com seu marido Jairo: “Eu guardava, para mim, meus pensamentos furtivos, minhas dores subterrâneas, meu sentimento de culpa” (STUDART, 1964, p. 77). O sentimento de culpa configura-se, portanto, como exortação perene de uma culpa de origem existencial, sugerida na própria composição da obra artística como um todo, bem como em suas partes. O nome da personagem, por exemplo, resgata um sentido existencial na referência ao mito de Narciso: a personagem volta-se para si mesma, egoisticamente mergulha em seus “grilhões”. Há, nesse aspecto, um fator problemático do sentimento de culpa da personagem, esse voltar-se egoisticamente sobre si mesma a aprisiona em si, impedindo a abertura que a mesma deseja ao outro.

O romance inicia-se pelo fim: Narcisa deixa o marido e sai de casa, de maneira que o início

da narrativa coincide com o fim do relacionamento de onde ela parte: “Jairo, eu sei que tu me procuraste. Sei que me procuraste, por todos os modos ao teu alcance – e hás de ficar surpreendido de ver a caça lançar-se entre as mãos de que fugira, com tanta habilidade, durante tantos meses”. (STUDART, 1964, p.9). Porém, a sequência da narrativa sugere ao leitor que a personagem, além de romper o casamento saindo de casa e abandonando o marido, também não deseja voltar: “Que ele não me perdoe, que ele não me perdoe”, era o que eu resmoneava, à noite, na noite em que saí de casa, arrumando minha mala, num canto do quarto. Era o teu perdão que eu temia, acima de tudo” (STUDART, 1964, p.9). Nessa fala da personagem podemos perceber dois elementos importantes: há uma sensação de libertação em relação a um sentimento de falta, de culpa; e há uma manifestação clara de rompimento com uma situação sufocante e temida de julgamento. Até aqui o leitor já pode antecipar algumas expectativas em relação ao tema e ao seu desenvolvimento, ou seja, a evasão da personagem daquilo que a prende: “Esse sentimento é que me mantinha quieta e doce no fundo da minha jaula. Essa certeza é que fazia com que eu medisse os passos quando rondava rente às minhas grades, de um lado para outro, infinitamente” (STUDART, 1964, p.9). Acontece que ao longo do romance fazemos um caminho de volta, conduzidos pela personagem narradora retornamos ao enalço do sentimento de culpa que a move, a personagem sente-se culpada por não ter casado por amor e por não amar o marido. Paradoxalmente, a saída de casa não garante à personagem um rompimento com a situação que a oprime, garante outrossim, a instalação do conflito da personagem com ela mesma. Num certo sentido aguardamos por um aprendizado de liberdade da narradora no decorrer do romance, tendo em vista a ameaça da solidão. Porém esta está em movimento de retorno, pois anseia a união amorosa, comprometida pelo silêncio e pela culpa que envolve os dois: “Disseste, uma vez, que só o amor tem direito à verdadeira intimidade. Pois se me amas... A partir de hoje, passarei a esperar-te no portão do jardim, à esquerda, perto do tanque dos nenúfares, ao lado daquele canteiro de antúrios que um jardineiro famoso planejou para a vaidade de tua mãe. Espero infinitamente” (STUDART, 1964, p.256).

O regresso da personagem às suas origens, a saber, pobre e do subúrbio, é um acontecimento marcante na narrativa, pois que dará ensejo a personagem a uma revisitação da sua história familiar, essencial para que Narcisa reveja suas escolhas amorosas (elemento principal do conflito com o marido). Este retorno, porém, é motivado por um fato extraordinário (no sentido de imprevisível e fora do comum), sua irmã Dulce planeja o assassinato do próprio marido por envenenamento. A morte do cunhado de Narcisa força seu retorno a casa paterna e o inevitável reencontro com as irmãs e madrasta. Nesse momento acontece o confronto da personagem com suas crenças, sugerindo a ligação das mesmas com a formação familiar da personagem. As idealizações a respeito do amor, do casamento, da maternidade e da família, todos esses valores são colocados

em questão de forma que a personagem nos lança num sentimento de insegurança e instabilidade. Vejamos alguns exemplos:

A mole Margarida! Assim a chamavam (...) “era uma mulher que dava oportunidade a todos de que a esmagassem”. Mamãe trabalhava dia e noite. Limpava a casa, brunia, cozinhava, tomava as lições das três filhas. À noite, esperava acordada que papai chegasse do abafado escritório em que se ocupava com a escrita, para fazer-lhe um café. Nunca a ouvi queixar-se e nunca a vi chorar (...) Alice parecia com ela em tudo. (STUDART, 1964, p. 19)

Esse trecho nos mostra a visão da personagem sobre a própria mãe a quem ela atribui um caráter de “moleza”, falta de energia para rebelar-se, uma certa prostração ou tendência a subjulgar-se. A forma como a personagem relembra a mãe já falecida, está em conflito com o que ela anseia como ideal, refletindo no conflito uma mudança de perspectiva com relação à mulher na sociedade. O contexto em que as duas mulheres, mãe e filha estão sendo confrontadas por um olhar de julgamento da personagem, suscita claramente um contexto social de transição de valores. Assim, teremos, ao longo da narrativa vários exemplos de natureza parecida. A personagem estende o seu descontentamento com o caráter da mãe às irmãs, confrontando o caráter entre elas, embora Dulce, a irmã que mata o marido envenenado, seja um caso à parte.

O conflito com o eterno feminino “sempre me defendi da bondade alheia. Durante anos, todos os nossos conhecidos acreditaram na minha própria bondade: A paciência de Narcisa, a mansidão de Narcisa” (STUDART, 1964, p.09) é raiz também do seu sentimento de culpa, pois esse comportamento fingido contribui para construir uma relação afetiva falsa, um casamento pouco prazeroso, porque impingido pelo fingimento. As conclusões de Narcisa sobre o amor materno, considerado um mito no romance, corroboram com o contexto de movimento antifamiliar da personagem. Seu conflito com as mulheres da família parece fruto de uma inquietação crônica da personagem que nasce ainda na adolescência e se amplia na vida adulta: “A sagrada família, a célula santa da sociedade, o lugar onde se retemperam os caracteres (...) a minha era hábil em compridas e repisadas quizílias, que os estranhos não chegavam a notar” (STUDART, 1964, p.16-19). E também: “Deus tenha piedade de todos... disse o padre, com súbita agitação. Uma família aparentemente tão normal! Acontece cada monstruosidade no seio das famílias...uma família cristã! Eu sorria, cruelmente. Pensava no ódio que era o cimento e a argamassa de tantas” (STUDART, 1964, p.81). Podemos observar pelos exemplos citados a atmosfera que o romance proporciona, de angústia, incerteza e fragilidade, o que parece suscitar diretamente um momento social de mudanças profundas de valores. Nem a família, nem a religião escapam do duro questionamento da personagem, que embora reflita profundamente sobre as bases do seu sentimento de culpa não garante a mesma uma libertação do fardo.

## 5 – Considerações finais

O fato desses temas, como a contestação do eterno feminino como valor social e ético desvantajoso às mulheres, bem como a dessacralização da ideia de família atravessarem o romance como fulcro do sentimento de culpa da personagem, estes ganham um sentido social simbólico que talvez aqui produza uma aproximação com algum traço social da luta feminista. Porém, o romance não ilustra de forma objetiva e explícita essas temáticas de modo a fazer do romance uma bandeira da causa feminista. O condicionamento social para Antonio Candido, por exemplo, é um conceito inoperante para análise do texto literário, tendo em vista que este deve ser pensado como agente da estrutura em relação dialética entre o exterior e o interior.

Não cabe aqui discutir em pormenores as consequências sociais, políticas e comportamentais das discussões feministas na sociedade brasileira naquele momento, embora saibamos que os anos 60, década de publicação do romance *A Culpa* essas questões estão no seu auge. A culpa, vista do ângulo das questões feministas, pode ganhar no romance um sentido social simbólico, porém é no sentimento de culpa da personagem que nos fixamos e em como este é estruturante de todo enredo. Fica ao leitor uma sensação de peso, de esmagamento irremediável, embora a personagem escreva como forma de expiação da sua culpa esta passa ainda por um lento processo de expurgação reflexiva.

Talvez ainda uma questão importante a ser mencionada é o medo feminino da liberdade. Num sentido objetivo, o tema é tratado por Heloneida Studart em *Mulher, objeto de cama e mesa*. Para ela “toda liberdade traz o risco da responsabilidade e da atuação” (STUDART, 1987, p.23). De um modo geral, as lutas feministas inevitavelmente abalam a ideia de ser mulher a partir dos anos 60 e isso gera instabilidade psicológica, social e emocional. Longe de fazer aqui uma relação direta de transposição da temática feminista para o romance, numa espécie de enquadramento artificial, Heloneida leva em conta esse elemento social de instabilidade, angústia, típica do momento de transição de valores sociais marcados por uma construção de sociedade marcada pela laicização e racionalização da vida íntima.

Creemos que há ainda muitas outras possibilidades de abordagem do romance, que aqui apenas fizemos uma breve exposição. Há, em contrapartida muito trabalho a ser feito, principalmente relativos ao recolhimento de materiais da imprensa a respeito da recepção crítica da autora quando do lançamento dos seus livros. Fica o convite para enveredarmos posteriormente nesse árduo e ao mesmo tempo prazeroso trabalho de pesquisa.

### Referências Bibliográficas

- ANTONIO, Candido. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- AZEVEDO, Sânzio. **Literatura Cearense**. Fortaleza: Fundação da Academia Cearense de Letras, 1976.
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARROSO, Oswald; BARBALHO, Alexandre. (Org). **Letras ao Sol**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1998.
- COLLING, Ana Maria. 50 anos da ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero. **Revista Opsi**. Goiás, v.15, n.2. p. 370-383, 2015.
- FÁVERI, Marlene de. O mundo é das mulheres – Heloneida Studart e o feminismo na revista Manchete. **Revista Ártemis**. Paraíba, v.18, n.1. p. 103- 115, 2014.
- MENEZES, Raimundo de. Maria Heloneida Studart. *In: Dicionário Literário Brasileiro*. São Paulo: Edição Saraiva, 1969.
- MOISÉS, Massaud. **Romance de tese**. *In: Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 405-406.
- NECKEL, Roselane. (2008). ‘Entra, menino’, ‘Xô, galinha’ e ‘Sim, Senhor’: entrevista com Heloneida Studart. *In: Revista de Estudos Feministas*, v.16, n.1, Florianópolis, jan/abr., pp. 265-269.
- NEVES, Frederico de Castro. **História e Literatura: dois lados da mesma moeda**. *In: Literatura e Ensino: reflexões, diálogos e interdisciplinaridade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.
- SOUZA, Ioneide Maria Piffano Brion de. **De feminino a feminista: a transformação na escrita literária dos romances de Heloneida Studart**. 2014. 168 f. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2014.
- STUDART, Heloneida. **Mulher, objeto de cama e mesa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.
- \_\_\_\_\_. **A mulher, brinquedo do homem?**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1969.
- \_\_\_\_\_. **Mulher, a quem pertence teu corpo?**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1990.
- \_\_\_\_\_. **A culpa**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1964.
- \_\_\_\_\_. (Depoimento, 1999). Entrevista realizada pelo Núcleo de Memória Política Carioca e Fluminense. Entrevistadores: Américo Oscar Freire; Marieta de Moraes Ferreira. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/historal/arq/Entrevista47.pdf>. Acesso em: 10 de junho de 2018.



## A POESIA MARGINAL DE MÁRIO GOMES

Edivaldo Simão de Freitas<sup>i</sup>

Jinnye Altamira de Paiva Melo<sup>i</sup>

### Resumo

Este trabalho tem como objetivo geral apresentar um histórico, sob um prisma crítico-literário, da poesia esquecida e marginal do poeta cearense Mário Gomes. Tendo em vista que nortearmos em primeira instância uma noção sobre a problemática do conceito de poesia marginal. Nosso texto apresentará os principais aspectos que caracterizam a arte poética qualificada como marginal, e a partir dela tentar entender a linguagem e a abstração do poeta cearense. Mário Gomes, também conhecido como o poeta-andarilho, apresenta, em sua mais ousada forma de expressar, uma poética do absurdo, um sentir-se existente com o Eu no mundo, esta realidade que ele abraçou através da sua loucura, mas que é também uma organização de conceitos até então inefáveis. A partir daí, tentaremos lançar olhares sob essa poética como um modo de repensá-la, estruturá-la e rearticulá-la como uma mundana poética errante, absurda e que outrora vagueava bêbada e desatinada nos escombros das ruas de Fortaleza. Para tanto, nos nortearmos a partir de uma bibliografia específica e escassa (livros e trabalhos acadêmicos), como Catunda (2003, 2015), Gouveia (2015), Mattoso (1981), Brito (2013), entre outros.

**Palavras-chave:** Mário Gomes, Poeta-andarilho,.Poesia marginal.

## THE MARGINAL POETRY OF MÁRIO GOMES

### Abstract

This work has the general objective of presenting a history, under a literary criticism scope, of Mário Gomes forgotten and marginal poetry. Keeping in mind that in a first moment we are going to delineate a notion about the problematic concept of marginal poetry. Our text will present the main aspects that features the poetic art qualified as marginal and based on that we will try to understand Mário Gomes language and abstraction. The poet Mário, also known as wandering-poet, shows us in his experimenting way of expression a poetic of the absurd, a feeling of existence in the world through the self, this reality that he embraced through his madness and that it is also an organization of concepts unspeakable until then. Starting from there, we are going to look into this poetic as a way of rethinking, structuring and rearticulating it as a worldly absurd wandering poetic that once lounged inebriated and adrift in the wreckage of Fortaleza's streets. Therefore, we are going to guide ourselves from a specific and scarce bibliography (books and academic papers), like Catunda (2013, 2015), Gouveia (2015), Mattoso (1981), Brito (2013), among others.

**Keywords:** Mário Gomes, wandering-poet, marginal poetry.

### 1 – Considerações iniciais: breve exposição histórica da poesia marginal no Brasil.

O contexto político vigente, datado por volta de meados dos anos setenta, era de perseguição, corrupção e censura a todo tipo de veículo midiático. O governo brasileiro experimentava uma severa e rígida ditadura militar que impedia os meios de comunicação, bem

<sup>i</sup> Graduado em Letras (2011) e Filosofia (2015) pela UFC. Mestre em Filosofia (2018) pela UFC. Atualmente cursa o mestrado em Estudos da Tradução pela UFC. Bolsista FUNCAP. E-mail:edyinaudivel@hotmail.com

<sup>i</sup> Graduada em Dança (2018) pela UFC. Atualmente é mestranda em Estudos da Tradução pela UFC. E-mail:jinnypm@gmail.com

como uma parcela significativa da sociedade de se expressarem e reivindicarem seus direitos diante dos acontecimentos gerais. Instaurava-se, até então, uma política absurda que interferia nas questões estatais e nas que envolvem o âmbito social, principalmente no tocante ao campo da cultura e da arte (literatura, teatro, cinema, música, etc).

Exigia-se uma reformulação do contexto intelectual. O que passaria a ser dali em diante: se tentariam dar novas margens às funções comunicativas e de expressão e a que bases culturais a sociedade poderia agora se instaurar como meio de expressão. A intenção era compor novas alianças, recompor as funções e passar a impor o que era aparentemente legítimo e que caminhava na contramão do desenvolvimento artístico. A sociedade passaria a ser moldada a novas composições e diretrizes políticas do governo vigente, estabelecendo novas táticas e debates que pudessem dar voz a apenas um seletos público, embora saibamos que essa voz era severamente controlada e falaria apenas o óbvio: leis, regras e ditames que não ferissem a atual postura governamental.

Segundo Hollanda e Gonçalves (1979 / 1980), a situação política que se presenciava se expandia multiformemente: desde a falta de um modelo de articulação nos planos gerenciados pela elite intelectual, bem como a negligência por parcelas de uma política de esquerda. Os discursos eram desanimadores, as práticas ditatoriais demonstravam falta de interesse e o discurso opositivo parecia perder voz na mesma proporção em que via no novo regime um alerta para o que iria se alastrar a posteriori. Ora, desde meados dos anos sessenta já se podia notar essa falta de articulação que impossibilitaria uma revolução social. A esquerda era o alvo, ou seja, os revolucionários seriam os participantes e estavam tímidos. A ideia de revolução fora questionada pela maioria, a população se via sem saídas.

Nesse momento singular, por volta dos anos 60, em importantes cidades no Brasil, e também no mundo, a população sai às ruas. A juventude agora estava interessada em confrontar a situação e o quadro político vigente. A sociedade não aceitava os comportamentos dominantes e exclusivistas. Então, desejava instaurar novas linhas de conduta que abrangessem, por exemplo, liberdade de expressão, algo que ia contra o sistema opressor. Em termos legitimamente políticos e de margem democrática, tanto para a cultura em si como para as movimentações de 1968. Citemos o caso dos movimentos contraculturais americanos que emergiam nas cidades estadunidenses, como também nas regiões da América latina, essa parcela (negros, músicos, artistas, mulheres, poetas) sócio-cultural exigia o direito de poder comercializar entorpecentes, demonstrar afetos homoafetivos, e expressar uma arte engajada em prol da minoria excluída e esquecida pela porção majoritária e dominante na sociedade, tanto européia como americanas. E, como sabemos e introduzimos, a ditadura tentou impedir exatamente que movimentos do tipo ocorressem no Brasil, pois segundo seu

interesse militar eram vistas como desordeiras e anti-civis.

Nesse contexto de barbárie militar e sob uma influência da contracultura que se manifestava em outras localidades mundiais, o Brasil presencia um movimento “rebelde” e que almejava se expressar livremente. Nasce nas terras brasílicas o chamado Tropicalismo que trazia no seu escopo revolucionário: a negação dos mitos nacionalistas e do populismo militante. Tal vanguarda artística pretendia, dentre diversas ações artísticas, lançar uma perspectiva de vida que estivesse engajada na arte, seja ela musical, seja ela nos movimentos teatrais, etc. Embora tenha chegado ao seu fim, o Tropicalismo deixou um legado na cultura da sociedade brasileira e contribuiu em muitos contextos da arte, entre eles, a poesia.

O Tropicalismo foi um modo de olhar o mundo, uma maneira de expor sua linguagem marginalizada e errante. E foi nesse contexto de revolução direcionado às minorias artísticas que em meados dos anos setenta, nasce uma geração de poetas que demasiadamente carrega as marcas desse tempo: os ditos poetas marginais. Ora, nosso intuito nesse trabalho não é fazer um apanhado detalhado sobre os principais poetas, mas trazer um esboço histórico que deu pano de fundo ao que viria posteriormente. A situação do Brasil era crítica, os estados experienciavam mudanças, revoluções mínimas.

Nos anos setenta, duas publicações mimeografadas são marcantes para a poesia marginal: *Travessa Bertalha II*, de Charles Peixoto, e *Muito prazer, Ricardo*, de Chacal. Conquanto, em meados dos anos sessenta e setenta já despontava como um poeta errante uma figura um tanto simbólica da cultura cearense: Mário Gomes, o poeta-andarilho. Nossas páginas seguintes farão um apanhado histórico acerca de sua vida e poesia que, muito embora “sofrendo” da amnésia temporal, traz um sentido meritório para o contexto dos escritos consagrados, bem como dos escritos esquecidos, Mário Gomes está nesse segundo grupo.

## **2 – BIOGRAFIA DE MÁRIO GOMES: DA SÍNTESE DA LOUCURA À POESIA MARGINAL**

*Chamamos de loucura essa doença dos órgãos do cérebro que impede necessariamente um homem de pensar e agir como os outros.*

Michel Foucault

### **2.1 – Da vida poética à loucura.**

Nascido na capital do Ceará, Mário Ferreira Gomes é mais conhecido como o poeta andarilho. Há uma curiosidade quanto à data de seu nascimento: sua mãe, Dona Nenzinha, sempre afirmou que o filho nascera em 26 de Abril de 1947, embora o registro oficial (a certidão de

nascimento) aponte uma outra data: 23 de julho de 1947. Daí conhecida a anedota sobre ele de que sempre celebrava as duas datas festivas para não causar estranheza ao fato. Tendo passado os primeiros nove anos morando pela cidade de Fortaleza, conclui seus primeiros estudos, tornando-se um doutor do ABC.

Após os nove anos vividos na cidade cearense, os pais se mudam e o levam para residir na cidade de São Paulo. Mário logo é matriculado no Grupo Paulo Eiró. Em São Paulo, o poeta conclui o ensino primário, o que equivaleria nos dias de hoje ao nosso conhecido ensino fundamental. Após os estudos primários concluídos em São Paulo, os pais decidem retornar à cidade natal. Posteriormente, ele finaliza também o ensino secundário no Curso Humberto de Campos, nível esse que se equipara ao nosso ensino médio. A entrada ao curso se deu por um fato interessante. Mário ao se sentir subjugado, quando hospedado à casa de seu primo, argumenta que não iria mais morar lá devido ao tom autoritário que recebera do anfitrião. Nesse episódio, o primo percebeu sua inteligência e de imediato o inscreve no curso, isto é, Mário consegue uma bolsa para estudar todo o ensino secundário.

Ao completar a idade de 18 anos, Mário se descobre poeta. Conta-se que sofrera diversas amarguras quando convivia com o pai, que sempre o tratava com rispidez. Mário esboçou seus primeiros versos em 1965. Catunda (2015) afirma que Mário, após uma disputa corporal com um “amigo”, escreve o primeiro poema. A briga foi porque Mário havia se apaixonado por uma menina e parece que não queria perdê-la para o tal rival. Formou-se, então, a referida confusão. E assim foi o registro inspirado: “Noite calma e violenta, o cão atenta... alguém leva um murro por causa de uma rixa. Em compensação, minha mão incha” (CATUNDA, 2015, pp. 24 e 25). Ora, os primeiros versos metaforizam um gatilho que ia explodir na sua mais ousada mania de ser. O poeta Mário só então havia entendido o percurso que tomaria. E a briga, e a paixão? Ficaram para trás e, desde aquele dia, ele se via desejoso de escrever.

Mário, “inspirado pelas musas”, decide investir na sua primeira obra poética. Ele vai à procura de um emprego para arrecadar dinheiro e, então, tentar publicar. O poeta consegue trabalho numa antiga loja de confecções de roupas chamada Escol. Tendo entrado no emprego, decide juntar um bom dinheiro e comprar roupas, e depois revendê-las por um preço acima do custo inicial delas. Com o dinheiro em mãos, lança seu primeiro livro sob o título de *Lamentações do Ego*.

Segundo nos relata Catunda, Mário fora internado diversas vezes. A primeira vez foi por uma trama planejada pelo pai e seu primo. Ficara 17 dias confinado num sanatório onde chega a ser maltratado pela medicação e pelos excessivos choques elétricos, registra-se não menos que 12 sessões de choques. Mário era esperto, não iria ficar ali para enlouquecer e desatinar por completo. Ora, o jovem poeta tinha apenas 20 anos e estava no início da vida, então trama em fugir, e o faz.

Entretanto, aposenta-se depois de ser internado diversas vezes. E como bem afirma seu amigo e biógrafo:

Essas reclusões intermitentes em hospícios, ao longo de dez anos, foram a maneira que a família encontrou de livrar-se de suas peraltices incômodas ou talvez de tentar, sem consciência disso, ajudá-lo a adaptar-se às regras da sociedade. (CATUNDA, 2015, p. 32)

## 2.2 – Mário Gomes: da poesia marginal à “estética” errante.

Eu não tenho vocação pra trabalho... não tenho vocação pra trabalhar pra ninguém não. Trabalhar pros outros? E por acaso eu tô com fome? A estrada é fechada? O cara ser vagabundo e louco não é contra lei não, rapaz! Realmente eu sou vagabundo. Vagabundo é o cara que não tem vocação para trabalho nenhum. Eu nunca vi nada bom em trabalhar. Se o vagabundo quer trabalhar ele deixa de ser vagabundo. Vagabundo não precisa de nada. Tem o vagabundo e o malandro. Malandro é o patrão que tem tudo, que manda o trabalhador trabalhar pra ele. Vagabundo não tem profissão nenhuma e não quer emprego em lugar nenhum (GOMES apud GOUVEIA, 2015. p. 87)

Mário Gomes, boêmio, poeta marginal e lenda errante. Parente de todos nós, Mário andarilhava as ruas de Fortaleza tecendo um pertencimento que ecoaria pelo tempo. Seja nas ruas de nossa Fortaleza central, seja nos arredores de nosso velho Teatro José de Alencar, Mário era presença ilustre. No repertório de sua lenda, alguns versos se transformavam em mantra informal do belo: “Beije a boca da noite / E engoli milhões de estrelas. / Fiquei iluminado.” (GOMES, 1999, p. 28). E ele realmente andou por aí, iluminado de estrelas e, tanto quanto pôde, largado. Largado das amarras insanas, das lógicas pré-datadas, das prisões convencionais do aceitável, viveu largado em si e nos outros. Dissolveu-se no centro de Fortaleza como partícula essencial do grito de liberdade que tantos de nós guardamos abafado na rotina que se repete.

A vida boêmia do poeta começou muito cedo, aos 20 anos de idade, quando foi banido de casa e passou a viver errante pela cidade. Ainda, como punição, a própria família o internou em hospitais psiquiátricos e, em uma dessas vezes, ele saiu com uma aposentadoria vitalícia por invalidez e passou a viver com um salário mínimo. Dedicou-se, então, à poesia, apesar de nunca ter se profissionalizado. Não trabalhava, seu escritório era a céu aberto, na Praça do Ferreira, centro de Fortaleza. (GOUVEIA, 2015, p.8)

Ele testificava da poesia com sua própria vida. O que seria viver poeticamente? Ele não foi reconhecido pela classe literária como grande poeta cearense, sua poesia foi marginalizada, seus versos levados ao papel ficaram em segundo plano. Todavia, os versos que traçou com os pés constituíram a lenda poético-errante que tanto encucaram os transeuntes. Tinha algo naquela

liberdade que trazia corporeidade, ritmo e devir próprios da poesia e do fazer artístico. Nosso Mário Gomes foi além de poeta, um grande *performer*. Como aponta Ethel de Paula Gouveia (2015) em seu trabalho de mestrado:

Igualmente em jogo, está um corpo errante lançado à radicalidade de uma existência poética, sem pouso certo ou função social, um gerador ambulante de curtos-circuitos e desencaixes na engrenagem capitalista movida por regras fixas e convencionais de sobrevivência, convivência e invenção. Mário Gomes e sua vida sem rima, desimportante e a-funcional, teimando em existir como afronta e resistência, profanando a ordem vigente, embaralhando os modos de ser e de estar no mundo, abriram passagem para a reflexão em torno da potência de uma imagem política como construção de outros possíveis. (GOUVEIA, 2015, p. 11)

Esse corpo poético-errante nos escapa. Escapa, na verdade, por ser um estado que não se figura no terreno dito sólido das significações convencionais. Mário experencia uma movimentação expansível de novos significados, outros arranjos do ser, uma dilatação proposital e consciente do olhar sobre a vida. Poetas como ele, quantos tivemos, porém quase sempre à margem. À dita loucura. Ao inexplicável. Esse corpo boêmio, desvairado e volátil tem se mantido às sombras, marginalizado em nossas entranhas culturais, adormecido pelo *chronos*. Somos treinados para a ilusão da lucidez, para a qual o remédio é a arte. Lucidez que se dá mais pelo nome do que se dá no corpo, de modo que este é tão louco como lúcido e a linha tênue destinada a separar os conceitos acabou por embará-los ainda mais. No fim, não sabemos o que fazer com essas palavras, senão nos adicionarmos todos ao paradoxo.

É comum, porém, a tentativa precipitada de diluição desse paradoxo em dois polos antagonistas: Os loucos e os sãos. Enxerga-se na declarada loucura do outro a reflexão da própria sanidade, não pela simples visão individual do sujeito, mas porque já lhe cabe a disciplina do corpo útil. Um dito louco já foge ao plano de utilidade que a sociedade procura estabelecer. Segundo Michel Foucault a disciplina fabrica *corpos dóceis*:

“O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. (...) A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos 'dóceis!'.” (FOUCAULT, 2009b, p.133)

Foucault dirá também que ao mesmo tempo em que a disciplina coercitiva torna o corpo apto e capaz em termos de produtividade vai também exaurindo a potência que poderia surgir das forças do corpo, pois este estará em uma relação de sujeição mesmo que não se aperceba disso. Mário Gomes irá se desvencilhar das lógicas de produtividade, dedicando-se a uma vida em si mesmo, longe do trabalho rotineiro e correndo aos braços da utópica liberdade, a céu aberto, em clamada poesia. O conceito de 'corpo sem órgãos', desenvolvido pelo poeta Antonin Artaud, pode muito bem ligar-se à “estética” errante de Mário, como esse corpo que é livre de amarras e automatismos, envolto na percepção das sensações mais profundas, instintivas e múltiplas. A partir disso, quantas não são as pistas sobre o fazer artístico deixado por Mário e como esse fazer tantas vezes se coloca entre a loucura e a lucidez, participando do paradoxo e refazendo-o em seu devir-arte.

Mário permitiu-se, em vida, uma outra ordem de coisas. Aquelas que guardamos à obscuridade, aos sonhos, aos devaneios, aos lapsos, às epifanias, para lá das coisas que estão dadas. Como disse Deleuze sobre a arte: “Arte, ciência e filosofia querem que rasguemos o firmamento e mergulhemos no caos, só o venceremos a este preço” O poeta, então, nos mostra a vida como obra de arte, como fazer consciente de subversões ao pré-determinado que é, por vezes, nocivo ao espírito. Oscilando entre a loucura e a lucidez ele nos mostra outro modo de existir, através da poesia dos próprios passos, quem sabe mais proeminentes que seus versos. Segundo Foucault, não há um sujeito universal padrão, mas um sujeito que se constitui através de práticas de sujeição ou de liberdade:

(...) penso efetivamente que não há um sujeito soberano, fundador, uma forma universal de sujeito que poderíamos encontrar em todos os lugares. Sou muito cético e hostil em relação a essa concepção de sujeito. Penso, ao contrário, que o sujeito se constitui através das práticas de sujeição ou, de maneira mais autônoma, através das práticas de liberação, de liberdade, como na Antiguidade – a partir, obviamente, de um certo número de regras, de estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural. (FOUCAULT, 2004, p.291)

Mário Gomes se constituiu sujeito de forma autônoma, vivendo efetivamente aquilo que lhe parecia liberdade. Não aceitou ser preso, seja em uma casa, seja em um trabalho, seja em um hospital psiquiátrico, seja no estereótipo de louco. Encontrou uma forma, poética em si, de driblar as demandas externas e reinventar-se. Um de seus poemas mais famosos, o *Ação Gigantesca*, é simbólico para tratar de sua biografia. Analisemos o seguinte poema

Beije a boca da noite / E engoli milhões de estrelas. / Fiquei iluminado. / Bebi toda a água do oceano. / Devorei as florestas. / A Humanidade ajoelhou-se aos meus

pés, / Pensando que era a hora do Juízo Final. / Apertei, com as mãos, a terra, / Derretendo-a. / As aves em sua totalidade, / Voaram para o Além. / Os animais caíram do abismo espacial. / Dei uma gargalhada cínica / E fui descansar na primeira nuvem / Que passava naquele dia / Em que o sol me olhava assustadoramente. / Fui dormir o sono da eternidade. / E me acordei mil anos depois, / Por detrás do Universo. (GOMES, 1999, p. 28)

Uma ação gigantesca, enfim, foi o conjunto de suas práticas libertárias. Devorou o mundo e foi parar detrás do Universo quando cedo se colocou diante do mais próximo de autonomia e autenticidade que encontrou. Foi possível encontrar Mário Gomes, meses antes de falecer, pelo centro da cidade de Fortaleza com uma mala. Que viagem ele faria e o que carregava? Ficaria claro, tempos depois, com sua súbita partida.

Paralelamente, o poeta inventou-se errante, improvisando viagens sem planejamento, a pé ou de carona, e adotando as ruas da cidade, com cada vez mais frequência, como ‘abrigo’ preferencial. Até o último dia de 2014, quando falece, foi assim, à toa, sem trabalho, sem horário, sem chancela e sem planejamentos que Mário Gomes viveu. Imperativo era afirmar a vida. E seu modo próprio de experimentá-la com o máximo de liberdade. (GOUVEIA, 2015, p.8)

Amante das artes e da boemia, Mário Gomes traçou seu trajeto singular no rastro de uma espécie de cartografia sentimental, mapeando e frequentando assiduamente os nichos culturais e literários de Fortaleza, em seus eventos e manifestações de livre acesso. Assim, passo a passo, entre o perímetro central e a Praia de Iracema, sobretudo, desenhou sua errância sem classificação, uma ‘estranha’ vida-poema inventada ao revés, esculpida como forma de resistência e desobediência aos modos padronizados, burocráticos e aprisionadores do viver contemporâneo.

O poeta inventou-se errante, improvisando viagens sem planejamento, a pé ou de carona, e adotando as ruas da cidade, com cada vez mais frequência, como ‘abrigo’ preferencial. Foi em torno das “artes do viver marginalmente e às margens de uma poesia errante” que Mário Gomes realizou, bem como transgrediu corajosamente seu percurso para fora do cognoscível e do que tinha aparência de tranquilidade e morbidez, encarou de frente com a falta de padronização dos sentidos, dos significados, dos significantes torpes para experienciar outros modos de fazer-se no mundo, pensar o mundo e sentir a realidade do mundo. Tendo como escolha a desobediência, ousadia, liberdade. Tendo traçado esboços imperfeitos em sua performance do erro, contaminando-se de afetos e paixões ébrias. Em mente desatinada pensou que nunca seria possível – e nem foi pretensão – alcançar a poesia sublime, embora de aspectos que a colocam na marginalidade, tanto sua poética como sua estética pessoal. Já houvera dito (aparentemente um agouro ou uma premonição?) em um de seus escritos:



Quando eu morrer / Irão distribuir minhas camisas, / Minhas calças, minhas meias, meus sapatos. / As cuecas jogarão fora. / Ninguém usa cueca de defunto. / Irão vasculhar minha gaveta. / Não encontrar muita poesia, / Documentos e documentários. / Só sei dizer/ Que foi gostoso viver. / Sentir o amor e proteção de minha mãe. / De conhecer meus irmãos, meus amigos. / De vê de perto as mulheres. / Só posso deixar escrito: / “obrigado vida”. (GOMES, 1999, p. 94)

### 3 – Considerações Finais

Com esse trabalho pudemos traçar algumas pistas do contexto histórico em que surge o poeta-andarilho Mário Gomes sem, jamais, conseguir defini-lo. Falamos um pouco da poesia marginal da qual Mário é um dos principais representantes no Ceará e também passamos pela estética de sua poesia derramada em passos por toda a Fortaleza que nos une. Colocamos em questão, também, os conceitos de loucura, liberdade e lucidez, os quais Mário emaranhou em trajetos que nos escapam até hoje. Concluimos que tanto sua vida quanto seus versos são potências poéticas que ainda habitam Fortaleza em memória.

### Referências Bibliográficas

- CATUNDA, Márcio. **Mário Gomes: poeta, santo e bandido**. Fortaleza: Editora AldeiaBook, 2015
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Ditos & Escritos V. Org. e seleção de texto Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2009a.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2009b.
- GOMES, Mário. **Uma Violenta Orgia Universal: antologia poética**. Fortaleza: Multigraf Editora, 1999.
- GOUVEIA, Ethel de Paula. **A vida esculpida com os pés: memórias inacabadas de um poeta-andarilho**. 2015. 176 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social)- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de, GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1979/1980.
- MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal?** São Paulo: editora brasiliense, 1981.
- SALLES, Nara. "ANTONIN ARTAUD: O CORPO SEM ÓRGÃOS." **O Percevejo Online**. N.p., Jan. 2010. Web. 09 Julho 2010.
- TRINDADE, Rafael. "DELEUZE: CORPO SEM ÓRGÃOS. In:" **Razão Inadequada**. N.p., 14 Abr. 2013. Web. 09 Julho 2017.

## A ESCRITA INSÓLITA DA CEARENSE EMÍLIA FREITAS: REVISANDO O CÂNONE DA LITERATURA FANTÁSTICA NO BRASIL

Ana Cristina Caminha Viana Lopes<sup>i</sup>

### Resumo

Os estudos da literatura fantástica, ou ainda, da literatura do insólito têm crescido sobremaneira nas últimas décadas, tendo por alvo desde obras escritas no final do séc. XVIII até a produção hodierna. Entretanto, algumas obras terminam por ficar à margem dessa apreciação não pelo seu valor artístico, mas por critérios preconceituosos tais como: raça, sexo, classe social ou mesmo localização geográfica do autor (regiões consideradas culturalmente “menos prestigiadas”). Tal é o caso do romance *A Rainha do Ignoto* publicado em 1899, pela escritora cearense Emília Freitas. Obra durante muitos anos esquecida e marginalizada, esse livro afigura-se-nos, na verdade, como uma das produções pioneiras, em meio às letras nacionais, da literatura relativa ao sobrenatural. Nesse trabalho intentamos, primeiramente, tecer algumas considerações sobre a questão do cânone literário, destacando em especial os critérios comuns à seleção canônica. Em seguida, tencionamos abordar sucintamente os sinuosos conceitos da literatura fantástica e vertentes contíguas, como o maravilhoso, tendo como referencial teórico – entre outros – os estudos de Tzvetan Todorov, Felipe Furtado, Selma Calasans Rodrigues e David Roas. Por fim, objetivamos realizar um mergulho no insólito romance de Freitas, embora breve, suficiente para apreciarmos a presença dos traços fantásticos na obra e, de forma simultânea, destacarmos a relevância e singularidade do texto da autora cearense, revisando assim a questão do cânone literário.

**Palavras-chave:** Emília Freitas, Insólito, Fantástico, Literatura Cearense.

### L'ÉCRITURE UNSOLITE DE EMÍLIA FREITAS: EN RÉVISANT LE CANON DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE AU BRESIL

### Résumé

Les études de la littérature fantastique, voire même de la littérature de l'insolite, ont énormément progressé au cours des dernières décennies, visant des œuvres écrites à la fin du XVIIIe siècle à la production actuelle. Cependant, certaines œuvres finissent par être exclues de cette appréciation, non par leur valeur artistique, mais par des critères tels que: la race, le sexe, la classe sociale ou même la situation géographique de l'auteur (des régions considérées culturellement "moins réputées"). C'est le cas du roman *A Rainha do Ignoto*, publié en 1899, par la écrivain issu du Ceará Emília Freitas. Roman oublié et marginalisé pendant de nombreuses années, ce livre semble en fait être l'une des productions pionnières parmi les lettres nationales de la littérature surnaturelle. Dans ce travail, nous essayons d'abord de faire quelques considérations sur la question du canon littéraire, en soulignant en particulier les critères communs à la sélection canonique. Nous allons ensuite montrer brièvement les concepts sinueux de littérature fantastique et les aspects liés, tels que le merveilleux, ayant comme référence théorique - parmi d'autres - les études de Tzvetan Todorov, Felipe Furtado, Selma Calasans Rodrigues et David Roas. Enfin, nous visons à effectuer une plongée dans le roman insolite de Freitas, bien que rapide, suffisamment pour apprécier la présence des caractéristiques fantastiques dans l'œuvre et, à la fois, mettre en évidence la valeur et le caractère unique du texte de l'auteur du Ceará, en révisant ainsi la question du canon littéraire.

**Mots-clés:** Emília Freitas, Insolite, Fantastique, Littérature du Ceará.

---

<sup>i</sup> UFC, Mestra em Literatura Brasileira. E-mail: anacaminha@ufc.br

## 1 – Introdução

Levando-se em conta algumas das questões colocadas na chamada do nosso Simpósio Temático sobre Literatura Cearense, principalmente “Quem são os lembrados e os esquecidos das letras do Ceará?”, escolhemos como objeto de estudo de nossa comunicação o romance *A Rainha do Ignoto*, publicado em 1899, pela escritora cearense Emília Freitas. A título de organização, nosso trabalho encontra-se esquematizado em três momentos: primeiramente, tencionamos tocar em algumas questões relativas ao cânone literário; em seguida, tecer algumas considerações acerca da literatura fantástica, ou em sentido mais amplo, da literatura do insólito – modalidade literária com a qual o texto de Emília Freitas está relacionado; por fim, iremos apresentar e comentar o romance *A Rainha do Ignoto*. Não objetivamos aqui, porém, encerrar conclusões, nossa intenção nesse encontro, é expor um pouco dessa obra que permaneceu por muito tempo praticamente desconhecida.

## 2 – A questão do cânone

A questão do cânone literário, como se sabe, trata-se de um assunto sempre em discussão, já bastante estudado, porém nunca encerrado no meio da crítica literária. Não é por acaso que os dois autores, dos textos sobre cânone que selecionamos, enfatizam a impossibilidade de conclusões definitivas acerca desse tema, embora ambos façam colocações bastante pertinentes. Os textos em pauta são “A questão do cânone”, da professora da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Zahidé Lupinacci Muzart (1995), e “Para que serve o cânone literário: aspectos e confrontos do discurso teórico contemporâneo”, do estudioso José Sérgio Custódio (2010) da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Em “Para que serve o cânone literário” tem-se uma série de questionamentos acerca da literatura, da crítica e do cânone; sem a pretensão de obter respostas decisivas, o pesquisador problematiza de forma consistente as abordagens já existentes a respeito dessas questões. Porém, dentre suas considerações, destacamos aqui o debate contemporâneo sobre a validade do cânone entendido como conjunto de obras literárias consideradas de alto valor estético. Segundo Custódio, existe um confronto entre duas posições de estudiosos:

(...) o grupo dos que contestam a validade do discurso canônico, vendo-o como encarnação do poder e, desse modo, responsável pela imposição de uma dada cultura como superior a outras formas culturais; defendendo uma reelaboração/revisão do cânone literário, tendo em vista o discurso das minorias, isto é, das vozes excluídas do modelo hegemônico. Por outro lado, existe um grupo, talvez não tão numeroso, mas certamente de igual calibre, que pensa a manutenção do cânone literário como patrimônio cultural da humanidade que, através de sua excelência estética, representaria universalmente o ápice do espírito humano, sendo, por isso mesmo, digno

de ser lido e relido por infindáveis gerações de leitores, que o teriam como um roteiro didático/pedagógico através do cipoal de signos da Literatura. (CUSTÓDIO, 2010, p. 04)

Ambos os posicionamentos acima relacionam-se sobretudo aos fatores considerados relevantes na escolha das obras que vão para o cânone. Mas quais seriam estes fatores? Na verdade, existem muitos aspectos a considerar. Entre eles, podemos elencar: a **obra em si**, o tema, a linguagem, sua recepção. Que elementos da obra tocam o público leitor? Por que o livro mexe com o leitor? Essa obra aborda questões próprias do ser humano, independente da época? Outro elemento concerne ao **estilo de época**, quando a obra é escrita conforme o período literário em vigor, quando está “atrasada”, quando antecipa traços de um estilo vindouro, quando simplesmente não se encaixa... São questões que interferem na seleção canônica, ainda que possam ser revistas. Há ainda motivos ligados ao próprio **autor**, o meio/classe social a qual pertence. O autor já possui certo prestígio social ou é desconhecido? No tocante ao século XIX, elementos como cor e gênero do escritor também serão cruciais na escolha das obras. Observemos finalmente nessa triagem canônica, o coeficiente do **local de publicação**. Na apreciação de uma obra, fazia muita diferença (e ainda faz), a cidade de publicação da obra. Seria em um centro de prestígio cultural, como Rio de Janeiro? Ou uma região periférica? Ceará, por exemplo.

Notamos, portanto, na seleção do cânone, a presença de fatores intrínsecos e de muitos fatores extrínsecos à obra literária. Destarte, retomando o debate do estudioso Custódio, diferentemente do grupo que defende a permanência do cânone, para o grupo que deseja revisar esta seleção, os fatores externos à obra estariam sendo equivocadamente mais decisivos.

O texto da professora Zahidé Lupinacci Muzart apresenta uma abordagem mais próxima daqueles que consideram necessária uma revisão no cânone. A pesquisadora trabalha a questão dos excluídos do cânone, tendo como recorte principal a exclusão feminina no século XIX. Sobre a produção literária das mulheres neste período, a estudiosa afirma que pouquíssimas obras de autoria feminina eram publicadas e praticamente não havia valorização dessas obras. Nos jornais da época, por exemplo, existia uma sessão específica destinada à escrita feminina chamada "Obras de Senhoras". Por que essa seção específica?... Observando os livros de História da Literatura Brasileira, podemos constatar que poucas são *as escritoras* mencionadas e são sempre as mesmas, como assevera a professora em dado momento: “O porquê da canonização é complexo e ligado a muitos fatores, inclusive um que, eu chamaria de mesmice, o da facilidade: perseguir o estudo das mesmas autoras já consagradas, já canonizadas. Não se arriscar por mares nunca dantes navegados...” (MUZART, 1995, p. 86).

Para Zahidé Muzart, não se trata de excluir do cânone autores já – merecidamente -

consagrados, a questão seria incluir outras obras, autores/autoras, os quais não foram selecionados por motivos extrínsecos à qualidade das obras. Entretanto, após várias considerações elucidativas, a professora pondera que atualmente já há um resgate efetivo de autorias esquecidas, inclusive femininas.

### 3 – O insólito e a literatura fantástica

A cearense Emília Freitas é uma dessas autoras que ficaram no obscurecimento por vários anos, mas que vem sendo resgatada – contando, aliás, já com certo número de trabalhos críticos sobre sua produção escrita. Sua principal obra *A Rainha do Ignoto* está imbricada à literatura fantástica, gênero cujo cânone, por sua vez, encontra-se em construção principalmente aqui no Brasil. E sobre esta matiz literária, teceremos agora algumas observações.

A literatura fantástica tornou-se objeto de estudos críticos na Europa desde a primeira metade do século XIX. No Brasil, foi apenas na segunda metade do século XX que os estudos literários direcionaram-se para a ficção fantástica. Entre os muitos estudiosos do assunto estão: Tzvetan Todorov (1992), Felipe Furtado (1980), Selma Calasans Rodrigues (1988), David Roas (2014), Rosemary Jackson (1986), Jacques Le Goff (1990), Flávio Garcia (2007), Howard Phillips Lovecraft (2008) e Irène Bessière (2012).

De modo essencial, a literatura fantástica é marcada pela presença do sobrenatural, ou conforme terminologia adotada por Felipe Furtado pelo surgimento do “fenômeno meta-empírico”, isto é, um fenômeno que “(...) está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência” (FURTADO, 1980, p. 20). O trabalho com este elemento sobrenatural será responsável por situar a narrativa no fantástico ou nos gêneros que lhe são vizinhos, de acordo com Todorov (1992): o estranho e o maravilhoso. Sendo assim, no caso do **estranho**, verificamos a ocorrência de acontecimentos incríveis, extraordinários, inquietantes que extrapolam o comum, entretanto, todos esses eventos são explicáveis pelas leis da razão (aqui o sobrenatural é apenas aparente). No **maravilhoso**, os fenômenos meta-empíricos estão presentes na narrativa de forma inquestionável: animais falam, a magia existe, assim como seres míticos, tudo é possível. Ressaltemos que esses elementos sobrenaturais não causam nenhuma reação de estranhamento nos personagens, nem no leitor implícito, pois na narrativa maravilhosa há a criação de outra realidade. O **fantástico** é marcado pela inquietação, pela ambiguidade dado que, neste tipo de narrativa, a irrupção do fenômeno meta-empírico acontece em meio a nossa realidade. No fantástico, portanto, personagens e leitor deparam-se com eventos insólitos inexplicáveis.

Alguns estudiosos, como Selma C. Rodrigues (1988), apresentam uma diferenciação terminológica entre um fantástico *stricto sensu* e um fantástico *lato sensu*. O primeiro

corresponderia ao conceito, por exemplo, de fantástico puro formulado por Todorov e acima já colocado, cuja existência reside na ambiguidade dos fenômenos ligados ao sobrenatural. Já o fantástico *lato sensu*, estaria relacionado a todas as narrativas que abordam a fenomenologia meta-empírica, independente da permanência ou não da ambiguidade dos eventos. De acordo com outros pesquisadores, como o estudioso Flávio Garcia (2007), a terminologia “literatura do insólito” seria mais adequada para este sentido mais amplo de narrativas que exploram o sobrenatural, ou ainda, o *insólito*. Estariam então compreendidos pois na literatura do insólito, gêneros ou subgêneros, tais como: o maravilhoso, o gótico, o fantástico, o estranho, o maravilhoso cristão, o realismo maravilhoso, a fantasia e a ficção científica.

Em sua *Introdução à literatura fantástica* (1992), Todorov aponta a existência de subgêneros transitivos entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso, são eles: o “fantástico-estranho” e o “fantástico-maravilhoso”. Esclarece o pesquisador búlgaro que no fantástico-estranho: “Os acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais, recebem, finalmente, uma explicação racional. O caráter insólito desses acontecimentos é o que permitiu que durante comprido tempo o personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural.” (TODOROV, 1992, p. 25). Quanto ao chamado fantástico-maravilhoso, Todorov afirma ser o caso dos “(...) relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural.” (TODOROV, 1992, p. 29). Ambos os subgêneros contêm, assim, traços do fantástico; porém, diferem do fantástico puro (*stricto sensu*) uma vez que a ambiguidade dos eventos insólitos é dissolvida.

Embora não exista unanimidade na escolha das características que se configurariam como típicas da narrativa fantástica, predominam, no meio crítico, alguns traços consensuais, entre os quais podemos elencar: a presença do sobrenatural, do “espaço híbrido”, do discurso racional e a questão da ambiguidade. Conforme já comentado, o surgimento do fenômeno meta-empírico é fundamental para que uma narrativa seja considerada fantástica. Vale ressaltar: a ocorrência do evento insólito não pode ser apenas fortuita, circunstancial, devendo figurar como elemento móvel no plano da ação narrativa.

Na ficção fantástica, o espaço conserva importância crucial. Segundo Todorov (1992), Felipe Furtado (1980) e David Roas (2014), o fenômeno sobrenatural deve emergir no contexto da realidade tal como a sociedade de forma geral a compreende. No instante, porém, em que se dá o fenômeno insólito, o espaço da narrativa já não é mais o mesmo, sendo temporariamente alterado. Consoante elucida Felipe Furtado, verifica-se na narrativa fantástica, um “espaço híbrido”, composto por elementos *realistas*, na maior parte do tempo, e por elementos *alucinantes*, nos átomos de lance do fantástico.

Também o discurso racional deve estar presente no relato fantástico justamente para servir de contraponto ao sobrenatural. O efeito próprio do fantástico de vacilação, incerteza e inquietação resulta dessa oscilação entre a percepção do fenômeno meta-empírico e a tentativa (*insuficiente, porém*) de racionalização do mesmo. Destarte, o discurso racional manifesta-se na ficção fantástica geralmente através de um personagem cético, pelo menos a priori. Frequentemente, esse personagem (tal qual representante da ciência) detém certa auréola de respeito e confiabilidade e com ele, em geral, identifica-se o leitor.

A questão da ambiguidade está diretamente relacionada ao cerne do fantástico e provém precisamente dos traços acima colocados: a manifestação do insólito em nossa realidade, as diferentes interpretações relativas aos fenômenos aparentemente sobrenaturais, o esforço baldado de racionalizar o impossível. Se, contudo, a presença da ambiguidade na narrativa fantástica é questão congruente entre os pesquisadores; a permanência da mesma até o fim do relato constitui ponto polêmico entre os especialistas. E aqui, envereda-se pelas contendas terminológicas de fantástico *stricto* e *lato sensu*, nas quais não tencionamos nos aprofundar neste trabalho.

#### 4 – O insólito em *A Rainha do Ignoto* de Emília Freitas

Direcionemos nosso olhar doravante para a literatura cearense, em especial para a escritora Emília Freitas, nascida em 11.01.1855 no município de Aracati. Em 1869, com a morte do pai, Freitas passa a residir em Fortaleza, onde continua seus estudos e depois cursa a Escola Normal. A partir de 1873 inicia sua produção escrita em diferentes jornais e no ano de 1883 faz parte da fundação da Sociedade das Cearenses Libertadoras. Em 1892, muda-se para Manaus com o irmão, trabalhando como professora no Instituto Benjamin Constant. A escritora volta para o Ceará em 1900 com o marido, o jornalista Arthunio Vieira. Em 18.08.1908, Emília Freitas falece em Manaus. Sua produção literária encerra as seguintes obras: um livro de poemas **Canções do lar**, de 1891, os romances **O Renegado**, de 1892, e **A Rainha do Ignoto**, de 1899, e a peça de teatro **Nossa Senhora da Penha**, de 1901.

Sua principal obra, *A Rainha do Ignoto*, obteve três edições: a primeira em 1899 pela Typographia Universal de Fortaleza; a segunda, anos mais tarde em 1980 pela Imprensa Oficial do Ceará, graças ao trabalho de resgate de autores esquecidos feito pelo Prof. Otacílio Colares da Universidade Federal do Ceará e a terceira, finalmente, em 2003 pela Editora Mulheres – EDUNISC, tendo como responsáveis as professoras Constância Lima Duarte e Zahidé Lupinacci Muzart.

*A Rainha do Ignoto* constitui uma narrativa inaudita e intrigante. A história principia-se no antigo distrito de Aracati, denominado “Passagem das Pedras”, em período anterior à abolição.

Neste vilarejo, surge um advogado da cidade grande, o Dr. Edmundo, o qual fica conhecendo uma lenda local sobre uma moça encantada chamada “Funesta”. A princípio, o acadêmico debocha do menino que lhe conta a historieta, quando o próprio cético vê a dama formosa e misteriosa, com mais duas criaturas horripilantes, sulcando o rio Jaguaribe em singela embarcação. A partir daí, Edmundo busca descobrir e compreender o que vira. Durante parte do romance, enquanto o jovem incrédulo – porém curioso e deslumbrado – realizava suas investigações, desenrola-se toda uma história ambientada em Passagem das Pedras, aqui outros personagens são apresentados e o ambiente regional com suas festas e costumes é muito bem caracterizado. De forma paulatina, os fenômenos insólitos e inexplicáveis eclodem no relato. Após conhecer Probo, personagem relacionado à Funesta, que na verdade é a Rainha do Ignoto, Dr. Edmundo logra apreender, em parte, o enigma acerca da Fada do Arerê (outra das várias alcunhas dadas à Rainha). Desse momento em diante, o Reino do Ignoto é descortinado ao advogado que, embuçado, consegue adentrar na “Ilha do Nevoeiro”, local oculto por brumas através do poder hipnótico da Rainha e sua sociedade ignota de mulheres, suas paladinas. Nesse ponto da narrativa, Edmundo passa de protagonista para personagem observador, funcionando como testemunha ao leitor, e assiste, maravilhado, os feitos prodigiosos dessas “amazonas” que, por meio de magnetismo, hipnotismo, mediunidade, inteligência e esperteza, intervêm na vida de muitas pessoas desvalidas. Destarte, até o desfecho do romance, são relatados diversos incidentes inseridos na diegese principal.

Romance de autoria feminina, publicado em região periférica (Fortaleza), detendo estilo divergente do realismo – com elementos do romantismo - e temática inusitada, *A Rainha do Ignoto* não obteve boa recepção, muito menos apreciação crítica. Sua obra ficou esquecida por tempo demasiado. No ano de 1953, o romance recebe críticas severas do estudioso Abelardo Montenegro que o julga como um “dramalhão sem veracidade” (Apud DUARTE, 2003, p. 17). Entretanto, conforme comentado anteriormente, anos mais tarde, o livro de Emília Freitas alcança mais duas edições e começa a ser descoberto por pesquisadores. Dentre os trabalhos que se ocupam de *A Rainha do Ignoto*, já constam: uma tese de doutorado (estudo biográfico), seis dissertações de mestrado e, aproximadamente, sete artigos. Sendo abordados em tais estudos temas referentes à literatura feminina, elementos trágicos, a questão da utopia, estudos comparativos com outras obras e a aproximação da obra de Freitas com a literatura fantástica.

Essa aproximação, de forma alguma consensual, revela certa divergência na análise da narrativa quanto à vertente do fantástico ou do insólito que lhe seria mais compatível; questão sobre a qual, aliás, pretendemos nos debruçar em trabalho posterior. No presente, porém, gostaríamos de destacar brevemente as características do insólito que permeiam a obra de Freitas. Já mencionados no item anterior, os traços próprios da literatura do insólito e que se manifestam no romance em



apreço são: a presença do espaço híbrido, do fenômeno meta-empírico, do discurso racional e da ambiguidade na narrativa.

Em *A Rainha do Ignoto*, o espaço híbrido é marcado pela existência de componentes realistas e alucinantes, como podemos observar nos respectivos trechos ilustrativos a seguir:

Nos lugares pequenos, nas aldeias, as novidades são poucas ou antes nenhuma, quando passa ali um viajante, se traz a sobrecasaca abotoada, só faltam desatacá-la para ver se o colete tem botões! Se ele traz consigo mulher, irmã ou filha, a primeira coisa que notam é se ela usa brincos, se os não usa, serve isto de assunto para uma semana de conversação na vizinhança. (FREITAS, 2003, p. 51)

A casa era rústica, bastante espaçosa; mas muito baixa; tinha um alpendre na frente onde se viam alguns bancos de madeira altos e estritos, muito pouco cômodos para servir de assento. (FREITAS, 2003, p. 144)

Acima, identificamos bem a representação do mundo empírico, detalhes referentes à realidade das pequenas cidades. Abaixo, os componentes alucinantes adentram a narrativa através de um vocabulário próprio que incluem sintagmas tais como: “solidão completa”, “silêncio profundo”, “espectros cismadores”, “trevas”, “ar pesado e úmido”, “medo”. Cria-se toda uma atmosfera sobremodo diversa dos componentes realistas.

A solidão era completa, o silêncio era profundo! Nem o vento movia os ramos das árvores. Elas se levantavam do meio da sombra projetada pela copa, como espectros cismadores. (FREITAS, 2003, p. 34)

Caminhava nas trevas sem saber para onde ia. O ar pesado e úmido da gruta açoitava-lhe o rosto, passando em assóvio por baixo da máscara. Sentia o esvoaçar das asas dos morcegos passando-lhe rente pelos cabelos, que se eriçavam de medo! (FREITAS, 2003, p. 178)

O sobrenatural trespassa o romance do início ao fim, inicialmente de forma mais esporádica, depois de maneira mais intensa. Dentre os diversos eventos insólitos, estão, por exemplo, o surgimento inesperado (mas conveniente) de um pombo trazendo uma grinalda para a jovem Virgília por ocasião de sua morte, além de fenômenos relacionados ao magnetismo e ao hipnotismo, conforme podemos notar nas seguintes passagens:

Carlotinha estava na sala mortuária, lamentando com D. Sofia não poderem completar a mortalha de Virgínia, por falta de um véu e uma grinalda. Mal acabavam de falar quando entrou pela janela aberta, e pousou ao pé da morta um pombo tão grande que assustou às duas senhoras. (...)

Não vê o que ele traz no bico?

Vejo uma grinalda de flores de laranjeira (...) (FREITAS, 2003, p. 112)

(...)

- E o que há?

- Um navio francês que vai passando, a guarda-vigia veio avisar-me (...) diz não ter muita confiança na Ciência... contra os franceses, que se impõem às outras nações por sua força magnética. E eu vou afirmar-lhe que eles hão de ver a Ilha do Nevoeiro da mesma forma que os outros habitantes deste planeta. (FREITAS, 2003, p. 211)

- (...) devo te aparecer tal qual sou e não transfigurada, como faço com outras paladinas. E vós vos transfigurais?  
 Sim, porque isto não é máscara, eu nunca me mascarei.  
 Como, senhora? Nunca se mascarou? E que é isso?  
 É uma maneira de aparecer às paladinas, aos estranhos apareço no meu estado natural ou na figura que exigem as circunstâncias. (FREITAS, 2003, p. 341)

Típico da literatura fantástica, o discurso racional está presente em *A Rainha do Ignoto*, principalmente por meio do personagem do Dr. Edmundo, advogado respeitado, o qual não se deixa levar facilmente pelas credices populares. Mesmo quando se encontra frente ao fenômeno insólito, sua atitude não foge ao padrão do cético. Edmundo busca, portanto, racionalizar o que vê diante de si:

O Dr. Edmundo ficou pensativo. Muitas vezes tinha zombado da credulidade do povo, e não podia tomar a sério aquelas histórias incoerentes; mas, procurava o fio da realidade perdido naquele labirinto de ideias extravagantes e fantásticas. (FREITAS, 2003, p.33)

O orangotango é um mono sem cauda, disse Edmundo consigo; mas o que foi aquilo que vi rastejando à borda do bote para a água do rio? Provavelmente alguma corda atirada ao acaso; estou certo que o medo... ou a prevenção faz ver o que não existe.” (FREITAS, 2003, p.47)

Verificamos, finalmente, na narrativa de Emília Freitas, a instalação da ambiguidade uma vez que os fenômenos meta-empíricos emergem no mundo empírico e não são, a princípio, explicados. Assim, durante parte do romance, o leitor depara-se com episódios insólitos e, tal como Edmundo, questiona o que se passa. Percebemos essa vacilação, por exemplo, no excerto abaixo:

O apitar da máquina, o rodar do trem nos trilhos subterrâneos era medonho e cavo, aquelas mulheres fantásticas, tudo avultava no espírito do pobre moço, vítima de sua curiosidade. Ele já não sabia se estava acordado; julgava-se em um pesadelo.” (FREITAS, 2003, p. 179)

No decorrer do relato, verifica-se a inclinação da narrativa para o maravilhoso, sobretudo, devido ao uso hiperbólico do hipnotismo. Esta aceitação do sobrenatural termina por dirimir a ambiguidade no romance. Todavia, o mistério que envolve o passado da Rainha do Ignoto permanece, nem mesmo suas seguidoras conheciam de fato aquela mulher extraordinária, conforme podemos constatar no fragmento seguinte:

Mas nenhuma das Paladinas do Nevoeiro pronunciou o verdadeiro nome da Rainha do Ignoto; elas só conheciam os benefícios que com ela haviam praticado. A história de sua vida era semelhante às hipóteses feitas sobre os habitantes de outro planeta. O que se disse dela foram meras conjecturas fundadas em observações longínquas, em falsas aparências. (FREITAS, 2003, p. 411-412).

## 5 – Considerações Finais

Há muito mais a se falar sobre o livro esquecido, porém já resgatado, de Emília Freitas. O romance *A Rainha do Ignoto* constitui justamente um exemplo de obra obscurecida por fatores externos à mesma. Entretanto, de acordo com as observações tecidas neste breve trabalho, estudiosos da literatura cearense e nacional já estão ampliando o leque de estudos e contemplando também, desta forma, obras excluídas do cânone literário.

Imbricada à literatura fantástica, a obra de Emília Freitas, apresenta características relacionadas ao evento sobrenatural, o que a faz resvalar por algumas vertentes da literatura do insólito como o gótico, o maravilhoso e o próprio fantástico. Nas palavras da estudiosa Constância Lima Duarte, “(...) o clima fantástico é instaurado com naturalidade no enredo e assume o predomínio da atmosfera, ora com ingredientes de um fantástico medieval, ora lembrando narrativas inglesas de terror (...)” (DUARTE, 2003, p.17). Independente da melhor aproximação terminológica da narrativa de Freitas no tangente ao insólito, trata-se de um romance inusitado e propício ao estudo, detendo indubitável valor historiográfico não apenas à literatura cearense, como à literatura nacional.

### Referências Bibliográficas

- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **FronteiraZ**: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012.
- CUSTÓDIO, José Sérgio. Para que serve o cânone literário: aspectos e confrontos do discurso teórico contemporâneo. *In*: SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 10., 2010, Assis. **Anais...** Assis: UNESP, 2010. p. 1-12. Disponível em: [http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/SEL/anais\\_2010/josesergio.pdf](http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/SEL/anais_2010/josesergio.pdf). Acesso em: 02 jan. 2019.
- DUARTE, Constância Lima. *A Rainha do Ignoto* ou a impossibilidade da utopia. *In*: FREITAS, Emília. **A rainha do ignoto**: romance psicológico. 3. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 11-21.
- FREITAS, Emília. **A rainha do ignoto**: romance psicológico. 3. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GARCIA, Flávio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. *In*: \_\_\_\_\_. **A banalização do insólito**: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, p. 10-22.
- JACKSON, Rosemary. El modo fantastico. *In*: \_\_\_\_\_. **Fantasy**: literatura y subvèrsion. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986. p. 11-59.
- LE GOFF, Jacques. O maravilhoso no Ocidente medieval. *In*: \_\_\_\_\_. **O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval**. Tradução de Antônio José P. Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1990. p. 17-35.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em Literatura**. Tradução de Celso M. Parcionik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, p. 85-93, jan. 1995. ISSN 2175-7917. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277>>. Acesso em: 02 jan. 2019.  
doi:<https://doi.org/10.5007/%x>.

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

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Tradução Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

**VIVER E ACREDITAR:  
CRENÇAS E SUPERSTIÇÕES DO SERTÃO NORDESTINO**

Liliane Viana da Silva<sup>i</sup>

**Resumo**

A obra *A Casa* (1999) da autora Natércia Campos é uma narrativa poética que retrata por várias gerações a vida de seus habitantes dentro das dependências da casa natal. Natércia Campos viveu a maior parte de sua vida em Fortaleza e sempre demonstrou encanto pelas contações de histórias dos mais velhos, fantasias, crenças e superstições vivenciados pelo povo cearense. A autora cearense dá vida e voz a uma casa centenária, que assume a qualidade de personagem da história narrada, com o objetivo de contar, recontar e participar de um ciclo de gerações dentro de suas próprias dependências. Nosso objetivo é discutir como as crenças e as superstições acompanham as pessoas dessas gerações e como elas se entrelaçam na fé dessas mesmas pessoas. Como suporte bibliográfico, destacamos os escritos do pesquisador Câmara Cascudo, tendo em vista que a própria autora o cita como inspiração e grande contribuição para sua busca em função das raízes do povo cearense; bem como das ideias de alguns pesquisadores sobre as crenças e superstições.

**Palavras-chave:** A Casa, Sertão, Gerações, Crenças, Superstições.

**LIVING AND ACCREDITING:  
BELIEFS AND SUPERSTITIONS OF THE NORTHEASTERN BACKWOODS**

**Summary**

The work *The House* (1999) by the author Natércia Campos is a poetic narrative that portrays for several generations the life of its inhabitants inside the dependences of the native house. Natércia Campos lived most of his life in Fortaleza and always showed charm by the accounts of stories of the elders, fantasies, beliefs and superstitions experienced by the people of Ceará. The author from Ceará gives life and voice to a centennial house, which assumes the character of the story narrated with the purpose of counting, recounting and participating in a cycle of generations within its own dependencies. Our goal is to discuss how beliefs and superstitions accompany the people of these generations and how they intertwine in the faith of these same people. As bibliographical support, we highlight the writings of the researcher Câmara Cascudo, considering that the author herself cites it as inspiration and great contribution to its search in function of the roots of the people of Ceará; as well as some researchers' ideas about beliefs and superstitions.

**Key words:** The House, Backwoods, Generations, Beliefs, Superstitions.

**1 – A CASA, O SERTÃO E A ARTE DE ACREDITAR**

A história da humanidade é envolta em suas crenças e valores religiosos porque o homem é um ser histórico e sua existência é vista dentro de uma cultura; cultura essa regida pelo povo, atravessando gerações e sujeita a modificações. O ato de crer em superstições é uma forma antiga

---

<sup>i</sup> Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (UECE); mestra em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e professora substituta da Universidade Estadual do Ceará – UECE, campus FAFIDAM. E-mail para contato: liliane.letras@hotmail.com.

em que o humano precisa para ter sustentação em seu meio material e espiritual. Neves, em seu *Dicionário de Superstições*, afirma essa questão:

O homem comum permanece na nossa contemporaneidade, muito longe de observar os fenômenos sob esse espírito – está ainda próximo da perplexidade do homem primitivo. Daí que, para ter equilíbrio emocional, procure nas religiões e nas crenças – por mais absurdas que se nos apresentem – explicação para a complexidade dos fenômenos e do mundo em geral. É esta espécie de conforto moral que explica a permanência das superstições no ser humano como forma de ordenar o caos mental em que se encontra. (NEVES, 2044, p. 4-5)

Ao longo da história o ser humano sente-se angustiado diante do sobrenatural, do acaso, por não saber defini-los; assim, procura nas crenças, nas superstições, no misticismo uma explicação para levá-lo a equilibrar o emocional e o mental. O povo nordestino, assim como em outras regiões, carregam suas crenças em amuletos, objetos; mostram-se supersticiosos nas ideias populares comuns e naturais; sentem-se e precisam de um elo religioso para direcionar seu ser no mundo.

A escritora cearense Natércia Campos exemplifica bem essas manifestações populares dentro da obra *A Casa* (1999) e como uma sertaneja e cearense nos convida para ouvirmos as histórias dessa Casa numa linguagem tanto erudita como popular. Natércia começou a escrever tarde em comparação às demais escritoras que temos em nosso rol da literatura; na verdade, seu primeiro escrito só veio a público quando a autora já tinha tido seus seis filhos e com o nascimento de seu primeiro neto. A escritora, na verdade, já nasceu entre os livros e sua paixão pelo Nordeste fez com que a autora surgisse e, em pouco tempo, ganhasse destaque entre os outros de sua categoria de escritor. Sua obra *A Casa*, pode até ser vista por algumas pessoas como uma narrativa curta, por conta de suas 89 páginas<sup>i</sup>, mas é justamente nessas poucas, porém, ricas páginas, que nos deparamos com um encontro fantástico e enriquecedor da escrita poética dessa autora cearense.

As primeiras páginas da narrativa é destinada a criação da Casa tanto como espaço como seu primeiro sopro de vida. Com uma voz *antropomorfizada* e um tempo de vida diferente do tempo dos humanos a Casa, de nome *Trindades* e com o apelido de *Casa Grande* nos relata as crenças e superstições destinadas a sua criação:

Fui feita com esmero, contaram os ventos, antes que eu mesma dessa verdade tomasse tento. Meu embasamento, desde as pedras brutas quebradas pelos homens a marrão aos baldrames ensamblados nos esteios, deu-me solidez. As madeiras de lei duras e pesadas com que me construíram até a cumeeira têm o cerne de ferro, de veios escuros, violáceos e algumas mal podiam ser lavradas. Todas elas foram cortadas na lua minguante para não virem a apodrecer e resistirem, mesmo expostas ao tempo: o estipe das carnaúbas, os troncos do jucá, os da ibiraúna, a braúna, a madeira preta dos índios fechada à umidade por ser impregnada de resinas e tanino. (CAMPOS, 2004, p. 7).

i Edição da Editora UFC, de 2004.

Percebemos que as madeiras eram bem selecionadas, de acordo com os momentos e vitalidade da natureza, e eram cortadas em dia de lua crescente para assim durarem por longos anos, anos esses que viraram séculos. Segundo a própria Casa sua estrutura foi levantada em um local de águas enfeitadas: “Meus alicerces foram feitos muito depois que a lagoa de águas salinas se evaporou. A causa foi o aprisionamento da fonte por gigantesca pedra ali colocada com magia e silêncio pelos índios cariris” (CAMPOS, 2004, p. 11); no entanto ela tinha ciência que um dia tais águas iriam voltar a sua origem, sentindo-se parte daquele espaço mágico: “Esta a única a ouvir dia e noite o fragor das águas contidas, que um dia retornarão à luz do sol e das estrelas apossando-se do seu antigo leito. Certa noite, escutei este fragor e deu-me a sensação de que deste mundo marinho, latente, faço parte” (CAMPOS, 2004, p. 12).

Seu construtor José Gonçalves Campos, português, e também seu primeiro dono, “o dono vindo do Ente-Douro e Minho”, (CAMPOS, 2004, p. 8) deu-lhe vida quando colocaste uma pedra de lioz na soleira da casa. Nesse momento a Casa explica todo um ritual de crenças com o intuito de dar-lhe segurança e permanência de seus habitantes, visando as dependências da própria casa:

Fui tocada pelo sopro da vida quando foi colocada a pedra de lioz da sagrada soleira que doravante protegeria meus domínios familiares. Meu dono descobriu-se solenemente antes de levantá-la, ajudado por dois mestres em cantaria. Os três em silêncio a fixaram na entrada, defensora e guardiã, daí em diante, dos malefícios. Sob ela se guardariam amuletos, simpatias e seriam enterrados os umbigos dos recém-nascidos para que fossem apegados à casa paterna. Nela se pediriam graças e se dariam bênçãos nas partidas. Era no seu limiar que a mãe recebia, de volta dos braços da madrinha, a criança já batizada (CAMPOS, 2004, p. 09-10).

E falando em batismo, assim como todas as crianças que ali nasceram, a Casa também fora batizada ganhando o nome de *Trindades*: “Foi em junho, na Hora-Aberta e solene do toque das Aves-Marias (...) que fui batizada pela chuva repentina e alvissareira (...). Sorvi e senti-me renascer. Encantei-me com aquelas gotas de água vindas do céu” (CAMPOS, 2004, p. 15). O foco do seu batismo como em outras situações ao longo dos anos é a superstição das horas do meio-dia e meia-noite, também conhecidas como Horas-Abertas, que segundo os antigos são as horas para pragas e rezas de grande força: “Meu dono falou aos homens sobre esta Hora-Aberta, a meridiana, hora sem defesa em que os demônios do meio-dia libertam-se. Hora grave de ameaças, já que pragas e rogos são atendidos pelos céus” (CAMPOS, 2004, p. 10).

Camâra Cascudo em seus estudos sobre o folclore, superstições e impressões do povo brasileiro mostra no seu livro *Coisas que o povo diz* o que são essas Horas-Abertas e a hora meridiana do meio dia:

As horas abertas são quatro: meio-dia, meia-noite, anoitecer e amanhecer. São as horas em que se morre, em que se piora, em que os feitiços agem fortemente, em que as pragas e as súplicas ganham expansões maiores. Horas sem defesa, liberdade para as forças malévolas, os entes ignorados pelo nosso entendimento e dedicados ao trabalho da destruição (2009, p. 49).

Encontramos nas próprias palavras da autora Natércia Campos que Luís de Câmara Cascudo foi sua grande inspiração, afinidade e influência: “Através de seus livros, aprofundei-me nos costumes, tradições populares, fábulas, cantigas, acalantos, assombros, jogos, danças de roda (a milenar ciranda), artesanatos, superstições de antigas culturas que nos procederam e as que nos colonizaram” (GUTIÉRREZ; MORAES, 2007, p. 37).

Câmara Cascudo, ainda em seu livro, nos mostra a definição de algumas superstições contidas ao longo da nossa narrativa estudada. Um exemplo forte é quando a Casa relata o fato de um homem ter que abraçar a bananeira para torná-la fértil, Cascudo nos diz que “[..] Certas árvores de fruto dependem de ser ou não tocadas ou tratadas por mulheres outras o plantio é privativo de um sexo [..] Outras espécies, como o mamão ou a babaneira, só o homem deve plantar e colher. Algumas devem ser abraçadas por homem para que frutifiquem” (2009, p. 98).

A própria Casa diz que “as superstições do além-mar, logo aliaram-se às que aqui existiam” (CAMPOS, 2004, p. 13). Uma crença que atravessa gerações e que também atravessou esse *além-mar* da narradora que remete a Portugal são as metamorfoses da Morte. A palavra *metamorfoses* é utilizada dentro da narrativa para demonstrar as facetas e as situações que a Morte se posta na vida dos humanos. Vida e Morte são tratados como entidades sobrenaturais que ganham espaço dentro da narrativa, até porque fazem parte da existência humana na terra. Cascudo fala: “O povo acredita que a Morte tenha forma e limitações somáticas” (2009, p. 105) e ainda ressalta que “A credence fixa um conceito popular sobre a personificação da Morte. (2009, p. 106).

A Morte é vista como aquela que invade as dependências da casa sempre com uma missão a realizar. Observemos a primeira vez que a Casa sentiu a sua visita:

Lembro-me da primeira vez, e havia de ser nas Trindades, quando Ela aqui chegara em missão. Uma das portas abriu-se sem que ninguém a empurrasse e nem a frágil aragem a tocasse. Os ventos haviam me alertado que a Morte assim entra nas casas quando, silenciosas e inexplicáveis, as portas se abrem (CAMPOS, 2004, p. 15).

Ela lhe daria o nome de *Moça Caetana* para designar-lhe o pavor e a sangrenta morte do sertão, como também em situações de mau agouro, vista na narrativa pela aparição e pio estridente da *Rasga-Mortalha*: “A crença agoureira da morte, pousou nesta terra sobre as asas da pequena coruja alvacenta, a rasga-Mortalha [..] Era esta coruja de canto lúgubre voar baixo e insistente sobre uma casa onde houvesse um doente de cama, para se acatar seu prenúncio.” (CAMPOS, 2004, p.



13).

Retornando ao pesquisador Câmara Cascudo, vejamos o que ele tem a nos dizer sobre isso:

Há uma família inteira que não merece relações de amizade. São as sisudas strix. Todas as corujas são da intimidade da Morte e se dão ao desplante de vir rasgar mortalha, quando o defunto ainda está vivo, ou piar-lhe à porta numa cantiga que é um arrepio sinistro. As penas da coruja, molhadas no próprio sangue e enterradas na soleira da porta ou morão da porteira do curral, afugentam fantasmas e anulam bruxarias. (2009, p. 136)

No sertão a morte também vem acompanhada pelo flagelo da seca, que traz a fome como sua representante. Assim como a Morte possui um nome para designá-la a fome é conhecida como a *Velha-do-Chapéu-Grande*, esta que assiste o padecer dos viventes e leva os sertanejos em tempo de seca a tornarem-se retirantes, deixando sua moradia e só voltarem quando os céus mandarem chuva. Tal situação também é percebida na narrativa, a Casa aos poucos fora entendendo o porquê de seu abandono: “Longo foi o tempo sem chuva e de estranha solidão de sons, pios e vozes. As cigarras eram as únicas a continuarem a cantar, chamando o sol e provocando o sono. Os vaga-lumes apagaram-se na Grande-Seca, e quando isto ocorreu, soube que fora abandonada.” (CAMPOS, 2004, p. 23)

Uma prática forte do sertanejo é o clamor aos santos. Em época de seca os homens rezam a seus protetores pedindo-lhes chuva, e as superstições são colocadas em prática para que tal pedido venha logo a se realizar. Notamos que a Casa faz referência aos ritos religiosos e que, de acordo com o tempo, o homem vem praticando superstições, chegando a modificá-las, mas permanecendo sua intenção. Podemos entender melhor tal ideia no trecho narrado pela Casa:

Os homens demoraram a infligir aos seus santos os maltratos de colocá-los ao relento, expostos à ardência e calor do sol para melhor sentirem o horror da sede, do flagelo da seca. [...] Se ela não caía, era castigo infligido por não respeitarem as leis divinas. Desde aí vem a colocação das seis pedrinhas de sal expostas e alinhadas ao relento no final do dia, véspera de Santa Luzia, a representarem os seis primeiros meses do ano. Na manhã seguinte, antes do sol esquentar, se as pedrinhas de sal não chorarem, é presságio de seca e, naquele ano, nenhuma se transmudara em aljôfar, em lágrima. (CAMPOS, 2004, p. 14)

Percebemos que na narrativa muitos foram os santos rogados, porém três nutriam a esperança de mudança no tempo. No dia de São Vicente os homens atearam fogo em gravetos com intenção de espertar os ventos e assim as fumaças se espalharem como as águas, mas não aconteceu, a fumaça subiu linheira continuando sua empreitada. O dia de Nossa Senhora da Purificação, Nossa Senhora das Candeias, foi a segunda tentativa, rezavam à noite ascendendo velas à santa; neste mesmo dia tinham uma prática de batizar os pagãos e as crianças mortas, despejando águas nas suas sepulturas, porteiras dos currais e caminhos em forma de cruz.

O dia de São José era a terceira e última tentativa de mudanças no tempo; sabiam que se

não chovesse nesse dia seria tempo de seca e assim se fez. Padroeiro do Ceará e patrono da Igreja Católica, São José é visto, principalmente pelos nordestinos, como o santo para um bom período de chuva. Em várias tradições religiosas, trabalhadores da terra desenvolvem mitos, ritos e louvores a santos para conseguirem boas colheitas.

A Casa, assim como um humano, vai aprendendo as coisas pelo o que chega a ouvir e vivenciar por seus habitantes. Suas primeiras lições sobre manifestações religiosas veio do seu primeiro dono: “Aprendíamos com ele, por suas histórias, sobre os Santos do Dia, das estrelas cadentes que eram as lágrimas de São Lourenço, morto em braseiro de fogo ardente” (CAMPOS, 2004, p. 19); porém foi com Tia Alma, uma das moradoras da casa, que aprendera as histórias de vida dos santos, as superstições das almas penadas que vagueiam na terra e os períodos santos como a Quaresma, Semana Santa e Natal.

Em dezembro tia Alma era quem armava, em dois nichos próximos à lapinha, o presépio e o calvário, unindo nascimento e morte. Tinha saudade do detonar da pólvora nas ronqueiras e as melodias dos pífanos no Natal. Os seus santos do oratório, ela os amortilhava de roxo por toda a Quaresma, mas os deixava iluminados com a luz mortiça da lamparina de prata com azeite. Na noite de Sexta-feira da Paixão para o Sábado de Aleluia, nas doze badaladas da meia-noite, rezava de olhos fechados o Rosário das Alvíssaras para Nossa Senhora, pedindo graças pela ressurreição do crucificado, seu Bento Filho (CAMPOS, 2004, p. 29).

Tia Alma a personagem de maior representação religiosa em toda narrativa, ganhara tal apelido dos sobrinhos por ser muito devota. Fora batizada de Maria por sua mãe e por possuir o nome santo e ter boa mão era destinada a tarefa de semear a horta. Ela esteve junto a Trindades por quase cem anos e por esse longo tempo demonstrou sua veia religiosa sempre ligada as superstições da terra: “Sorria tia Alma ao dizer que não se deve passar a mão nos cabelos ao despertar de um bom sonho, pois este virá a se perder, esfumado e esquecido nas voltas da memória” (CAMPOS, 2004, p. 27-28) e ainda dizia: “Não se deve pronunciar o nome de alguém que já morreu para não interromper seu repouso, fazendo-o voltar. Antes do nome ponham a palavra – finado -, pois ele ao ouvi-la saberá sua nova condição” (CAMPOS, 2004, p. 29).

Foi também no tempo de tia Alma que notamos as mudanças de costumes sentidas de geração a geração:

Noite de guarda ao morto, de choros e orações. Derramaram toda a água aqui existente, a dos cântaros, gametas, jarras, cabaças, quartinhas, vasilhas, ancoretas e potes. Preceito dos antigos. Lei Velha, pois a alma do morto podia vir banhar-se e nelas o Anjo lavara sua espada percuciente. [...] Nas gerações seguintes o preceito de derramar as águas foi sendo esquecido e outros costumes surgiram, entre eles, os cantos entoados nos velórios diante do morto, as excelências, e o de cobrirem com crepes na primeira semana nos lutos e nas noites de trovoadas e relâmpagos o belo espelho oval, emoldurado por querubins, laços e folhas de acanto de madeira. (CAMPOS, 2004, p. 30).

O belo espelho oval citado acima é uma das superstições fortes dentro da casa. Feito por um artesão chamado de *o mago dos espelhos*, chegou na Trindades já com a superstição que o seu criador não viu o próprio reflexo, sinal que a morte estava por vir. O espelho não é um mero objeto/refletor de imagens, em momentos-chave da narrativa percebemos que ele está sempre ligado à figura da morte, como na parte em que seu próprio criador não consegue ver seu refletor, o que anunciava a chegada de sua morte. Em alguns episódios, há o momento em que a Casa vê a entrada da Morte pelo espelho às vezes repentina e em outras demorada: “Presenciei durante várias gerações a chegada Dela abrindo portas, refletindo-se no grande espelho ao invadir meus espaços e muito aprendi sobre suas metamorfoses e disfarces” (CAMPOS, 2004, p. 17). E finalizando com a morte de Bisneto, o responsável por trazer o espelho a Trindades: “Ele a viu chegar pelo espelho. Seus olhos a fixaram levemente surpresos. Enfrentou-a sem medo. O espelho trincou de alto a baixo e só notaram quando mais velas foram acesas naquela sala onde o velaram.” (CAMPOS, 2004, p. 83).

Na cultura popular o espelho é sinal tanto de azar como de sorte, vejamos o que diz Chaves sobre essa questão:

Surgido na Itália, tal qual conhecemos hoje, o espelho é visto como algo mágico, aquilo que reflete a imagem do que somos. Associado à magia, muitos são os que creem que ele guarda todas as cargas positivas ou negativas adquiridas ao longo de sua existência e vislumbrado por ele. Tantos outros acreditam que quem o quebra, carregará consigo sete anos de azar; é consolo saber que se enterrados os cacos, o azar será enterrado com eles; absolvendo o indelicado que ousou quebrar. (2012, p. 33)

Para a Casa o espelho era também uma fonte de visão externa que ao abrir portas e janelas lhe dava a possibilidade de ampliar sua visão: “Nas noites do Senhor São João Batista, na sua festa de superstições, de plantas e águas purificadoras, as labaredas da fogueira dançavam no espelho, e quando portas e janelas eram cerradas, só a luz das velas e das candeias dava-lhe vida” (CAMPOS, 2004, p. 31); ou seja, a Casa só conhece o que se passava em seu interior, ficando a escutar o que dizem os Ventos e os outros contadores de histórias ao seu redor.

O tempo de Trindades durou alguns séculos, seus donos foram mudando e com eles o cuidado com sua estrutura: “Há muitos anos, quando fui doada de porta cerrada, o novo dono mandou ferrar o tabuado da minha grande porta com o seu ferro. Posse vã” (CAMPOS, 2004, p. 84). A mudança geográfica do sertão também é descrita: “O sertão não era mais a vastidão de terras sem limites, começara a ser demarcado com cercas e arames farpados” (CAMPOS, 2004, p. 84); como também as atitudes humanas: “Muitos foram os que furaram meu chão, cavaram ao meu redor à procura de botijas” (CAMPOS, 2004, p. 84). Ao findar-se, a Casa encontra-se submersa no mundo

das águas de uma bacia hidráulica, as mesmas águas aprisionadas do tempo de sua criação e que tanto sentia fazer parte.

Ao transformar um espaço físico em moradia projetamos nele nossos sonhos, desejos e intimidade. *A Casa*, de Natércia Campos, não é diferente, porque além de sentirmos parte da narrativa por representar uma casa sertaneja, somos puxados a nos entrelaçarmos no seu tear de histórias fantásticas, envoltas nas crenças e superstições da cultura popular com apoio em ritos e manifestações religiosas.

Trabalhar com Natércia é tornar relevante como uma autora da “pancada do mar” consegue captar e transcrever os aspectos e detalhes de um sertão nordestino. É se deitar plenamente na rede de um alpendre e se debruçar ouvindo uma verdadeira contadora de histórias, estas histórias que, independente de onde morarmos, farão parte da cultura nordestina e será espelho para nossa literatura.

### **Referências Bibliográficas**

CAMPOS, Natércia. **A Casa**. Fortaleza: Editora UFC, 2004.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Coisas que o povo diz**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2009.

CHAVES, Sérgio Wellington Freire. **Transculturalidade em solo sertanejo**: aspectos da brasilidade no romance *A Casa*. Dissertação (Mestrado em Letras), UERN, Pau dos Ferros, 2012.

GUTIÉRREZ Angela; MORAES Vera (Org.). **Tributo a Moreira Campos e Natércia Campos**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007.

NEVES, Orlando. **Dicionário de Superstições**. Portugal: Oficina do Livro, 2004.

## XIV ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS

– ANO 2017

### SOBRE O EVENTO

A literatura é um limite em estado de transgressão, é também o lado de dentro e o de fora da margem, é a trincheira rasgada. Assombrado, como todos nós, pelos tempos insones que rodeiam e atormentam vida e arte, o texto literário quer se manter firme em seus combates e práticas sensíveis de questionamento. A fim de contribuir para o fortalecimento da dúvida e do amparo ao outro e resistindo à crise moral, política e ética que perpassa a universidade brasileira, o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará lança o *XIV Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários*, com a temática “Literatura, Transdisciplinaridade e Sociedade”.

Entre os dias 21 e 25 de Novembro de 2017, mesas-redondas, minicursos, apresentações de trabalhos e outras atividades fizeram do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará um território de abertura às múltiplas áreas do saber humanístico e suas realizações artístico-culturais que, de todas as formas possíveis, se relacionaram com as manifestações do sistema literário.

Pensando com o mestre Antonio Candido, de quem o legado e a memória certamente cruzam todo o pensamento norteador da edição de nosso evento este ano, “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante”. De tal forma, o direito à literatura se mostra agora e sempre como o direito ao devir, à polissemia e ao entrecruzamento de fronteiras. Ao pensar o trânsito entre disciplinas, com ênfase naquelas que têm o humano como fonte de produção de pensamento e de objetos perscrutáveis, sondamos a sociedade como terreno de colheita, plantio e troca.

O *XIV Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários* aconteceu de forma conjunta com o *II Simpósio de Literatura Cearense*, em comemoração ao Cinquentenário do Grupo SIN de Literatura, grupo que representa no Ceará a Geração 60 da Literatura Brasileira, e que, a partir de 1967-1968, imprimiu novo rumo às nossas letras.

O PPG-Letras, com o apoio da CAPES, em nome de seu corpo docente e discente, agradece a participação: nela, a força dos caminhos nos reúne e fortalece sob a égide de uma fala, um livro, um filme, uma peça de teatro, uma canção e/ou outra(s) imagem(ns) de esperança e de resistência.

*Comissão Organizadora XIV Interdisciplinar*

## GRUPOS TEMÁTICOS

**GT 1 – (SIN)QUENTENÁRIO DO GRUPO SIN DE LITERATURA**

**GT 2 – A CIDADE NO PAPEL: A CARTOGRAFIA LITERÁRIA DA CIDADE DE FORTALEZA**

**GT3 – A LÍNGUA DE EROS**

**GT4 – ADAPTAÇÃO, LITERATURA E DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES**

**GT 5 – A CRÍTICA GENÉTICA DE TEXTOS LITERÁRIOS**

**GT 6 - ENSINO DE LITERATURA NUMA ABORDAGEM SEMIÓTICO-DISCURSIVA**

**GT 7– HISTORIOGRAFIA DA LITERATURA: ENTRE A HISTÓRIA INTELLECTUAL DO LIVRO E DA LEITURA**

**GT 8 – LITERATURA CEARENSE: DE *ÍNDIOS DO JAGUARIBE* (1862), DE FRANKLIN TÁVORA, A *AVES DE ARRIBAÇÃO* (1913), DE ANTÔNIO SALES.**

**GT 9 – LITERATURA, TRANSDISCIPLINARIDADE E SOCIEDADE NO MUNDO ANTIGO**

**GT 10 – JOSÉ DE ALENCAR (1829-1877): CRÔNICAS, TEATRO E NARRATIVAS**

**GT 11 – LITERATURA, TRANSDISCIPLINARIDADE E SOCIEDADE**

## A CIDADE DE FORTALEZA EM SONETO DO FORTE DE SCHOONENBORCH DE FRANCISCO CARVALHO

Jessica Souza Ferreira MARQUES<sup>i</sup>  
Geórgia Gardênia Brito Cavalcante CARVALHO<sup>i</sup>  
Universidade Federal do Ceará

**Resumo:** A literatura opera como reveladora de caminhos e reflexões, ou seja, é ferramenta de poder indiscutível. Desta forma, o poeta cearense Francisco Carvalho (1927-2003) e sua paixão pela poesia nos apresentaram com versos cheios de memórias, histórias, críticas e homenagens. Apesar de seu talento ter sido premiado e traduzido para diversos idiomas (sendo a primeira publicada em 1955, com o título *Cristal da Memória*, e última em 2008, com *Os mortos não jogam xadrez*), poucos o pesquisam. Portanto, o objetivo do presente estudo é análise do poema *Soneto do forte Schoonenborch*, publicado na obra *Crônica das Raízes* (1992), que possui como essência a exposição da formação, composição e fundação de Fortaleza. O poeta e a sua escolha pelo forte Schoonenborch (atualmente denominado de forte Nossa Senhora da Assunção) demonstra seu interesse pela história e desejo de homenagear Fortaleza em seus versos, com metáforas representando as sombras do passado e transformações.

**Palavras-chave:** Literatura Cearense, Poesia, Francisco Carvalho.

## THE CITY OF FORTALEZA IN SONNET OF THE FORTRESS OF SCHOONENBORCH BY FRANCISCO DE CARVALHO

**Abstract:** Literature operates as revealing of ways and reflections, it is an undisputed power tool. In this way, the poet Francisco Carvalho from Ceará (1927-2003) and his passion for poetry presented us with verses full of memories, stories, critics and homages. Although his talent has been awarded and translated into several languages (the first one being published in 1955, *Cristal da Memória*, and last in 2008, *Os mortos não jogam xadrez*), few investigate it. Therefore, the objective of the present study is the analysis of the poem *Soneto do Forte de Schoonenborch*, published in *Crônica das Raízes* (1992), which has as its essence the exhibition of the formation, composition and foundation of *Fortaleza*. The poet and his choice by the *Forte de Schoonenborch* (nowadays known as *Forte de Nossa Senhora da Assunção*) demonstrates his interest in history and desire to honor *Fortaleza* in his verses, with metaphors representing the shadows of the past and transformations.

**Keywords:** Cearense Literature, Poetry, Francisco Carvalho.

### 1 – Introdução

Francisco Carvalho foi poeta cearense natural de Russas, interior do Ceará. Nasceu em 11 de Junho de 1927 e veio a falecer em Fortaleza 4 de Março de 2003. Sua produção literária foi vasta com mais 30 obras publicadas; escreveu também ensaios e crítica literários também publicados no exterior.

---

<sup>i</sup> Jessica Souza Ferreira Marques é graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Ceará e especialista em Ensino de Língua Inglesa pela Faculdade das Américas. Email: jessicaaasf@gmail.com

<sup>i</sup> Geórgia Brito Cavalcante Carvalho é doutoranda do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC. Email: gcavalcante@hotmail.com

As considerações da vida e obra do poeta cearense são importantes fatores que conduzem para uma melhor compreensão de sua poética. Sendo assim, segundo a pesquisadora Mailma de Sousa, o poeta foi “leitor compulsivo de folhetos de literatura de cordel<sup>i</sup> vendidos nas feiras de seu tempo de adolescente”, e acrescenta ainda que “Francisco Carvalho ainda em Russas, empreende a publicação do pequeno cordel *A Seca no Ceará*.”<sup>ii</sup> Desta forma, o cordel uma das primeiras sementes de influência para as obras que veio a produzir.

Não podemos desconsiderar as influências e amizades que o poeta fez questão de mencionar em dedicatórias e temáticas nas poesias, sendo algumas: Luís Vas de Camões, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira; e amizades, José Alcides Pinto, Sânzio de Azevedo, Linhares Filho, Antônio Martins Pinto.

Uma das consequências da poesia ter estado sempre ligada ao poeta foi à obtenção de algumas premiações e publicações internacionais: pertenceu à Academia Cearense de Letras com a cadeira nº3; além de prêmio nacional na Bienal Nestlé de Literatura em 1982 com a obra *Quadrante Solar*.

Contudo, mesmo mediante alguns reconhecimentos em vida, que também não foram suficientes relacionados à qualidade de sua poética; atualmente Francisco Carvalho é pouco lido e estudado mesmo tendo uma vasta produção literária.

Desta forma, a importância do presente estudo reside nas seguintes problemáticas, sendo elas de caráter relevantes para a Literatura Cearense: homenagem por meio da análise do poema *Soneto do Forte de Schoonenborch* e expor a vida literária do poeta Francisco Carvalho.

O presente artigo visa à análise formal do poema *Soneto do Forte de Schoonenborch* por meio de leitura analítica buscando relacionar elementos históricos e literários pertencentes a uma das vertentes históricas acerca da origem da cidade de Fortaleza.

Sendo assim, o soneto retrata homenagem à cidade de Fortaleza, o mesmo está presente no livro *Crônica das Raízes* publicado em 1992 pela Imprensa Universitária (UFC); em sua composição há seis divisões, respectivamente: livro das reminiscências, sonetos de fingimento, sonetos à retaguarda, livro das dissipações, diário de bordo e falsa introdução ao livro de Jó.

Francisco Carvalho em sua poética estabeleceu diálogo com os leitores do passado, do presente e do futuro ao escrever sobre suas memórias, infância e crenças. Mailma de Sousa cita trecho de entrevista ao poeta relatando sobre a escolha de temas em suas produções.

“A temática na poesia é a mesma desde Homero. A vida do homem, as suas limitações, o amor, a tragédia de ter consciência da morte. O que muda é a linguagem, a abordagem

---

<sup>i</sup> Literatura de cordel é produção poética por meio de rimas e temáticas diversificadas publicado em folheto; geralmente exposto em varal. (Definição do Autor)

<sup>ii</sup> SOUSA, Mailma de. *Francisco Carvalho uma poesia de Tanatos e de Eros*. (2000, p.25)



poética ao longo dos tempos. Além disso, a vivência da pessoa tem muita influência na poesia.” (2000, p.26)

Ou seja, os versos que produziu estão repletos do seu mundo cotidiano em composição literária, desse modo podemos avaliar a importância do texto literário e sua função diversa e infinita, estando relacionada com a atemporalidade e historicidade.

Como metodologia o estudo foi realizado por meio da pesquisa bibliográfica com leituras de matérias jornalísticas acerca do poeta e seu elo com a cidade de Fortaleza, trabalhos científicos acerca a poética de Francisco Carvalho, teóricos que envolvam a história de Fortaleza, dentre outros.

## 2 – Fundamentação Teórica

O poema *Soneto do Forte de Schoonenborch* (Ver abaixo) está presente na obra *Crônica das raízes* (1992), a qual é dividida em seis seções, sendo elas: livro das reminiscências, sonetos de fingimento, sonetos à retaguarda, livro das dissipações, diário de bordo e falsa introdução ao livro de Jó.

O soneto analisado encontra-se em *sonetos à retaguarda*, ou seja, podemos compreender que há nessa parte da obra sonetos com traços de apreço as origens e sua importância como base para construção de futuras produções.

Soneto do Forte de Schoonenborch

Ao Dr. Raimundo Girão

Sonho de argila e cal, ergueu-se a cidadela  
batida pelos ventos dos verões em chamas.  
Ao sol de abril, pássaro de cauda amarela,  
reluz o Pajeú como um réptil de escamas.

Rosa desabrochada em pedra vertical,  
agora é a metrópole audaz que se agiganta.  
Centauro de sete cabeças de cristal  
puxando pelo céu a carruagem da infanta.

Pelo antigo outeiro soturnamente passa  
o fantasma do navegador. Nem a morte  
venceu esse albatroz ungido pela raça.

Em noite azul, como se devaneio fosse,  
clareia o luar o vulto espectral do Forte  
onde cantava outrora um rio de água doce.

A estrutura formal do poema é composta por quatro estrofes, dois quartetos e dois tercetos, ou seja, correspondentes à forma poética do soneto. Além de quatorze versos em rima, ABAB CDCD EFG HFI; em sua versificação há predominância de versos alexandrinos (12 sílabas poéticas). Segue abaixo análise estrutural por meio da escansão e rimas.

## Soneto do Forte de Schoonenborch

Ao Dr. Raimundo Girão

So / nho / de ar / gi / la e / cal, / er / gueu / -se a / ci / da / de / la	A
ba / ti / da / pe / lós / vem / tos / dos / ve / rões / em / cha / mas.	B
A / o / sol / de a / bril, / pás / as / ro / de / cau / da a / ma / re / la,	A
re / luz / o / Pa / je / ú / co / mo / um réptil de escamas.	B
Ro / as / de / as / bro / cha / da em / pe / dra / ver / ti / cal,	C
a / go / ra / é / a / me / tró / pó / le au / daz / que / se a / gi / gan / ta.	D
Cen / tau / ro / de / se / te / ca / be / cãs / de / cris / tal	C
pu / xan / do / pe / ló / céu a / car / ru / a / gem / da in / fan / ta.	D
Pe / lo an / ti / go ou / tei / ro / so / tur / na / men / te / pas / sa	E
o / fan / tas / ma / do / na / ve / ga / dor. / Nem / a / mor / te	F
ven / ceu es / se al / ba / troz / un / gi / do / pe / la / ra / ça.	G
Em / noi / te a / zul, / co / mo / se / de / va / nei / o / fos / se,	H
cla / rei / a o / lu / ar / o / vul / to es / pe / ctal / do / For / te	F
on / de / can / ta / va ou / tro / ra um / ri / o / de / á / gua / do / ce.	I

Há diversos elementos no poema que nos transporta para a época da edificação do Forte Schoonenborch e sua finalidade consciente de proteção e expansão no período Brasil Colônia. Desse modo, é importante expor algumas informações históricas acerca da origem e formação de Fortaleza para melhor compreendermos as relações metafóricas que o poeta escolheu.

O primeiro fato histórico é a construção do Forte, que ocorreu em 1649 por holandeses tendo como local o monte Marajaituba (ou Marajaitiba) ao lado do Riacho Pajeú por razões estratégicas militares; a denominação Schoonenborch foi homenagem ao governador de Recife de nacionalidade holandesa.

Acerca do Riacho Pajeú, que percorria o lado esquerdo do Forte e atravessava toda a cidade de Fortaleza sendo testemunha do nascimento, transformação e crescimento da mesma.

A dedicatória do soneto “ao Dr. Raimundo Girão”, faz alusão ao famoso historiador e político cearense (publicou a obra *A cidade do Pajeú* (1982), Raimundo Girão defendia que a fundação da cidade ocorreu em 1649 atrelado ao explorador holandês sob comando de Matias Beck e a consequente construção do Forte de Schoonenborch.

O poema em sua totalidade nos mostra a formação de Fortaleza e a ação do colonizador com os recursos naturais e a criação do urbano. Por conseguinte, na primeira estrofe, na abertura do poema há descrição acerca da estrutura do Forte em sua forma original e suas peculiaridades; na segunda estrofe há a exposição acerca da formação e transformação da cidade de Fortaleza em redor do forte; na terceira estrofe, nos conta acerca do forte navegador-explorador em espectro ainda visita o que conquistou; e por desfecho temos a marcante presença do Riacho Pajeú que o poeta saúda com saudosismo sua força e antiga vitalidade.

A análise das metáforas nos versos, Carvalho descreve no primeiro verso a composição e

origem do forte Schoonenborch, como um “sonho” esculpido por meio de “argila e cal” no objetivo de proteger de invasores estrangeiros o território recém-conquistado.

“Batida pelos ventos dos verões em chamas. Ao sol de abril, pássaro de cauda amarela, reluz o Pajeú como um réptil de escamas”, nesses versos (segundo e terceiro) tem referência à localização do Forte, sendo seu ponto estratégico o monte Marajaituba, ou Marajaitiba, na zona costeira e ao lado o Riacho Pajeú com imponência; além de alusão ao clima ensolarado constante que pode ser traduzido nos termos: verões, chamas, amarela.

Como o próprio nome já denuncia, Fortaleza foi originada a partir da expansão de povoados em volta do forte. Desta forma, a origem da cidade é poeticamente chamada de “rosa desabrochada em pedra vertical”, (quinto verso) que por consequência da edificação “agora é a metrópole audaz que se agiganta” (sexto verso) tendo como referência seu rápido crescimento audacioso. “Agiganta”, vocábulo marcante de caráter popular e exagerado.

De acordo com o poeta, o forte é “centauro de sete cabeças de cristal puxando pelo céu a carruagem da infanta” (sétimo verso), há alusão ao formato do forte (sete pontas) e seu poderio comparado ao ser mitológico provido de força, fidelidade, sabedoria; “puxando pelo céu a carruagem da infanta” (oitavo verso), reafirmando a importância do forte no progresso da cidade embrião para metrópole.

A força e coragem do navegador são citadas na terceira estrofe, “Pelo antigo outeiro soturnamente passa o fantasma do navegador. Nem a morte venceu esse albatroz ungido pela raça”, onde o mesmo permanece até no tempo presente vagando como espectro forte que veio pelo mar fiel.

“Em noite azul, como se devaneio fosse, clareia o luar o vulto espectral do Forte” (décimo segundo verso) há referências sensoriais relacionadas ao noturno (escuridão), sendo elas: “noite azul”, “clareia o luar”, “vulto espectral”.

No último verso do poema, “onde cantava outrora um rio de água doce”, promove sinais de saudosismo e melancolia acerca do Riacho Pajeú. O mesmo foi importante e calado espectador esquecido de seu importante papel ao ter alimentado, saciado a sede dos navegadores e diversos habitantes da cidade de Fortaleza.

### **3 – Conclusão**

A importância do poeta Francisco Carvalho para a Literatura é categórica. Seus versos cheios de história, crítica e memória provocam os leitores a agir conforme o mesmo, poetizando a vida e os momentos marcantes.

Sua poesia necessita de mais leitores e pesquisadores, ainda há um universo para ser

descoberto e redescoberto em infinitos pontos de vista por meio de publicações, entrevistas, e exercícios de crítica literária.

A fundação do estado do Ceará, e o conseqüente início da cidade de Fortaleza, no poema são carregados por memorialismo e historicidade, também são marcantes as transformações físicas que ocorreram a partir da construção do forte; sendo uma delas, a mudança de uma simples colina em uma fortificação de composição de “argila e cal”, atualmente sendo visto como um marco histórico-cultural.

As metáforas utilizadas por Francisco Carvalho em *Soneto do forte Schoonenborch* também promovem uma visão ambígua acerca desse fato histórico (a construção do Forte), uma delas sendo os holandeses desbravadores acerca da edificação e mudanças na cidade de Fortaleza a partir das sombras do passado com a construção do forte Schoonenborch. E a outra é crítica às mudanças urbanas devido ao desfecho que ocorreu com o Riacho Pajeú.

Atualmente, o rio foi tomado pela crescente capital em constante modificação, ele é o principal protagonista da edificação da cidade de Fortaleza, mas permanece esquecido e sufocado por canais por baixo do asfalto, sendo visto somente em alguns locais específicos.

### Referências Bibliográficas

CARVALHO, Francisco. **Crônica das raízes**. Fortaleza Edições Universidade Federal do Ceará, 1992.

FARIAS, Airton de. **História do Ceará: dos índios à geração cambéba**. Fortaleza: Tropical, 1997.

GIRÃO, RAIMUNDO. **A cidade do Pajeú**. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1982.

SOUSA, Mailma de. **Francisco Carvalho: uma poesia de Tanatos e de Eros**. Fortaleza Edições Universidade Federal do Ceará, 2000.

SOUSA, Mailma de. **Francisco Carvalho: formas de uma poesia do ser**. Fortaleza: Imprece, 2002.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Carvalho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Carvalho)

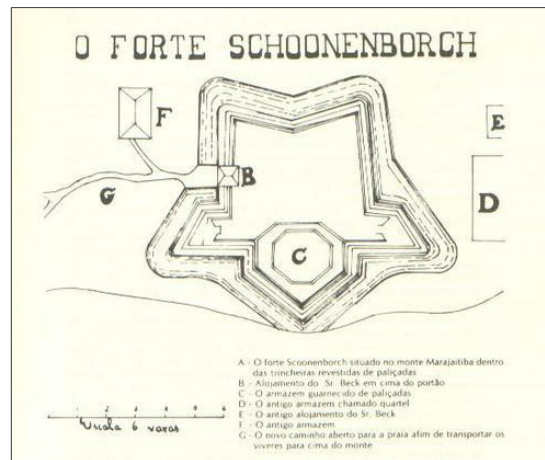
<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2013/03/02/noticiasjornalvidaarte,3014548/no-principio-eram-as-aguas.shtml>

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/franci.html>

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Forte\\_Schoonenborch](https://pt.wikipedia.org/wiki/Forte_Schoonenborch)

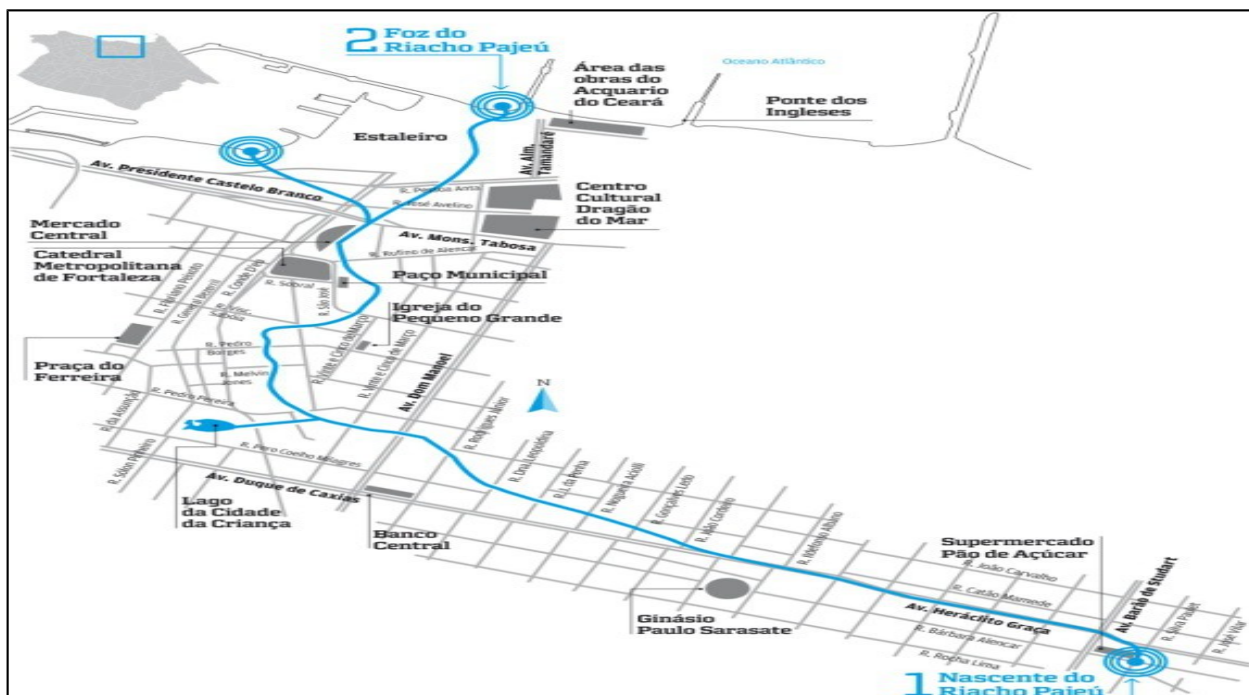
## Anexos

Figura 2: Ilustração planta do Forte



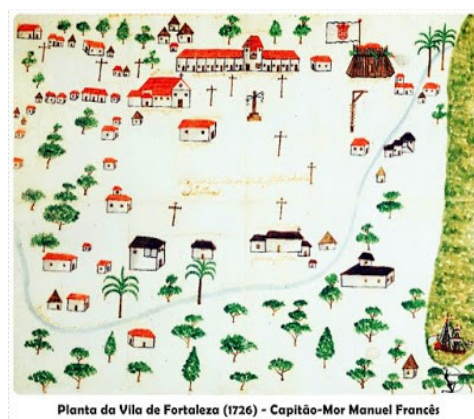
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fort\\_schoonenborch.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fort_schoonenborch.jpg)

Figura 2: Atual configuração do Riacho Pajeú em Fortaleza



Fonte: [http://imgs.opovo.com.br/app/noticia\\_132346504881/2013/03/02/3014548/Caminho-do-riacho-pajeu.jpg](http://imgs.opovo.com.br/app/noticia_132346504881/2013/03/02/3014548/Caminho-do-riacho-pajeu.jpg)

**Figura 3:** Primeira planta da cidade de Fortaleza em 1726 pelo capitão-mor Manuel Francê



Fonte: <https://2.bp.blogspot.com/wbMslSs6ISY/VtCc0S6qVLI/AAAAAAAAkGY/gP5PYdQ4YtY/s400/1.jpg>

**LOS GIRASOLES CIEGOS: DISCUTINDO, ATRAVÉS DO FILME E DA OBRA  
HOMÔNIMA, A GUERRA CIVIL ESPANHOLA COM ALUNOS AVANÇADOS DE  
ESPANHOL/LE**

Yls Rabelo Câmara<sup>i</sup>

Yzy Maria Rabelo Câmara<sup>i</sup>

**Resumo**

A guerra civil foi um dos capítulos mais lamentáveis da história recente da Espanha. Mais de oitenta anos se passaram desde sua data de início e as recordações da guerra e do pós-guerra ainda são doridas no discurso dos que a sofreram de forma direta ou indireta como um evento que não deve ser esquecido pelo trauma e pela lição que deixou. Nesse trabalho nos propomos analisar um dos filmes espanhóis mais recentes, impactantes e premiados, cuja trama se desenvolve na Ourense dos anos 1940: *Los girasoles ciegos*, baseado em dois dos quatro contos do livro homônimo de Alberto Méndez. Com base na discussão do teor dessa obra, objetivamos discutir o tema da Guerra Civil em sala de aula, para alunos com nível avançado de espanhol e que tenham letramento suficiente para interagir a contento. Assim, apresentamos primeiramente um panorama das circunstâncias que envolveram a guerra civil à guisa de introdução; em seguida, analisamos o reflexo das consequências desta guerra no cinema e, mais especificamente, no filme *Los girasoles ciegos*. Baseamos nossas considerações em teóricos da área como Ramblado-Minero (2007), Ramos (2011) e Serber (2011). Concluimos que assuntos como a Guerra Civil Espanhola, que suscita debate em sala de aula com alunos avançados de Espanhol E/LE, devem ser explorados em forma de romance ou filme ou ambos e trazidos para o contexto das aulas a fim de enriquecer as aulas e promover, entre o alunado, maior produção oral e maior imersão no idioma e nas culturas a ele ligadas.

**Palavras-chave:** Guerra Civil Espanhola, *Los girasoles ciegos*, Cinema. Literatura.

**LOS GIRASOLES CIEGOS: DISCUSSING, THROUGH THE MOVIE AND THE  
HOMONADE BOOK, THE SPANISH CIVIL WAR WITH STUDENTS OF SPANISH AS A  
SECOND LANGUAGE**

**Abstract**

The civil war was one of the most regrettable chapters in the recent history of Spain. More than eighty years have passed since its inception and the memories of war and postwar are still painful in the discourse of those who have suffered directly or indirectly as an event not to be forgotten by the trauma and lesson left behind. In this work we propose to analyze one of the most recent Spanish films and awarded, whose plot is developed in Ourense in the 1940s: *Los girasoles ciegos*, based on two of the four short stories of the book of the same name by Alberto Méndez. Based on the discussion of the content of this work, we aim to discuss the theme of the Civil War in the classroom, for students with advanced Spanish level and who have sufficient literacy to interact with content. Thus, we first present an overview of the circumstances that involved civil war in the guise of introduction; then we analyze the consequences of this war in the cinema and, more specifically, in the film *Los girasoles ciegos*. We base our considerations on area theorists such as Ramblado-Minero (2007), Ramos (2011) and Serber (2011). We conclude that subjects such as the Spanish Civil War, which raises debate in the classroom with advanced students of Spanish E/LE, should be explored in the form of a novel or film or both and brought to the context of the class in order to enrich classes and to promote, among the pupils, greater oral production and greater

---

<sup>i</sup> IFCE. Doutora em Filologia Inglesa. ylscamara@hotmail.com

<sup>i</sup> Universidad John F. Kennedy, Buenos Aires. Doutoranda em Psicologia Social. yzycamara@gmail.com

immersion in the language and cultures linked to it.

**Keywords:** The Spanish Civil War. *Los girasoles ciegos*. Cinema. Literature.

## 1 – Considerações Iniciais

A Espanha vem passando por inúmeras guerras e conflitos bélicos de maiores ou menores proporções desde que era apenas uma província romana, a *Hispania*, e esses enfrentamentos se estendem até os dias de hoje, com as contendas separatistas no País Vasco e na Catalunha. Contudo, na Era Contemporânea, a Espanha ainda não havia vivido uma guerra fratricida tão devastadora como o foi a guerra civil, cujos reflexos ainda se podem sentir no inconsciente coletivo dos que sofreram suas consequências direta ou indiretamente.

Para que entendamos o porquê da guerra ter acontecido, faz-se necessário voltar um pouco na História. Conforme Karlsson (2012), o início do século XX foi particularmente difícil para os espanhóis: em 1898 perdia-se a última colônia espanhola e, com isso, o poderio do império colonial da Espanha sobre parte do mundo de então; fechava-se um ciclo e, inversamente proporcional a esta grande perda, a modernização do país deu-se a passos lentos, o que levou à instabilidade econômica e, por fim, a um golpe de estado que culminou na ditadura de Miguel Primo de Rivera, que durou quase sete anos. Cinco anos após a fundação da II República, em 1936, um novo golpe de estado liderado por Francisco Franco desencadeou a Guerra Civil Espanhola, que perdurou por quase três anos. Segundo palavras de Karlsson (*ibidem*, p. 4): “Una guerra civil es de cierta manera la peor guerra que hay, porque en ella existe una confusión donde la población de un país se mata entre sí en lugar de un enemigo exterior como suele ser en guerras”.

Para legitimar-se no poder, Franco adotou uma postura ditatorial, à luz de Stalin, Hitler, Salazar e Mussolini, ainda que sem uma ideologia marcante como o foram, por exemplo, o Nazismo e o Fascismo, mas apoiando-se na Igreja e nos militares, em total oposição à democracia. Com o passar dos anos, Franco foi habilmente adaptando seu governo aos problemas internos e externos, na medida em que seguia à risca uma política econômica que objetivava o auto abastecimento. De acordo com Karlsson (2012), o resultado desta prática foi a estagnação da economia na década de 1950 e uma inflação que afogou o povo em dívidas, desemprego e fome. Além disso, proibiu-se que se falasse qualquer outra língua na Espanha que não fosse o castelhano. Esta medida severa quase aniquilou algumas línguas neolatinas como o galego, língua mãe do caudilho.

Com a proibição do emprego do galego, do catalão, do basco e das outras línguas minoritárias faladas nas comunidades autônomas, tentou-se amordaçar também as culturas ligadas a estes idiomas e Franco foi elevado à condição de protetor do nacionalismo postiço que se impunha à custa de sangue e de silêncio. Tinha-se a Igreja e a escola como os principais formadores de caráter



dos espanhóis. Assim sendo, o ensino naquela época estava aliado à violência consentida dos docentes para com os discentes e a famosa frase La letra com sangre entra dá-nos uma ideia de quão sádicos poderiam vir a ser os professores, apoiados e respaldados pelos próprios pais dos alunos. Os livros didáticos enfatizavam o amor à pátria e os cadernos de brochura, por exemplo, traziam por trás da capa uma invariável ilustração: o rosto de Jesus Cristo, e na frente da contracapa, o retrato de Francisco Franco; na contracapa, o hino nacional. Tudo era pensado, medido e posto em prática para formar uma geração de alienados, tratados mentalmente pelo sistema para rechaçar tudo o que fosse minimamente contestador.

A guerra civil terminaria no dia 1º de abril de 1939. Para evitar o rescaldo de ânimos exaltados, motins, rebeliões e afins, o General Franco deu início a sua implacável campanha contra todos os que se opunham ao seu governo, os rojos. Com discursos inflamados e a subserviência de quem neles criam ou tinham que neles crer, iniciou-se uma nova Caça às Bruxas na Espanha. Os comunistas ou os que foram julgados como tal, mesmo que não o sendo, foram perseguidos, exilados, assassinados, enterrados clandestinamente e muitos deles esquecidos. Calcula-se que em 1940 o número de presos políticos era da ordem de 270.000, conforme De Grado (1999), e que o número de vítimas de guerra foi de 130.199 nacionalistas e 49.272 republicanos. Já Martínez (2007 *apud* KARLSSON, 2012) afirma que entre mortos, desaparecidos e exilados, o número de vítimas chegou a 600.000. O número exato possivelmente nunca chegaremos a saber. Desgraçadamente, entre as vítimas confirmadas e por confirmar estavam muitos intelectuais e técnicos qualificados, o que fez com que esta perda fosse ainda maior.

## **2 – Metodologia**

Para a realização dessa pesquisa, fizemos um levantamento bibliográfico do tema em artigos, monografias, dissertações, teses, além de resumos estendidos e trabalhos completos publicados em anais de eventos e que tratam da Guerra Civil Espanhola, das obras que se remetem a ela e, em especial, do filme *Los girasoles ciegos*, baseado na obra homônima de Alberto Méndez. Após a leitura flutuante de obras de autores referenciais e com base nas informações coletadas, redigimos o presente trabalho.

## **3 – Resultados e Discussão**

### **3.1 – A Guerra Civil Espanhola no Cinema**

Pouco a pouco, embora enfrentando resistência, os bastidores da História foram sendo desvendados e a verdade trazida a lume. Junto com a Literatura e outras artes, o cinema prestou-se a resgatar o que ocorrera valendo-se da ficção ou não, colocando-se de forma notadamente unilateral

a fim de defender a mensagem veiculada de modo verossímil. Logo após a morte de Franco houve um hiato de quase vinte e cinco anos no cinema espanhol no diz respeito ao tema da guerra civil e seus desdobramentos. Tal *pacto del olvido*, como defendem Pelaz-López e Tomasoni (2011), procrastinou uma discussão séria sobre os resquícios e prejuízos advindos com a luta fratricida que manchou de sangue, dor, impotência, culpa e vergonha a História recente do país. Ainda conforme os autores supracitados, os espanhóis não são e nunca foram naturalmente inclinados a apreciar filmes de guerra e quando a guerra em questão é a Guerra Civil Espanhola, muito menos.

Para que concebamos a profunda ferida que a temática guerra-ditadura ainda representava para os espanhóis no final do século XX, segundo Pelaz-López e Tomasoni (2011), entre 1990 e 1999, dos oitocentos filmes que foram rodados na Espanha, somente seis tinham como cenário este momento histórico. A mudança começou a acontecer em 1999, conforme De Grado (2010), com a primeira compilação geral sobre o alcance da repressão. Nesse novo contexto, buscou-se honrar a memória das vítimas e impedir que o esquecimento acobertasse os responsáveis por elas (PELAZLÓPEZ e TOMASONI, 2011).

A partir do ano 2000, com o *Movimiento por la Recuperación de la Memoria Histórica* e, com mais afinco, desde 2007, com a *Ley de la Memoria Historica*, vem havendo um crescente resgate das lembranças de tudo o que se refere à Guerra Civil Espanhola, lembranças essas que Franco e seus seguidores insistiram em embotar, ainda que não logrando total êxito. Quem está à frente destas iniciativas são pessoas que desconhecem o medo que sentiram as gerações anteriores às suas, que viveram sob as rédeas do *Generalísimo*. No mais das vezes, os novos subversivos são descendentes de republicanos, amordaçados pelo regime franquista e que hoje investigam documentos e registram relatos dos que sobreviveram àqueles tempos, em versões distintas daquelas que os nacionalistas veiculavam.

A necessidade de se ressignificar o passado e não apenas esquecê-lo está cristalizada no prólogo escrito por Carlos Piera para o livro *Los girasoles ciegos*: “superar exige asumir, no pasar página o echar en el olvido”. (MÉNDEZ, 2004, p. 11). Essa necessidade não é singular, mas coletiva; não é somente da Literatura, mas das artes de uma maneira geral. Está focada no presente, ainda que se refira ao passado. Assim sendo, “[...] la narrativa reciente de la guerra civil ha demostrado un interés marcadamente literario, generador de una serie de recursos y estrategias orientadas a la recuperación del pasado desde una perspectiva arraigada en el presente”. (POTOK, 2012, p. 3).

Obviamente, no percurso histórico que se iniciou com a guerra civil, seguida pelo estabelecimento da democracia a partir de 1975, na qual já não há mais rechaço às memórias da ditadura nem às lembranças dos momentos anteriores e imediatamente posteriores a ela, o grau de

parcialidade foi aumentando na exata medida em que se afrouxavam os laços do medo. Conforme Ramblado-Minero (2007), em plena ditadura franquista, as primeiras obras não mencionavam diretamente a *causa no dicha*, mas a expressavam subjetivamente por meio de linguagem alegórica, uma vez que as pessoas tentavam se adaptar à nova realidade que se estava impondo à custa de sangue.

Com o Franquismo agonizante, os escritores, roteiristas, compositores e dramaturgos se dedicaram cada vez mais a reproduzir os horrores do passado no presente em suas obras, ainda que sem serem muito diretos em suas denúncias. Nas décadas de 1970 e 1980, a produção cultural centrou-se basicamente nas consequências da transição da opressão à democracia; somente a partir da década de 1990 é que começa a haver o interesse sincero pelo resgate da memória daqueles tempos idos. Podemos ver o reflexo desta trajetória nos filmes que seguem, segundo Moral-Martín (2012) e Pelaz-López e Tomasoni (2011): *Las largas vacaciones del 36* (1976), *Las bicicletas son para el verano* (1983), *La vaquilla* (1985), *Libertarias* (1996), *La hora de los valientes* (1998), *La lengua de las mariposas* (1999), *Silencio roto* (2001), *La luz prodigiosa* (2002), *Una pasión singular* (2002), *El viaje de Carol* (2002), *El lápiz del carpintero* (2003), *Soldados de Salamina* (2003), *María querida* (2004), *Triple agente* (2004), *Juegos de mujer* (2004), *Para que no me olvides* (2005), *El laberinto del fauno* (2006), *Las trece rosas* (2007), *La buena nova* (2008), *La mujer del anarquista* (2008), *Los girasoles ciegos* (2008), *Estrellas que alcanzar* (2010), *Pájaros de papel* (2010), *Balada triste de trompeta* (2010), *Pan negro* (2010), *Caracremada* (2010), *Inspansí* (2010) e *Encontrarás dragones* (2010).

Coincidentemente, esses filmes tratam mais das consequências da guerra do que dos quase três anos que ela durou e são narrados sob o ponto de vista dos perdedores. Além disso, se atentarmos para as datas de seus lançamentos, comprovaremos que a grande maioria deles foi levada às telas de cinema depois que o *Movimiento por la Recuperación de la Memoria Histórica* foi iniciado. Nenhum teve a pretensão de substituir o passado, mas de recontá-lo sob o prisma dos que foram perseguidos e que tiveram seu discurso negado enquanto duraram a guerra e a repressão. Percebemos que a Galiza é o cenário de grande parte deles e esse dado não é em vão: além da guerra de trincheiras especialmente potente que os galegos adotaram, o *Generalísimo* era de Ferrol e as ruas molhadas das terras galegas escondiam segredos e rojos cujas existências somente agora foram trazidas à luz.

Ainda que haja muitas mais obras, mais ou menos focadas no tema em questão, neste trabalho nos restringiremos a analisar *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, publicado em 2004 e levado a *la pantalla*, com sucesso, quatro anos depois.

### 3.2 – O Reflexo da Guerra Civil Espanhola em *Los girasoles ciegos*

O filme *Los girasoles ciegos* é baseado no livro homônimo de Alberto Méndez, o único que escreveu e aos sessenta e três anos, morrendo onze meses depois de vê-lo publicado, segundo Cárcamo (2011). O livro compõe-se de quatro relatos que narram a desilusão e as perdas que a guerra civil trouxe; destes quatro somente dois foram utilizados no filme: o segundo e o último (SERBER, 2011).

Trata-se da história de Ricardo (Javier Cámara), professor secundarista de Literatura, escritor, comunista e maçom, que vive escondido dentro de um armário embutido no quarto de casal do apartamento que divide em Ourense (divisa entre a Galiza e Portugal) com Elena (Maribel Verdú) e seus dois filhos: a adolescente Elenita (Irene Escolar) e o pequeno Lorenzo (Roger Princep), de sete anos. O cenário ambienta-se em 1940, quando as perseguições aos subversivos estava ganhando proporção e força.

Ricardo é um homem triste, atormentado pela necessidade de expor suas ideias e impossibilitado pelo medo de fazê-lo. Encurralado em seu próprio mundo, incapaz de enfrentar seus opositores, Ricardo escreve. Elena é uma esposa companheira e uma mãe dedicada. Como mulher, carece da atenção de seu marido, que pouco a pouco, devido à pressão em que vive, vai-se tornando assexuado. Elenita, grávida de seu amante Elalio, um jovem poeta comunista, empreende fuga com ele para evitar morrerem os três, perseguidos como estavam pela polícia e, tentando alcançar Lisboa, dá à luz seu filho em plena rota de fuga, dentro de um bosque, e morre em seguida. Lorenzo é um menino inteligente e sensível à situação de seu pai; cúmplice, encarrega-se de escondê-lo junto com a mãe para que a vizinhança não se aperceba de que Elena tem um homem dentro casa. Ricardo havia sido dado como desaparecido político em 1936 e sua família mentia, afirmando que havia sido abatido pelos rojos.

Lorenzo frequenta uma escola católica e chama a atenção de Irmão Salvador, um jovem diácono que havia sido enviado àquele colégio porque estava confuso quanto a concluir seus estudos no seminário e seguir a carreira eclesiástica. Havia participado da guerra civil e ainda estava transtornado com tudo o que vira e fizera como soldado. Irmão Salvador encanta-se com Elena, que todos os dias vai deixar e buscar Lorenzo no colégio e, ao saber que ela é viúva e que só tem a Lorenzo como filho, se obceca com a ideia de querer ajudá-la: persegue-a, aparece em seu apartamento sem avisar e com a desculpa de que quer fazer de Lorenzo um bom cristão e lhe conseguir uma bolsa de estudos, oferece a Elena ajuda financeira, cobra-lhe explicações e demonstra seu ciúme e sua possessividade.

Elena, bela, jovem e carente, não expõe o tema a Ricardo porque quiçá não o considera grave. A bem da verdade, gosta da ideia de que Irmão Salvador a deseje. Contudo, ainda que se

sinta lisonjeada com as atenções do diácono para com ela, não lhe alimenta esperanças, rechaça seus avanços e ignora suas reiteradas insinuações. Ferido em seu orgulho, despeitado com a frieza de Elena e usando de sua influência entre antigos colegas de farda, o diácono procura saber quem fora Ricardo e o que lhe é revelado o assombra. Muito mais do que saber que Lorenzo mentia (de que tinha uma irmã quando afirmava ser filho único), o que o impactou foi descobrir que nem o garoto nem sua irmã haviam sido batizados e que seus pais não haviam se casado perante o altar. Em vez de ver nestes detalhes tão de foro íntimo da família a aquiescência de Elena, passa a considerá-la uma mártir e, a partir de então, não poupa esforços para acercar-se a ela, ainda que ela o refute. Em sua mentalidade limitada, uma mulher respeitável não seria capaz de tais atitudes desatentas para com os cânones católicos. A situação vai-se complicando à medida em que Elena rechaça completamente a proximidade com este homem luxurioso, retira o filho do colégio e constata que Ricardo está cada vez mais distante e depressivo. Parece intuir que algo está para acontecer.

Na cena mais chocante do filme, seu epílogo, Salvador desiste do sacerdócio, transtornado por seu crescente desejo por Elena, consciente de que jamais poderia ser um eclesiástico autêntico. Vestido do soldado que fora outrora, livre das ataduras de sua batina, segundo Serber (2011), vai até o apartamento de sua amada pela última vez. Pelo chão há muitos livros empilhados porque a família planeja mudar-se rapidamente e precisa de dinheiro para isso. Os livros proibidos de Ricardo seriam vendidos por Elena a um contato deles mas, prestes a sair de casa para fazê-lo, a campanha toca e ela vai atendê-la, sem saber que isso traria também o fim de um ciclo.

Sem preâmbulos, Salvador tenta violentá-la e Ricardo, do outro lado da parede do quarto onde o estupro está na iminência de acontecer, investe contra o jovem para defender sua esposa. O ex diácono, surpreso, pergunta quem é aquele homem a Lorenzo, que tinha acabado de adentrar o quarto ao ouvir os gritos da mãe, e o menino responde-lhe que é seu pai. Descontrolado, Salvador deixa o apartamento rapidamente, abrindo as janelas e alertando a vizinhança para que se chame a polícia porque há um comunista ali. Ricardo, para poupar o que restou de sua família e de sua dignidade, acena um adeus sentido e melancólico à sua amada e a seu filho, que estão de frente para ele, alguns passos mais adiante, no corredor, e corre de volta para o quarto. Pegando impulso na corrida, atira-se pela janela e encontra-se com a morte que há tempos o rondava. A frieza suicida de Ricardo se contrapõe ao grito animal de Elena e encontra eco na inocência de Lorenzo que, sem entender que a defenestração de seu pai resultou em sua morte, pergunta a razão pela qual sua mãe chora (*¿Qué pasa, mamá?*).

Na trama, a guerra havia acabado recentemente, mas com a perseguição aos comunistas e opositores do regime ditatorial implantado por Franco, todas as personagens se vêm atingidas pela

nódoa de intolerância advinda com o novo sistema. São todos girassóis cegos, buscando a luz onde ela não existe; errantes e errados nas visões uns dos outros. Palomares (2012, p. 141) ratifica o que expomos quando afirma que, “La ceguera de los girasoles simboliza, por ende, la tragedia de la desorientación”. Aprofundando a temática da cegueira na Literatura, quem menciona o termo *girasoles ciegos* na obra literária sobre a qual o filme versa é Irmão Salvador, quando diz ao reitor do seminário: “Reverendo padre, estoy desorientado como los girasoles ciegos [...] Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos” (Méndez, 2004, p.105, 155). No filme, quem o menciona, logo nos minutos iniciais da projeção, é o próprio reitor. A cegueira, neste contexto, remete-nos a cegos gregos e judaico-cristãos importantes como o vate Homero, o rei Édipo, os cegos a quem Jesus curou e Sansão. Como defendem Rovetta e Delbene (2011, p. 8), “Perdiéndola o recuperándola, la ceguera es un puente que une a los hombres con los dioses. Hay una ceguera voluntaria y torpe, que tiene que ver con el no poder asumir la responsabilidad de los hechos”. Cegas, nossas personagens não podem ser culpadas por seus erros. Para Méndez:

La propiedad de esta planta de tener movimiento giratorio para seguir la evolución del sol, simboliza la actitud del amante, del alma, que vuelve continuamente su mirada y su pensamiento hacia el ser amado, y la perfección que siempre tiende hacia una presencia contemplativa y unitiva. La flor que siempre gira hacia el Sol, como alrededor del amante perdido, simboliza la incapacidad de sobreponerse a su pasión... (2004, p. 556).

Há uma desilusão generalizada na trama; o pessimismo faz parte da rotina das personagens. Para elas não há nem haverá futuro, somente o passado que já não mais lançará sua luz sobre o presente. A derrota coletiva é sentida em cada diálogo, em cada gesto e não somente na família de Ricardo, mas com o próprio Irmão Salvador também. Todos são perdedores, todos foram derrotados. Não houve ganhadores nessa guerra porque uma guerra oferece tanto ou mais perdas do que ganhos.

O roteiro do filme, escrito por Rafael Azcona e José Luiz Cuerda à luz do enredo traçado por Alberto Méndez, é bastante crítico quanto ao papel da Igreja tanto na guerra como no período pós-guerra. Nota-se que nem o autor da obra escrita nem os roteiristas do filme simpatizam com o que é católico e isso reflete-se na forma como Elena e Lorenzo têm que fingir um respeito que absolutamente carecem pelos padres do colégio que Lorenzo frequenta, por exemplo. O fato de mãe e filho cantarem *Cara al sol*, o hino da falange, durante o içamento diário da bandeira no pátio escolar, junto com outras mães e alunos, nada significa para eles do que uma estratégia para passarem despercebidos. Todas as personagens eclesíásticas mostradas por Cuerda no filme são caricatas, insensíveis e manipuladoras; coniventes com o desmando do caudilho, para não perderem o poder, excedem-se em subserviência. Esta antipatia pela Igreja por parte de Cuerda e Méndez é

sugerida por Pelaz-López e Tomasoni:

La película no ahorra detalles para mostrar la hipocresía y la doble moral de esta Iglesia de los vencedores, omnipotente y soberbia, a cuyo cuidado, por si fuera poco los perdedores deben confiar la educación de sus hijos. Las secuencias en las que se ve a los curas haciendo cantar a los niños el Cara al sol, son suficientemente expresivas (2011, p. 14).

O Irmão Salvador, cujo nome remete-nos à visão messiânica de alguma forma, acabou não salvando ninguém mas condenando a si mesmo e ao companheiro de sua amada: este à morte; ele, a uma vida imersa em nebulosidades. O diácono é mostrado como um acoassador, um homem que não sabe controlar seus instintos como se espera de um pré-sacerdote asceta da época de Franco. Contrariamente ao que poderíamos imaginar, o jovem não se arrepende de haver levado uma pessoa ao suicídio; acredita que Ricardo se matou deliberadamente para fazê-lo sentir-se responsável por sua morte. De igual maneira, não se reconhece como assediador de Elena; para ele, ela, como filha de Eva, insinuava-se ao mostrar-se frágil, necessitada de sua proteção e de sua virilidade.

Não podemos afirmar que essa falta de percepção, esta cegueira espiritual para com os próprios erros, seja do Salvador homem ou do Salvador religioso. O fato é que essa falha em seu caráter resultou ser assassina e que o desenrolar dos acontecimentos desenvolve no público uma crescente antipatia por ele. Seu acosso para com Elena, fio condutor do enredo, tem um ponto interessante: por ser militar e eclesiástico, Salvador tem também o dobro de poder sobre uma viúva atraente e sem muitos recursos financeiros, que ainda por cima é a mãe do melhor de seus alunos. Ainda que somente use de violência física na cena final, o ex diácono já a violentava desde a primeira vez que a vira, quando passou a persegui-la, lhe podando o direito de negar-se a querê-lo. Sem a assertividade necessária em situações como essa, Elena não o repele a tempo e a tragédia anunciada se arma.

Serber (2011) afirma que a obra em questão joga com dicotomias: claridade versus escuridão, palavra versus silêncio e a incompatibilidade do uso concomitante da máquina de costura de Elena com a máquina de datilografia de Ricardo durante o dia (o que faria os vizinhos suporem que havia mais gente no apartamento do que somente mãe e filho). Azcona e Cuerda foram sensíveis ao adaptarem estas dicotomias para seu roteiro. Assim, as cores predominantes no filme são o preto, o cinza e o marrom nas vestimentas, paredes e objetos que rodeiam as personagens; cores pesadas em um jogo de luz que reflete a densidade da trama. As janelas sempre fechadas do apartamento da família emprestam-lhe um ar deprimente, como depressivo está Ricardo, que é o único que veste roupas claras, contrastando com tudo e com todos ao seu redor.

O silêncio cúmplice entre Ricardo e Elena rivaliza com a verborragia e o olhar lascivo de Irmão Salvador quando está perto dela, tentando de todas as formas conquistar uma intimidade que

ela não lhe autoriza. As ruas labirínticas, úmidas e medievais de Ourense assistem passivas à perseguição de Elena pelo futuro sacerdote, que tal como o conto de Chapeuzinho Vermelho que Lorenzo encena para seus coleguinhas de classe em casa uma tarde, foge do Lobo Mau, mas que afinal não será salva pelo Caçador representado por Ricardo. Neste conto de fadas às avessas, o Lobo Mau devorará o Caçador sem maiores contemplações.

Pouco a pouco e com base no que afirma Serber (2011), a escuridão e o silêncio invadem tudo: Ricardo vai se tornando cada vez mais atormentado pela sua negada liberdade de expressão, por existir sem viver, por estar confinado há anos em um armário na parede de seu próprio quarto e, sendo fagocitado por ele, obrigado a traduzir textos em alemão para um franquista que simpatiza com os nazistas. O antigo professor de Literatura vai se cansando de não deixar rastros, de ser transparente quando tem tanto conteúdo; um fantasma no corpo de um homem que se nega a morrer. Seus diálogos vão se encurtando, sua libido desaparece, não consegue discernir a tempo que estava sendo caçado pelo homem que desejava sua companheira, não satisfaz as expectativas do filho nem é capaz de impedir que sua filha fuja de casa e que ela, o genro e o neto morram na mata, perdidos, tentando alcançar Portugal para daí rumarem para os Estados Unidos. Quando Salvador o flagra, todas as suas esperanças se desvanecem. Nosso protagonista entende que sua luta foi inglória e decide pôr um fim digno a seu calvário para não pôr mais em risco os dois únicos membros que restariam de sua família e que haviam sido seus aliados em todos aqueles anos de reclusão, impotência e caos.

Segundo a interpretação de Serber (2011), Méndez, Azcona e Cuerda utilizam-se bastante da poesia de objetos inanimados como fechaduras, cadeados, chaves, janelas e cortinas para remeter à opressão gerada por e no governo franquista, e dos espelhos, que formam um elemento narrativo onipresente na trama, testemunhas silentes da decadência das relações intra e interpessoais das personagens. Como defende Ramos (2011), os espelhos estão presentes em, pelo menos, três momentos cruciais do filme, quando refletem a potência ou a impotência no triângulo amoroso que acabaria em morte:

- 1) Elena sabe que o Irmão Salvador a deseja. Incapaz de reacender a libido de seu companheiro, sente-se lisonjeada com as investidas em absoluto sutis do diácono e um dia, antes de deixar Lorenzo no colégio, ao passar pelo armário da cozinha, mira-se no espelho que os vidros formam. Quer estar segura de que está bela e atraente para o seu admirador.
- 2) Ao saber do assassinato de Eulalio e de seu neto Rafael, Ricardo pressupõe que sua filha também estará morta, já que não estava com eles no momento em que foram abatidos pela milícia franquista. Neste momento de profundo pesar, esconde-se no banheiro e leva as mãos ao espelho do armário à sua frente para tapar sua imagem. Não quer se ver. Tem vergonha de si mesmo. É o responsável



pelas desgraças de sua família.

3) Ao final do filme, decidido a abandonar o seminário, Salvador aparece vestido com seu uniforme militar, mirando-se no espelho. Assim sente-se mais viril, mais empoderado. A batina, ao parecer um vestido, empresta-lhe um ar menos masculino. O uniforme de soldado não: dota-lhe de um ar de superioridade. É assim, vestido como na época em que serviu a Franco nas trincheiras, que ele chega ao apartamento da família, tenta agredir Elena sexualmente, é impedido por Ricardo e, enfurecido, denuncia sua presença aos vizinhos, provocando o suicídio deste.

Sobre a importância dos espelhos nesta obra tanto literária como cinematográfica, Ramos (2011, p. 5) explica que:

Asimismo, el espejo es una metáfora de la relatividad de lo que se cree real: el espejo nos devuelve la imagen de algo que tenemos la certeza de que existe, pero, del otro lado, hay un mundo distinto, habitado por gente que, al cruzar la barrera del espejo, se supone desaparecida o muerta. La escena en que, momentos antes de partir, Lalo y Ricardo deben esconderse cuando la sobrina de la dueña del departamento toca el timbre, ejemplifica la metáfora.

Poderíamos citar outros recursos estilísticos adotados tanto no romance como em sua adaptação fílmica, mas fugiriam ao escopo de nossa investigação nesse trabalho. Contudo, os que apresentamos já nos dão uma dimensão da riqueza de detalhes e da sensibilidade presentes em *Los girasoles ciegos*.

Obras literárias e cinematográficas que retratam a Guerra Civil Espanhola há muitas. No entanto, nem todas expõem, com poesia e, ao mesmo tempo, visceralidade, o que supostamente ou de fato aconteceu nos bastidores da dor por ela deixada, tal como o podemos comprovar em *Los girasoles ciegos*, que retrata o desencanto dos espanhóis no período pós-guerra, em plena ditadura franquista, em uma Espanha agrária e atrasada em muitos aspectos.

#### 4 – Considerações Finais

Ao concluirmos esse artigo constatamos o quanto a Guerra Civil Espanhola influenciou o único trabalho de Alberto Méndez, um esquerdista que publicou sua obra-prima onze meses antes de falecer vitimado por um câncer.

Assim como serviu de inspiração para Méndez, a guerra civil influenciou e continua influenciando outros escritores e roteiristas, especialmente depois que se mudou o discurso quanto à preservação da memória na Espanha. Logo após o término da guerra e durante os trinta e seis anos que durou a ditadura franquista, houve a necessidade de se calar as lembranças amargas que os republicanos tinham de um episódio sangrento e que ceifara a vida de muitos de seus companheiros de luta. Somente com as novas gerações, não tão marcadas diretamente por um desastre social como

o é uma guerra civil seguida de um golpe de estado que implanta uma longa e cruenta ditadura, passou-se a querer saber o que realmente houve, tal como foi, sem subterfúgios nem falsas verdades. Passou-se a dar voz aos que tiveram seu discurso negado, seus parentes subtraídos e sua história tergiversada malgrado seu. Debater sobre aquele tempo cruel tornou-se mister.

Neste sentido, *Los girasoles ciegos* cumpre seu papel: representa um instrumento a mais na luta pela recuperação e conservação da memória espanhola no que tange à sua História recente, que nos remete à guerra civil e ao Franquismo. Passados oitenta anos, muito já foi elucidado, perdoado, esquecido e resolvido quando o tema em questão é a guerra civil, mas muito falta ainda por elucidar, perdoar, esquecer e resolver. Passados oitenta anos, a ferida ainda sangra.

Pelas razões acima elencadas, reiteramos a importância de se discutir sobre esse evento histórico em sala de aula utilizando-se a Literatura e o cinema para isso ou ambos, como é o caso de *Los girasoles ciegos* – se possível for, com alunos com maior grau de letramento na língua espanhola, tanto para que os mesmos apreendam melhor o conteúdo apresentado como para que sejam competentes o suficiente para participarem com maior desenvoltura dos debates propostos.

### Referências Bibliográficas

- CÁRCAMO, Silvia. Reivindicación y cuestionamiento del héroe en la literatura española actual. In Macciuci, Raquel (org.). **Literatura, arte, cine, otros medios: diálogos, cruces y convergencias**. La Plata: FAHCE-UNLP, p. 1-10, 2011.
- DE GRADO, Mercedes. Represión de género franquista en Las Trece Rosas, de Emilio MartínezLázaro. “¿Lugar de memoria” o banalización de la lucha política de las mujeres republicanas? **Revista Creatividad y Sociedad**, n. 15, p. 1-29, 2010.
- KARLSSON, Fredrik. La ceguera de la derrota y la visión de la nada. La perspectiva del futuro en tiempos de represión vista a través de Nada y Los girasoles ciegos. **Dissertação de mestrado**, LUP Student Papers, Lund: Lunds Universitet, 2013.
- MORAL-MARTÍN, Francisco Javier. Los perdedores de la guerra civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria. **Zer**, v. 1, n. 32, p. 170-186, 2012.
- MÉNDEZ, Alberto. **Los girasoles ciegos**. Barcelona: Círculo de Lectores, 2004.
- PALOMARES, José. Literatura y poder: una interpretación en clave simbólica de Los girasoles ciegos”. **Imposibilia**, 3, p. 136-149, 2012.
- PELAZ-LÓPEZ, José Vidal; TOMASONI, Matteo. Cine y guerra civil. El conflicto que no termina. **Diacronie – Studi di Storia Contemporanea**, v. 3, n. 7, p. 1-29, 2011.
- POTOK, Magda. “Estrategias literarias para la recuperación de la memoria histórica. La narrativa actual frente a la Guerra Civil”. **Études Romanes de Brno**, v. 33, n. 2, p. 9-20, 2012.
- RAMBLADO-MINERO, María de la Cinta. ¿Compromiso, oportunismo o manipulación? En el mundo de la cultura y los movimientos por la memoria. **Hispania Nova - Revista de Historia Contemporanea**, n. 7, p. 1-25, 2007.
- RAMOS, María Laura. Mirada, reflejo y ocultamiento en Los girasoles ciegos. In Macciuci, Raquel (org.). **Narrativa, teatro, cine, otros medios: diálogos transartísticos, cruces y convergencias**. La Plata: FAHCE-UNLP, p. 1-9, 2011.
- ROVETTA, Nélica; DELBENE, Cecilia. Entre el recuerdo y el duelo: la función de la literatura en la obra de Alberto Méndez, Los girasoles ciegos. In Macciuci, Raquel (org.). **Representaciones del pasado reciente: II República, Guerra Civil, exilio, posguerra**. La Plata: FAHCE-UNLP, p. 1-10,

2011.

SERBER, Daniela Cecilia. Al otro lado del espejo y lo que Lorenzo encontró allí: sobre la palabra y el silencio en Los girasoles ciegos, de Alberto Méndez y de Cuerda-Azcona. In Macciuci, Raquel (org.). **Literatura, arte, cine, otros medios: diálogos, cruces y convergencias**. La Plata: FAHCEUNLP, p. 1-11, 2011.

**PEDRO LYRA - “NAS NOSSAS DIFERENÇAS”  
(SONETO DE CONFRONTAÇÃO-II)**

Prof<sup>ª</sup>. Ma. Clesiane Bindaco Benevenuti <sup>i</sup>

**Resumo**

Grande parte dos escritores atuais, que utilizam apenas o computador para suas criações e postagens, abre mão de registros importantíssimos, que facilitariam o trabalho do crítico e tornariam seus textos mais acessíveis ao público, os manuscritos. O material do Soneto de Confrontação “Nas nossas diferenças”, fornecido pelo autor, reúne 15 documentos, que devem ser considerados pelo crítico geneticista em sua análise. Este trabalho surgiu a partir de anos de experiência como poeta, ensaísta e crítico literário de Pedro Lyra, que guardava em seu gabinete todos os manuscritos de seus sonetos, com suas respectivas datas e locais, iniciados em folhas finas, grossas, cartelas de bingo, bilhetes de passagem, guardanapos, suporte de chope, jornais, folhas timbradas de faculdades ou hotéis pelos quais passou ou, por consequência do destino – muito bem-vinda por sinal – “caíram” em suas mãos, proporcionando, assim, novos escritos, novos sonetos que, futuramente, tornar-se-iam livros reconhecidos e valorizados pela crítica. O Poeta é visto como um dos maiores da atualidade, com palavras profundas e diversificadas para tratar de assuntos variados, do amor à política, do histórico ao filosófico, do cotidiano a Deus. Neste trabalho, o enfoque principal será a propriedade das palavras, a idealização da mulher-musa e o fato amoroso, do qual é possível inferir a presença não apenas de três, mas de cinco personagens distintas que cercam o universo do indivíduo-poeta e do poeta-indivíduo.

**Palavras-chave:** Gênese; Crítica; Pedro Lyra; Poeta; Soneto.

**PEDRO LYRA - “IN OUR DIFFERENCES”  
(CONFRONTATION SONNET – II)**

**Abstract**

Most current writers, who use only the computer for their creations and posts, give up very important records that would facilitate the work of the critic and make their texts more accessible to the public, the manuscripts. The material of the Confrontation Sonnet "In our differences", provided by the author, brings together 15 documents, which must be considered by the critical geneticist in his analysis. This work emerged from years of experience as a poet, essayist and literary critic of Pedro Lyra, who kept in his office all the manuscripts of his sonnets, with their respective dates and places, begun in thin and thick sheets, bingo cards, tickets, napkins, beer holders, newspapers, letterheads from colleges or hotels where he had been to or, as a result of the fate - very welcome, by the way - "fell" in his hands, thus providing new writings, new sonnets that, in the future, would become books recognized and valued by the critics. The Poet is seen as one of the greatest of today, with deep and diversified words to deal with varied subjects, from love to politics, from historical to philosophical, from daily life to God. In this work, the main focus will be the ownership of words, the idealization of the muse-woman and the fact of love, from which it is possible to infer the presence not only of three but of five distinct characters that surround the universe of individual-poet and poet-individual.

**Keywords:** Genesis; Review; Pedro Lyra; Poet; Sonnet.

---

<sup>i</sup> Doutoranda em Cognição e Linguagem pela Universidade Estadual do Norte Fluminense “Darcy Ribeiro” – UENF. clesiane@gmail.com

## 1 – Introdução

O presente trabalho traz experiências vivenciadas ao longo da vida do poeta, ensaísta e crítico literário de Pedro Lyra, que sempre escreveu e fez questão de guardar todos os manuscritos de seus poemas em lugares inusitados, registrados, primeiramente, em folhas finas, grossas, cartelas de bingo, bilhetes de passagem de ônibus, guardanapos, suporte de chope, jornais, folhas timbradas de faculdades ou hotéis, entre outros, nunca em um papel definitivo, o que oportunizou a continuidade de seus escritos, que se tornaram livros reconhecidos e valorizados por grandes críticos literários.

Em “Soneto de Confrontação II – Nas Nossas Diferenças”, a palavra, sua propriedade, será priorizada, assim como a idealização da mulher-musa e o fato amoroso. Desses fatores é possível identificar a presença de cinco personagens distintas que criam o universo do indivíduo-poeta e do poeta-indivíduo.

A Crítica Genética não é uma modalidade muito praticada. Ainda hoje não temos registros significativos em nossas faculdades de Letras, o que é justificável pela falta de acesso do crítico aos manuscritos do escritor.

Como aluna e orientanda (2015 a 2017 – até o dia de seu falecimento) do Professor Pedro Lyra, sinto-me feliz e realizada em fazer parte deste trabalho e do grupo de críticas geneticistas. Sei que todos só temos a crescer com tudo isso. É uma honra poder participar deste projeto, fazer esta crítica, inédita também para mim. Admito, nunca analisei um texto dessa forma! O processo de criação é muito mais complexo, mesmo que o soneto seja feito em apenas “10 minutos” ou após “dez cervejas” ou sob um frio de 2 graus (anotações do poeta em outros manuscritos), em relação ao que eu imaginava/pensava como processo de criação.

Fui surpreendida ao ser presenteada para fazer a análise crítica do belo soneto “Nas nossas diferenças”, no dia 21 de outubro de 2015, às 21h19min, e gravar o diálogo com o poeta para futura publicação e divulgação de “nossa” literatura nas redes sociais.

Ao finalizar a primeira leitura do soneto, em postagem no Facebook, escrevi a seguinte palavra ao poeta: “Nosssssaaaaaaaaaaaaaa!”. Ele, como sempre criativo e brincalhão, devolveu a minha exclamação na mesma hora: “Nossoooooooooooooooooo!”. Várias ideias começam a surgir: plano concreto, plano abstrato, homem e mulher, macho e fêmea, musa e poeta, Princípio do Prazer, Princípio da Realidade, Psicanálise, Freud, Lacan, Linguagem. Até organizar os pensamentos, respondi: “Farei a análise com muita atenção e dedicação. Obrigada pela oportunidade e por compartilhar suas riquezas comigo”. A literatura não tem preço!

## 2 – Desenvolvimento

### 1 – Os Documentos do Processo

Grande parte dos escritores atuais, que utilizam apenas o computador para suas criações e postagens, abre mão de registros importantíssimos, que facilitariam o trabalho do crítico e tornariam seus textos mais acessíveis ao público, os manuscritos.

O material do Soneto de Confrontação “Nas nossas diferenças”, fornecido pelo autor, reúne 15 documentos, que devem ser considerados pelo crítico geneticista em sua análise; sendo:

- 1 de manuscritos, compreendendo as duas primeiras redações;
- 2 de ampliações das duas redações;<sup>i</sup>
- 2 de suas transcrições;
- 2 de digitações retocadas e com diversas emendas;
- 1 de depuração da última digitação;
- 7 de publicações, sendo 2 de impressos e 5 online,

Vou designá-los pelas codificações entre parênteses na relação abaixo. São eles:

**M-1 e M-2:** – As duas primeiras redações do soneto, com 5 particularidades:

1<sup>a</sup>) Foram escritas num pequeno pedaço de papel (1/4 de uma folha A-4), separadas por um traço de ponta a ponta;

2<sup>a</sup>) No alto à direita da 1<sup>a</sup>, dentro de um retângulo aberto à direita e em cima, o local e a data: “MARACANÃ, / 30-6-96”; e um jogo: “FLA x VASCO”;

3<sup>a</sup>) Na 2<sup>a</sup>, o número em romano “II”, também no alto à direita;

4<sup>a</sup>) O tamanho reduzido do papel obrigou o poeta a uma letra microscópica e ilegível (em alguma palavra, até para ele mesmo), mas devia ser o único que ele tinha nos bolsos naquela tarde no Maracanã para assistir a um jogo do seu Flamengo;<sup>i</sup>

5<sup>a</sup>) Está escrito só na frente, pois o soneto ficou praticamente pronto na 2<sup>a</sup> redação, que pela letra deve ter sido muito rápida.

2) **M-1a:** – Reprodução ampliada de M-1. Numa visão ligeira, parece uma escrita mais em árabe do que no nosso alfabeto.

3) **T-1:** – A transcrição de M-1.

4) **M-2a** – Reprodução ampliada de M-2. Um pouco mais legível que M-1, por ser uma cópia, mais lenta, não mais uma criação.

5) **T-2:** – A transcrição de M-2.

6) **D-1** – Digitação de T-2, com 4 particularidades:

1<sup>a</sup>) Tem o título inicial de “SONETO DE CON[S]TATAÇÃO” (sem a letra “s”);

2<sup>a</sup>) Está rasurada a primeira sílaba “TA” pela introdução da sílaba “FRON”, passando portanto a “CONFRONTAÇÃO”, pois se trata de um soneto dialogado entre o poeta e a musa, não a amante;

3<sup>a</sup>) No alto à direita, o romano “III”, indicando uma 3<sup>a</sup> redação;

4<sup>a</sup>) A data de “1-7-96”, dia seguinte ao jogo e ao início da redação.

<sup>i</sup> Por causa da letra microscópica e ilegível, fiz as ampliações para tentar facilitar a leitura e a conferência, o que não ajudou muito, e foram incluídas no número de documentos mesmo sendo repetições.

<sup>i</sup> Flamengo e Vasco empataram (0x0), pela 2<sup>a</sup> fase do Campeonato Carioca de 1996. O Flamengo foi o campeão numa final também contra o Vasco e também 0x0. Pesquisa pelo Google.

- 7) **D-2:** – Digitação retocada de D-1, já com o título de “SONETO DE CONFRONTAÇÃO”, com o romano “XXI”, reduzido acima para “VI”, depois “5”, por fim “1”, envolto num círculo.
- 8) **D-3:** – Digitação depurada de D-2.
- 9) **P-1:** – A 1ª publicação, na 2ª edição de *Desafio – Uma poética do amor*, com o título de “Soneto de confrontação-I”, em “Clivagem”, 3ª parte do livro (p. 121), em 2001.
- 10) **P-2:** – A 2ª publicação, na 3ª edição de *Desafio*, em 2002 (id.).
- 11) **P-3:** – A 3ª publicação, no YouTube, filmado do recital “O Poeta entre a Musa e a Amante”, no programa do “Corujão da Poesia”, realizado em Niterói em 2009, contracenando com Maria Elisa Reis.
- 12) **P-4:** – A 4ª publicação, na página do autor no Facebook, álbum “*Desafio – Crítica Genética*”, com o mesmo título mas com o romano “II” e o subtítulo de “Nas nossas diferenças”, em 2015.
- 13) **P-5:** – A 5ª publicação, também na página do autor no Facebook, álbum de “Vídeos”, gravação do autor do soneto em diálogo com a autora desta análise, em 2016. Na data da conclusão, contava mais de 500 visualizações.
- 14) **P-6:** – A 6ª publicação, no YouTube, canal “Sonetos Lyranos”, aberto e denominado com este neologismo pela professora Ingrid Ribeiro e administrado também por mim e pela professora Eleonora Campos, coorganizadoras deste livro, para publicação em vídeo de todos os sonetos de *Desafio*. Postado pela autora em fevereiro de 2016, no dia da conclusão deste ensaio.
- 15) **P-7:** – A 7ª publicação, no canal “Sonetos Lyranos”, em 2016. Gravado com Mariana Mota, em março de 2013, em Fortaleza.<sup>i</sup>

Para comprovação, apresento em anexo cópias de M-1 e M-2, no tamanho original, juntas, e ampliadas em separado, e de T-1 e T-2, e D-1 e D-2.

## 2 – O Soneto Foi O Campeão

Após o relato da gênese do trabalho e a descrição dos documentos do processo, nossa ênfase será em “Nas nossas diferenças” – Soneto de Confrontação-II. É o 2º da série dos diálogos do poeta com a musa ou com a amante. Com a Musa são sempre falas de aconselhamento, orientação, tornando-se ela a voz da Sabedoria, a quem o poeta sempre recorre, porque nela encontra as palavras que deseja ouvir. A musa, ao se tornar a voz da Sabedoria, adquire total domínio e influência sobre o poeta que a vê como conselheira em todos os momentos. Também é o 19º de “Clivagem”, 3ª parte de *Desafio*, na próxima edição, a ser lançada em breve.

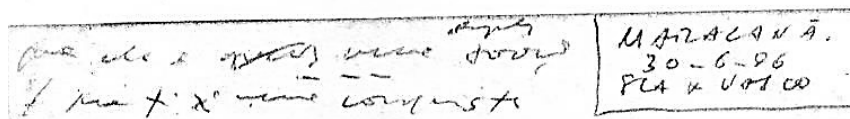
Até o presente momento, fiz apenas elogios e mais elogios ao poeta Pedro Lyra. Mas, infelizmente, descobri – em uma de nossas muitas conversas – o maior defeito que um homem pode ter. Para piorar ainda mais a situação, minha descoberta foi feita no momento da entrega do manuscrito: uma mistura de emoção com decepção. A vida é mesmo feita de surpresas. Continuarei o raciocínio mais à frente, pretendo manter o segredo o máximo possível para evitar surpresas desagradáveis.

O soneto em estudo foi escrito no Maracanã em 30 de junho de 1996. Maracanã? Sim,

---

<sup>i</sup> Sinal dos tempos: é um soneto do autor que tem mais publicações eletrônicas (5) do que impressas (2).

Maracanã, estádio de futebol, como vimos na descrição dos documentos do processo:



Como entender isso? O que leva um poeta a escrever um soneto num estádio de futebol? A imaginação não pede licença, ou você embarca no momento ou ela vai embora. Perguntei ao poeta se ele tinha mudado o meu soneto e se eu falaria, agora, de futebol, que não é o meu “forte”, não gosto de futebol.

Sorrindo, ele respondeu: “Não! O soneto é o mesmo”. Não entendi a relação entre o futebol e o soneto “Nas nossas diferenças”. Pedro contou-me que sempre anda com um pequeno pedaço de papel ou folha A4 no bolso e, em seguida, entregou-me o manuscrito. Ao abrir, no canto superior direito da folha, com uma letra minúscula ilegível, só consegui ler o que estava isolado do texto, em maiúsculas: MARACANÃ / 30-06-96 / FLA X VASCO. Não é possível! Flamenguista, Pedro? Tanto time para você torcer e você torce logo para o Flamengo? Não existe defeito maior para um homem. Enfim, a criação superou a decepção.

Ao chegar ao Maracanã às 15h para assistir também à preliminar que antecedia a todos os jogos, foi surpreendido com a notícia de que não haveria, especialmente naquele dia, uma preliminar, e o jogo seria às 17h. Duas horas parado, o que fazer? O poeta não perde tempo. Qualquer segundo parado é uma oportunidade para escrever. Retirou sua folha A4 do bolso, na verdade  $\frac{1}{4}$  da folha – um pequeno pedaço – e escreveu um soneto com a maior naturalidade (como ir até a cozinha e encher um copo com água para saciar a sede), com uma letra minúscula e ilegível, para saciar os desejos da alma que se liberta por meio da palavra. Por que não utilizar a folha toda em vez de  $\frac{1}{4}$ ? – perguntei. “No momento eu só tinha aquele pedaço. Se a letra fosse grande, precisaria de mais papel, onde arrumaria depois?!” Realmente o  $\frac{1}{4}$  da folha foi todo utilizado e o soneto criado. O Flamengo? Empatou com o Vasco, 0x0. Mas nós ganhamos, Pedro, um soneto novo. Ele sim foi o grande vencedor do dia. Essa é a nossa vitória.

O soneto foi publicado pela 1ª vez na 2ª edição de *Desafio*, em 2001. Ao contrário de muitos outros, conta com apenas esta publicação, reproduzida na 3ª edição, em 2002, e na página do autor no Facebook, em 2015, com direito ao soneto gravado em vídeo por mim mesma, num diálogo entre poeta e musa, com mais de 500 visualizações na data deste texto.<sup>1</sup>

Uma pergunta que desejo fazer desde o momento em que iniciei o relato sobre o soneto propriamente dito é: levando-se em conta a complexidade da análise, a sutileza das palavras, a

<sup>1</sup> Sobre essa instantânea receptividade, o poeta comentou: “Nenhum poema é lido hoje em livro por tanta gente ao mesmo tempo. Só na Net. Poderia ter uma receptividade bem maior na tevê, mas a tevê continua com medo da poesia”.



mistura de realidades, por que “Nas nossas diferenças” não entrou na antologia *Visão do Ser* (1998), nem nos *50 Poemas escolhidos* (2005)? Seria ele menos significativo que os outros? Não sou capaz de responder a esses questionamentos, somente o poeta. O que posso dizer é que, com certeza, ele não foi esquecido por mim. Depois dessas considerações, acho que Lyra também não se esquecerá mais e procurará responder aos meus questionamentos.

Vimos que o processo de criação de sonetos não é nada fácil, principalmente quando há inovações e rompimentos com o modelo tradicional. Na cabeça do leitor, escrever é um dom e por isso é fácil para o poeta. Pura ilusão. O texto, depois de escrito (sua primeira versão), não sai pronto e perfeito para ser publicado. É preciso levar em consideração o processo de criação e as alterações e emendas que foram e que ainda serão feitas muitas vezes após a finalização do primeiro manuscrito e até mesmo depois da primeira publicação.

Hoje, com o avanço da tecnologia, o manuscrito tornou-se privilégio de poucos e com valor inestimável. As novas gerações preferem digitar seus textos diretamente no computador, o que – a meu ver – faz com que o mistério de um soneto escrito em uma cartela de bingo, em um bilhete de cassino, em uma folha de hotel, em um bilhete de ônibus, em um guardanapo percam o sentido. Afinal, os detalhes são deixados de lado, assim perde-se a essência e a beleza que o manuscrito nos oferece. Não desvalorizo em momento algum as redes sociais, os meios de comunicação, mas sem a essência da criação e o mergulho na imaginação, o processo de criação pode passar despercebido.

Da primeira redação deste soneto, em 1996, até a última publicação, em 2015, foram quase 20 anos de envolvimento e de muita dedicação a um soneto. Trabalho fácil? Não, porém gratificante.

### 3 - “Nas Nossas Diferenças”, Verso Por Verso

Observando o pedacinho de papel,  $\frac{1}{4}$  de uma folha A-4, em que começou a escrever, qualquer um diria que nada seria aproveitado daquela escrita em “hebraico”, “árabe”. Letra ilegível, parecia escrito em outro alfabeto. Ausência quase total de pontuação, apenas 2 pontos de interrogação, o que nos leva a supor que alguém foi questionado, ou o próprio poeta se questiona. Questiona quem? Por quê? Quem ou o que seria o alvo dos questionamentos? Temos também um ponto final. Seria a conclusão do trabalho do poeta?

Considerando-se a letra, o emprego de 2 sinais de pontuação, pode-se deduzir que o poeta o escreveu rapidamente e que o trabalho não foi difícil, pois o soneto nasceu muito próximo da sua forma ideal, e com sua estrutura definida. Dos 14 versos, nada menos que 10 são perfeitos decassílabos, e 4 deles já na expressão definitiva, como veremos na análise verso a verso. Deve ter sido o soneto mais fácil de escrever dentre todos os 269 do livro, apesar do ambiente e do papel.

Em D-2, que é o documento 7, mencionei os diferentes números que o título do soneto

recebe:

SONETO DE CONFRONTAÇÃO - ~~XXX~~

(1)

Provavelmente, indicam primeiro a posição ele que ocupará dentro da série na hora em que foi escrito. Depois, numa reorganização da série, o autor acha melhor trocar as posições e o soneto recebe outra numeração, de acordo com o novo lugar que passa a ocupar, até chegar a uma numeração definitiva, na última publicação. Não será I, mas II.

Em anexo, ao final da análise, para comprovação, apresento apenas M-1 e M-2, M-1a, M-2a, T-1, T-2, D-1 e D-2, inserindo no texto recortes das principais emendas. Além de P-3, na abertura deste ensaio, retirado da página do poeta no Facebook.

### 1º VERSO

O 1º verso (“Musa porque, se somos complementos”) é um dos 4 que já brotaram na expressão definitiva em M-1:

*Musa porque, se somos complementos,*

M-1 apresenta muitas dificuldades de leitura, assim como M-2. Porém, é possível verificar que ele já nasce quase pronto. Em M-2, o poeta apenas acrescenta vírgula depois do vocativo “Musa”, separa o “porque”, pois é um pronome interrogativo, e acrescenta outra vírgula depois de “complementos”, no final do verso.

E assim, em D-1, o verso assume a sua forma final, com as quebras que substituem as vírgulas:

*Musa  
por que  
se somos complementos*

### 2º VERSO

Em M-1 já é possível se ter uma ideia do questionamento do protagonista e a quem ele se destina, com o objetivo de se esclarecer. E formula a pergunta interrompida pela condicional no verso anterior: por que “eu dou tanta importância a uma transa”?, substituída por “ato de sexo”, de significação mais implícita, suavizando a expressão “transa”, que é sobrecarregada e pode não abarcar a totalidade de sentidos que se deseja transmitir:

*eu dou tanta importância a uma transa? ato de sexo*

O protagonista, até o momento, questiona a Musa sobre a condenação que supostamente ele julga

viver, por não saber suportar ou administrar os seus instintos sexuais.

Em D-1, o verso sofre nova rasura:

3  
faço do sexo o sumo ~~desta vida~~ a sùmula da vida

e passa a “faço do sexo o sumo desta vida”, logo retocada para “a sùmula da vida”. O “sumo” indica apenas a essência, enquanto a “sùmula” é uma síntese, compreendendo também a essência. É a forma final em P-3:

*faço*  
*do sexo*  
*a sùmula da vida*

### 3º VERSO

Em M-1, o protagonista começa a definir sua exagerada atitude em relação ao sexo, “ao ponto de querer transar com todas”, exacerbada em M-2 ao ponto de, mesmo “com uma / querer outras”:

ao ponto de querer transar com todas  
com uma / querer outras

Essa atitude é ainda intensificada em D-1: ele não se contenta em “querer”, pois rasura este verbo, que expressa apenas um desejo, para “buscar”, que expressa uma ação. Mas faz uma redução dessa busca, desistindo de “todas”, contentando-se apenas com “outras”, mas logo depois restaura o “todas”.

No final dessa hesitação, faz outra redução, limitando-se agora a “provar” o sexo, ainda que “em todas”:

ao ponto de provar o sexo em todas  
com uma / querer outras

Em nenhum momento o sexo é entendido no sentido romântico da palavra, mas como ato, ação do momento, impulso, instinto animalesco. Na forma definitiva, sem quebra:

*ao ponto de querer prová-lo em todas*

### 4º VERSO

Este é o verso mais retocado de todo o soneto, com muitas sutis emendas. Começa em M-1 de maneira bem distinta do final: “e não admitir que ela tenha outro”, com variante de “tolerar”, mas sem rasura. É uma continuação sintática do anterior, pois a conjunção “e” adiciona uma informação ao comportamento do protagonista, isto é, de que ele, além de querer “provar” o sexo “em todas”, veta, proíbe, impede que a amante tenha “outro”, restringindo o desejo e o ato apenas a

ele em companhia de terceiras. Agora, de forma concreta, passamos a lidar com 5 personagens distintas: o protagonista, a Musa, a amante, as outras e esse oculto rival.

Ainda em M-1, sem rasurar, ele emenda o verso para “e de vetar um outro para ela”, que permanece em M-2. Mas em D-1 temos uma abundância de emendas:

Ele rasura o objeto direto do veto, elimina a figura desse “outro”, muito explícita e, numa primeira emenda, continua com o indireto reto “a ela”, permutado sem rasura para o oblíquo “lhe”, e introduz o novo objeto direto do veto, substituindo o indivíduo por um ato: agora o que ele veta a ela é “a extra fantasia”. Mas esta é rasurada por “o gesto extra”, que também é permutado sem rasura por “passo”, que evidentemente é aquela “transa” com aquele “outro”, justamente o que ele quer, mas apenas para ele, não para ela.

Mas em D-2 ele indetermina esse “passo”, trocando o definido “o” pelo indefinido “um”, e temos então o verso definitivo, com ponto e vírgula e também sem quebras:

*e de vetar a ela um passo extra;*

## 5º VERSO

É o 1º dos 2 únicos versos que não brotaram já na forma do decassílabo e um dos mais emendados. Ele introduz a atitude da amante, na visão do protagonista, mas começa em M-1 de maneira muito indecisa: “E ela, sendo”. Segue-se uma palavra tão ilegível que nem o próprio poeta conseguiu decifrá-la, 20 anos depois de escrita, nem com ampliação em xerox. Talvez *sendo* assim tão *valorizada*:

Escreve acima “mesmo (...) as diferenças”, com a alternativa “estes juízos”, depois “ideias”, e abandona todas essas expressões.

Essa hipótese de leitura é retirada de M-2: “e ela, mesmo sabendo estes caprichos”, emendado em D-1 para “torturas”, rasurado para “neurose”, já com a quebra do verso:

O protagonista já não mais entende os seus instintos animalescos como “tortura”, não considera seus impulsos e seus desejos, mesmo que sejam motivos de sofrimento, angústia e tormento ao seu espírito, como tortura. Neurose se adéqua à nova redação porque ele revela, desde o início do soneto, que tem alguém que o completa, mas – mesmo assim – busca realizações em

outras mulheres e tenta manter o domínio da situação, a ponto de “vetar” qualquer passo a mais dado pela amante. Eu nomearia essa postura como “neurose narcísica”, isto é, pulsões voltadas apenas para o ego. Segundo Freud (1914/1969: p.101), as neuroses têm estrita relação com o represamento da libido.<sup>1</sup>

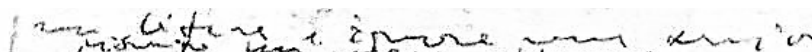
D-1 trazia o recurso catafórico “estas” no plural que acompanhava o elemento descritivo seguinte “torturas”. Ao realizar a troca entre “torturas”, no plural, para “neurose”, no singular, o elemento catafórico também foi alterado para manter a concordância entre as palavras. Até a P-3, o verso não sofreu nenhuma emenda ou rasura, apenas mudanças estruturais.

Foi uma grande oscilação do poeta, em busca da expressão exata: primeiro “diferenças”, depois “juízos”, depois “ideias”, depois “caprichos”, depois “torturas” e finalmente “neurose”:

*e ela  
mesmo sabendo esta neurose*

#### 6º VERSO

É o 2º verso que já brota pronto em M-1: “me libera e ignora meus desvios”. Nenhuma emenda ou rasura:



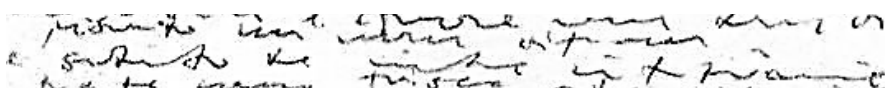
Ele realça a oposição entre as atitudes dos parceiros: ao contrário da “intolerância” dele, que não admite “um passo extra” dela, ela “tolera” o dele, e “ignora” todos os seus desvios. Isso, na suposição dele.

Apenas em P-1 o verso recebe a quebra:

*me libera  
e ignora meus desvios*

#### 7º VERSO

Este verso surge em M-1 com a explicitação da radical posição do protagonista: “e sabendo da minha intolerância”. No exíguo espaço acima, ele despreza esse individualismo, sem rasurar, troca o estado (“sabendo”) por uma ação (“pisando”), e inclui a amante, reportando-se a algo essencial aos dois. Ao invés de falar apenas da sua “intolerância”, fala das “diferenças” entre eles:



O verso fica “e pisando nas nossas diferenças”, que é a expressão definitiva. Logo em D-1 recebe a quebra, na forma final:

*e*

<sup>1</sup> FREUD, Sigmund. *Narcisismo: uma introdução*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v.XIV. Imago: Rio de Janeiro, 1969.

*pisando nas nossas diferenças*

**8º VERSO)**

O verso começa em M-1 com uma interrogação que reafirma as diferenças realçadas no anterior, e contesta o pensamento da amante, mas que seria completamente abandonada: “supõe que pode ser da mesma forma?”. No mesmo exíguo espaço acima, assume outra redação, mantendo apenas a ideia e a locução interrogativa: “trata como faísca esta fogueira?”.

Apenas em D-2 receberá uma emenda:

À direita, no canto superior, grafada numa posição distante do local onde poderia ter sido feita, seguida por um traço vertical, lemos o substantivo feminino “fagulha” que substituiu “faísca”, rasurada com uma barra. O substantivo *faísca* é sinônimo do substantivo *fagulha*. Se são sinônimas, a troca não faria tanto sentido. Todavia, “fagulha” transmite a ideia de diminutivo, de ser menor que uma “faísca” que, mesmo pequena, continua acesa – em sentido figurado – comparada à luz. Com qualquer uma das duas palavras, realça-se o contraste com “fogueira”, introduzindo a ideia de que o envolvimento com um terceiro não é algo banal. Não é uma simples “faísca”, que apenas roça de leve a pele; é uma fogueira que pode incinerar a relação. Além disso, a troca se fundamenta também pela expressiva aliteração do /g/ gutural, nas sílabas tônicas “gu”/”guei” de “fagulha” e “fogueira”.

As permutas intensificam o descaso e a decepção do protagonista com a indiferença da amante diante de sua realidade, na forma final, com as quebras do verso apenas em P-3:

*trata  
como faísca  
esta fogueira?*

**9º VERSO**

Este verso introduz a resposta da Musa. Em M-1, preservado em M-2, ela começa com uma provocação: “Poeta, mas não vês? Eles e elas” – e exhibirá sua posição nos versos seguintes, até o final do soneto. Isso pode indicar que o poeta se satisfaz com a resposta da Musa, que concordou em tudo com ela, o que confirma sua condição de portadora da Sabedoria.

Em D-1, temos as primeiras emendas:

O vocativo “Poeta”, símbolo de cultura e intelectualidade, cedeu lugar ao vocativo “fauno”, indivíduo lúbrico – escrito em letra minúscula – propositalmente pensado para diminuir a figura do homem (macho) a quem ela (Musa) se refere, antecedido da interjeição “Ó”. A conjunção adversativa “mas” foi permutada por “então”, sem sofrer nenhum prejuízo semântico. Os pronomes pessoais de terceira pessoa do plural “eles”/“elas” – com sentido vago – também foram substituídos por dois substantivos: “Mulheres / Homens, separados por uma barra – apenas uma distinção social – unidos depois pela conjunção aditiva “e”, para mostrar que, mesmo com a troca, a referência continua a ser feita para os dois sexos num sentido vago e social.

Em D-2, temos outras emendas:

- Ó fauno, ~~mas~~<sup>então</sup> não vês? ~~mulheres e homens~~  
Mulher e homem

Primeiramente, a conjunção adversativa “mas”, que fora substituída pelo enfático “então” (com valor adversativo) foi reintroduzida no verso. Os substantivos “Mulheres e Homens” aparecem no singular mas sofreram uma rasura para que uma nova mudança fosse feita: “Machos e fêmeas”, distinção de gênero (carnal, sexo/prazer/animal). Os substantivos retornam do singular para o plural e as expressões “machos e fêmeas” completaram o verso de forma a atribuir-lhe o sentido transmitido desde o seu início: o poeta dialoga com sua Musa em busca de respostas para as suas inquietações mais íntimas, por não ser capaz de – como falamos em machos e fêmeas, o que me lembra animal, usarei esta expressão – *domar* os seus instintos; sexo selvagem, por mero prazer, sem nenhum comprometimento ou envolvimento mais profundo, sem qualquer vínculo ou laço afetivo, apenas satisfação imediata do prazer, o que Freud nomeia de “Princípio do Prazer”, desejo de gratificação imediata.<sup>1</sup>

E temos então o verso na sua forma definitiva:

– Ó fauno,  
*mas não vês? Machos e fêmeas*

## 10º VERSO

É o 3º verso (“são iguais no desejo, mas diversos”) que não sofre nenhuma emenda ou rasura:

São iguais no desejo, mas diversos

Já surge em M-1 na sua expressão definitiva. Apenas recebe o sinal gráfico da quebra em D-

<sup>1</sup> SIGMUND, Freud. *Escritores criativos e devaneios*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v.9. Rio de Janeiro, Imago, 1974.

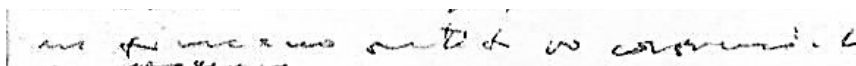
1, no lugar da vírgula:

*são iguais no desejo*

*mas diversos*

### 11º VERSO

É o 4º verso que já nasceu na expressão definitiva:



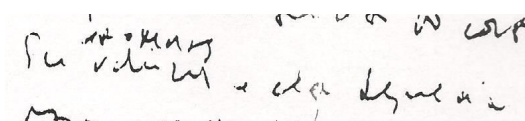
Não recebeu nenhuma emenda: “Na forma e no sentido ao consumá-lo”. As únicas mudanças foram o acréscimo de ponto em M-2, dois pontos em D-1 e a quebra em P-1, renunciando a explicação das diferenças existentes, nos versos finais, entre machos e fêmeas no que diz respeito ao ato sexual:

*na forma e no sentido*

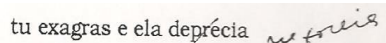
*ao consumá-lo:*

### 12º VERSO

Este verso sofrerá emendas nos seus dois verbos:



O “Tu valorizas e ela deprecia” da 1ª redação se transforma em “exag[e]ras” (sem correção) ainda em M-1 e em “negaceia” em D-2:



O verbo *depreciar* recebeu uma leve barra para marcar sua alteração que veio logo à frente, “negaceia”. Uma antítese é estabelecida entre o desejo da fêmea e o desejo do macho. *Depreciar* tem o sentido de menosprezar, rebaixar, reduzir o valor do sexo, enquanto *negacear* tem o sentido de negação, de não conceder, de recusar. Ela agora não menospreza, mas nega o sexo, porque o avaliou no comportamento de “fauno”: ele “exagera” – não tem limites, é excessivo, desmedido. E assim permaneceu, sem quebra:

*tu exageras e ela negaceia*

### 13º VERSO

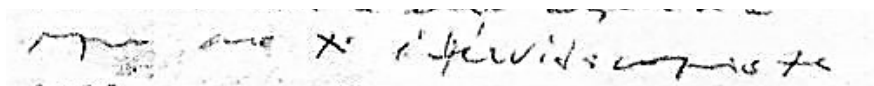
Como na tradição, o poeta começou o soneto pela chave de ouro, com o esboço do dístico conclusivo, que será invertido no final.

Este verso introduz a explicação da Musa para a diferença de comportamento do macho e da



fêmea, o exagero dele e o negaceio dela, definidos no anterior. Mas começa em M-1 com fala do poeta: “e para ti é uma conquista”, com a conjunção “e” acrescentando a atitude referente ao macho.

Em M-2, ele transfere a fala para a Musa, e a aditiva “e” é substituída pela explicativa “porque”, pela inversão das posições dos versos. A musa explica: “porque a ti é férvida conquista”, trocando a preposição “a” por “pra”:



A síncope que produziu o “pra” foi utilizada para manter a metrificação do verso. Caso fosse “para”, outras alterações seriam necessárias para compor o decassílabo.

Para a P-3, o adjetivo “férvida” (quente, abrasador), corpo em chamas, foi permutado para “límpida”, agora de forma eletrônica, antes de sua publicação, pois não há registro da emenda. Em seu sentido figurado pode ser entendido como clareza e lucidez no ato. Já no sentido real, como nítido, claro, puro e transparente. O que mostra que o macho tem plena consciência de sua atitude e quer aventura-se, provar o sexo em todas que permitirem.

O verso recebe quebras em D-1 e vírgula em P-3:

*porque*  
*pra ti*  
*é límpida conquista,*

#### 14º VERSO

O último verso conclui a resposta da Musa, apresentando sua explicação agora para o comportamento da fêmea. Como no verso anterior, também começa em M-1 com fala do poeta: “para ela é apenas uma doação”, rasurado o advérbio “apenas” pelo adjetivo “simples”. Na sequência da redação, introduz uma adversativa: “mas para ela uma simples doação”.

É o outro dos 2 versos que não brotaram já na forma do decassílabo, nem nas duas formulações primitivas nem nesta terceira. Esta tem 12 sílabas, uma distorção que será corrigida em M-2: “porém a ela simples doação”.

Em D-1, o verso recebe as quebras e em D-2 uma nova emenda, permutando o adjetivo “simples” por “doce”:

porém  
pra ela  
~~simples~~ doação.  
doce

Contradições são estabelecidas entre as condições do macho e da fêmea, o que é verificado pela conjunção adversativa “porém”. “Simples”, por apresentar sentido vago, foi substituído por “doce”, em sentido positivo e valorativo.

Mas a fêmea, diante da situação, reluta, hesita – pois ainda não sabe se o sentimento e o sexo podem ser realmente motivo “doce” de doação para ela, isto é, positivo, diante de tudo o que ela pôde avaliar. É o que se expressa em P-3, como ocorrera com o verso anterior, para as publicações: outra emenda sem registro, na mudança de “doce” para “dúbia”.

*porém*  
*pra ela*  
*dúbia doação.*

#### 4 – Considerações Finais

Confesso que foi um desafio realizar a crítica genética do Soneto de confrontação “Nas nossas diferenças”, mas a sensação de dever cumprido é indescritível, mistura de satisfação, alegria, encantamento e realização. Falo *cumprido* porque consegui corresponder ao que foi proposto neste trabalho. Adentrar no universo literário não é missão fácil, imagine analisar um soneto e fazer uma crítica genética, em que nada pode escapar, os detalhes são as nossas pistas. Senti-me como um detetive, um cão farejador em busca de algo novo, de alguma descoberta que mudasse totalmente a análise do soneto.

Depois de não fazer parte de uma série de publicações de Pedro Lyra, o Soneto de confrontação “Nas nossas diferenças” fará parte da nova edição de *Desafio*, deixada pronta pelo poeta para publicação. É importante dizer que, em tempos de tecnologia e avanço das informações, a literatura – diferente do que muitos acreditavam que aconteceria – só ganhou espaço, não perdeu em nenhum momento. Os meios eletrônicos, de certa forma, substituíram as bibliotecas. A P-5, publicada na página do autor no Facebook, recebeu mais de 500 visualizações até o momento, o que é um enorme ganho para a literatura, pois ampliou seus horizontes e possibilitou o seu acesso a diversos públicos e leitores ao mesmo tempo. E agora também no YouTube.

#### Referências Bibliográficas

- LYRA, Pedro. **Desafio – Uma poética do amor**. Fortaleza/Rio de Janeiro, Ed.UFC/Topbooks, 2001. p.121.
- SIGMUND, Freud. Escritores criativos e devaneios [1908] in Edição Standard Brasileira das **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. v. 9. Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- \_\_\_\_\_. (1914). **Narcisismo: uma introdução**. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIV. Imago: Rio de Janeiro, 1969.



## CRÍTICA GENÉTICA DO SONETO LYRANO “A INDECIDÍVEL”

Ingrid Ribeiro da Gama Rangel<sup>i</sup>

### Resumo

A crítica genética deseja conhecer uma obra desde a sua origem até a última versão. Com o objetivo de desvelar o processo criativo do poeta Pedro Lyra, realizou-se a análise genética do Soneto da Fêmea VIII. Iniciado em 1995, o soneto conta com 23 documentos do processo divididos em linhagens: manuscrita, impressa e eletrônica. A obra – que tem 11 publicações – já foi declamada, ilustrada e musicada. O trabalho pode ser realizado graças ao hábito do poeta de arquivar os documentos de seu processo criativo. Com a gênese, é possível verificar que a crítica genética é capaz de esmiuçar a atividade laboral artística, enfatizando que poemas não são feitos apenas de inspiração, mas de muito trabalho.

**Palavras-Chave:** Crítica genética. Soneto lyrano. A indecível.

## GENETIC CRITIC OF LYRANO SONNET “A INDECIDÍVEL”

### Abstract

The genetic criticism wants to know a work from its origin to the last version. With the objective of unveiling the creative process of the poet Pedro Lyra, the genetic analysis of the Sonnet VIII was carried out. Started in 1995, the sonnet counts with 23 documents of the process divided in lineages: handwritten, printed and electronic. The work – which has 11 publications – has already been recited, illustrated and music. The work can be done thanks to the poet's habit of archiving the documents of his creative process. With the genesis, it is possible to verify that genetic criticism is capable of scattering the artistic work activity, emphasizing that poems are not only made of inspiration, but of a lot of work.

**Keywords:** Genetic criticism. Lyrano sonnet. A indecível.

### 1 – Introdução

Diferentemente de outras críticas, a genética se interessa pela obra de arte em seu processo de construção. Ao geneticista cabe analisar o poema ainda desnudo, em forma de potência.

O poeta e professor Pedro Lyra, que fez das letras seu ofício, sempre se revelou entendedor da importância do movimento das palavras. Corrobora com a afirmação o fato de, mesmo antes de conhecer a crítica genética, Lyra ter conservado os versos de seus textos, desde os primeiros rascunhos.

A professora Cecília Salles (2008: 33) explica que o crítico genético deseja “violiar os segredos”, como se fosse possível ver o artista por dentro, em seu momento de criação. Pois Lyra não temia ter seus “segredos” violados. Em troca de e-mail, durante a orientação no doutorado, o poeta escreveu, no dia 24 de maio de 2016, que “sem crítica, um poeta simplesmente não existe – seja a do leitor comum, seja a do especialista.”. Lyra sabia que a genética era uma crítica mais

---

<sup>i</sup> IFFLUMINENSE, Professora das licenciaturas. UENF, Doutora em Cognição e linguagem, apoio Capes. / Email: ingridribeirog@gmail.com

invasiva, pois não se contenta com a obra em si, quer compreender o processo criativo do autor. Mas o poeta achava o percurso genético positivo, capaz de humanizar a figura do autor, revelar seu trabalho de busca pela expressão ideal.

O respeito de Lyra pelo trabalho dos geneticistas e a riqueza de seus arquivos com documentos de seu processo criativo motivaram Eleonora Campos, em 2012, a iniciar a gênese dos versos lyranos (neologismo criado por Ingrid Ribeiro e aprovado por Lyra). O projeto ganhou novos integrantes e, em 2016, foi publicada uma coletânea (2016, BENEVENUTI; CAMPOS; RIBEIRO) com gêneses de 8 sonetos lyranos. A gênese de “A indecível” abre a obra. A metodologia da análise foi pautada na crítica genética aliada à hermenêutica.

## 1 – O Poeta Pedro Lyra

Pedro Lyra nasceu em Fortaleza-CE, no dia 28 de janeiro de 1945. O poeta, que também foi professor universitário, publicou 25 livros – de poemas, ensaios e críticas literárias, sem citar as participações em obras coletivas. Segundo o autor escreveu na reedição de sua primeira obra Sombras (LYRA, 2017), foram publicados 13 livros de poemas, além de três antologias.

Sua obra mais famosa é *Desafio: uma poética do amor* (2002) que reúne, como informa a orelha do livro, 269 sonetos com sistemáticas análises do amor em suas várias faces. Integra o livro (LYRA, 2002: 214) o soneto analisado no presente trabalho.

## 2 – A Gênese de “A Indecível”

Iniciado em 1995, no salão do Bingo Arpoador, no Rio de Janeiro, 4 anos depois da 1ª edição de *Desafio* (1991), seria publicado pela primeira vez no *Jornal de Letras, Artes e Ideias de Lisboa*, em 1997, num conjunto sob o título de “9 Sonetos da Fêmea”, em página dupla na seção de “Inéditos” do jornal.

O soneto nasceu em um local inusitado. O primeiro documento do processo de criação é um cartão de bingo. Ao iniciar a crítica, questiona-se sobre o que teria levado o poeta a escrever, em pleno salão de jogos, um poema erótico. Considerando que na época, como revelou o poeta, estava sendo escrito o livro *Jogo* (LYRA, 1999), seria mais compreensível que ele escrevesse sobre o bingo. Mas o tema abordado no “Soneto da Fêmea” não está relacionado ao jogo. Não se pode deixar de tentar imaginar o que teria levado o poeta a escrever sobre a fêmea. Teria sido a visão de alguma musa? A chegada – à mesa – de alguma bela jogadora? A lembrança de algum amor ou o mau estado do cartão?

Ideias sobre o porquê do início da escrita do soneto no meio do salão de jogos são apenas especulações da crítica. Mas o texto escrito no anverso do cartão revela que o poeta desejava outro



Em M-2, as reticências do final do verso são transformadas em ponto final. As reticências podem indicar suspense ou podem sugerir que o leitor conclua o pensamento. Ao substituí-las pelo ponto final, o poeta toma para si a decisão de fechar o verso.

Em M-3, Pedro substitui o ponto final depois do vocativo “meu amigo” por uma vírgula. Com isso, ele reduz o tempo, levando o leitor mais rapidamente ao alerta “mais cuidado”. Outra alteração no 3º manuscrito é o retorno das reticências. As mudanças levam a crer que o poeta pretende dar leveza ao verso, aproximando-o da oralidade.

As reticências somem novamente em D-1. Desta vez, elas são substituídas por dois-pontos. A mudança demonstra a intenção do autor em deixar claro o porquê de o “amigo” ter que tomar cuidado, presente no verso imediatamente posterior.

Em D-3, com o soneto já estruturado em estrofes e os versos decompostos, o 1º verso deixa de ocupar somente uma linha. Cada um dos seus 3 sintagmas passa a ocupar uma linha. Desta forma, a organização do verso coloca todos os seus sintagmas em evidência, pois segue o campo de visão mais comum entre os observadores. Temos a tendência de olhar do canto superior esquerdo para o canto inferior direito. Os dois-pontos do final do verso são substituídos pelo ponto final em D-4. Estas emendas foram mantidas até a última publicação.

Ao analisar a versão definitiva do verso, pode-se considerar que a expressão “meu amigo” aproxima autor e leitor. O 2º sintagma tem grande importância. Um “Cuidado” isolado não é suficiente para convencer o interlocutor a parar. Mas uma advertência oriunda de um amigo, de quem normalmente se espera o bem, é transformada em um importante conselho. O 3º sintagma sugere que se tenha ainda mais atenção e é concluído com um ponto final.

Nota-se que o poeta opta por não deixar o verso em aberto. Ele propõe uma pausa maior. A mudança da pontuação no fim assemelha-se à oscilação das cores do semáforo. Ao invés de apenas alertar e pedir atenção, o poeta sugere ao indivíduo chamado no 2º sintagma que pare, pelo menos um pouco mais:

*Cuidado*  
*meu amigo*  
*mais cuidado.*

### 2.1.2 – Segundo verso

O 2º verso aparece pela primeira vez em M-2. Pode-se ler o sintagma “às setas” riscado, depois de “Não exponhas”. Como o poeta escreveu acima o que não deve ser exposto a elas, “teu ser”, é possível que ele tenha pensado em completar o verso com esse sintagma, mas ele não comporia um decassílabo. Ficaria com apenas 9 sílabas: “Não exponhas às setas teu ser”. Comporeia

com a introdução do artigo /o/, e não soaria mal: “Não exponhas às setas o teu ser”. Mas ele não deve ter pensado esta hipótese. Que setas seriam essas? Ou de quem? Da fêmea certamente, mas não está claro. Então ele transporta “às setas” para o final do verso, introduzindo o pronome possessivo “suas”, e agora ficou bem claro: o amigo não deve não expor o ser às setas dessa fêmea. Ela pode ser fatal.

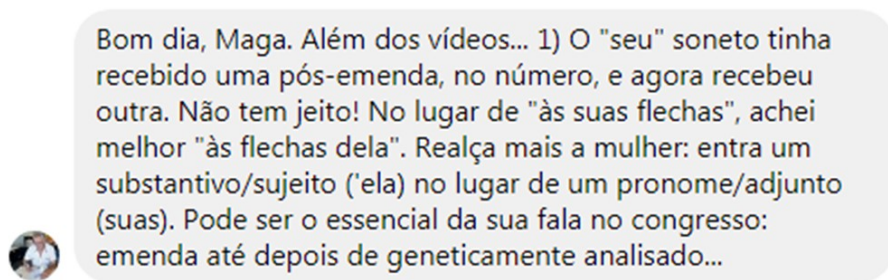
Em M-3, devido à mudança de pontuação no primeiro verso, inicia-se com letra minúscula. Outra mudança é a substituição do ponto final pelos dois-pontos, indicando que a seguir surgirão informações complementares ao verso.

Em D-3, o verso é rabiscado para iniciar com letra maiúscula, devido à pontuação do anterior. Também se observa a substituição da palavra “setas”, riscada e seguida de um ponto final, por “flechas”, seguida por dois-pontos. Flechas são mais mortíferas do que setas, e o sintagma passará a intitular o soneto.

A estrutura do verso permanece a mesma até P-4, a 3ª edição impressa. O sintagma “às suas flechas” passa a ocupar uma outra linha, alinhado à direita. A distribuição dos sintagmas na página favorece a leitura. A mudança na diagramação do verso faz com que o sintagma “às suas flechas” receba uma maior atenção. Pode-se concluir que o autor quer evidenciá-lo na tentativa de alertar o leitor a que o “teu ser” deve temer.

Depois de já publicada a crítica genética em livro, a pouco mais de um mês da fatídica data de seu falecimento, Pedro escreveu, em mensagem pelo Facebook:

19/09/2017 11:31



**Figura 3:** Mensagem remetida por Pedro Lyra a Ingrid Ribeiro.  
Fonte: Arquivo de mensagens do Facebook de Ingrid Ribeiro.

O congresso a que ele se refere é o XIV Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários, em Fortaleza, para o qual o presente texto é escrito. A alteração realizada por Pedro não chegou a ser publicada, mas ficou registrada. A mudança é significativa, pois além de alterar um verso basilar do Soneto, que em três edições de *Desafio* serviu de título, evidencia ainda mais a importância da fêmea, da mulher que tem voz e poder de decisão.



*às flechas dela:*

### 2.1.3 – Terceiro verso

O 3º verso busca definir a palavra-chave do soneto: mulher. Não se pode dizer que o verso aparece em E.I., mas a palavra sim. A mulher está no bilhete do bingo, antes de outras palavras e sintagmas ainda desorganizados. Sozinha, rabiscada na primeira linha, mulher está na gênese, na origem do poema.

Em M-1, a palavra mulher aparece lá no meio da redação, ainda sem forma de soneto e nem mesmo de verso. Ela agora é definida pelo artigo, que é mantido até a última versão do soneto. Não se trata agora de qualquer mulher, mas da mulher. A mulher do poeta é acompanhada por uma vírgula e seguida de duas palavras também isoladas que funcionam como espécies de aposto. As palavras “complemento” e “oposição” são ligadas por uma linha. O rabisco leva a crer que as palavras apareceriam em um mesmo verso, mas serão abandonadas.

Em M-2, a mulher passa a ocupar o 3º verso e é seguida por dois-pontos. O trecho “sem saber se” aparece riscado. Seguindo, vem “ela mesma, sem saber-se”. As modificações e, principalmente, a substituição de “sem saber se” por “sem saber-se”, transformam a mulher do soneto. Se for levado em consideração o 1º sintagma do verso seguinte, “é uma serva”, pode-se concluir que a primeira 1ª ideia era a de que a mulher não sabia se era ou não uma serva. Já a 2ª ideia coloca uma mulher que não se sabe serva, ou que mesmo sem saber, é uma serva, “quando desejante”, no verso seguinte.

Em M-3, devido ao fato de o 2º verso terminar em dois-pontos, o artigo aparece em letra minúscula. O sintagma “a mulher” aparece seguido de uma vírgula. Os sintagmas “ela mesma, sem saber se” são riscados. Vale enfatizar que a ideia rabiscada em M-2 reaparece em M-3 e novamente é descartada. No lugar, surgem “fonte e abismo, pedra e nuvem,”.

Os novos sintagmas adjetivam a mulher do soneto, tornando-a ainda mais singular. A mulher que pode ser a origem, o início presente na fonte, pode ser o fim, o abismo. Ela pode ser rígida e até dura como a pedra ou leve como a nuvem.

Em D-3, o verso é dividido em 3 sintagmas: “a mulher / fonte e abismo / pedra e nuvem”. Nota-se ainda um rabisco no artigo /A/ que, digitado em maiúsculo, é transformado – à mão – em minúsculo. A partir dessa alteração, o verso recebe a estrutura que mantém até P-2. Em P-3, o 2º sintagma é modificado. A palavra “pedra” é substituída por “barro”, sem emenda manuscrita. Apesar de a substituição ter sido em apenas uma palavra, pode-se entender que houve mudança na concepção da mulher. Para a pedra, a nuvem é leve. Entretanto, para o barro – que pode ser matéria--prima e moldado – a nuvem é como fumaça, indomada:

*A mulher*  
*fonte e abismo*

**2.1.4 – Quarto verso**

O germe do 4º verso está em E.I. na ideia “serve na cama”. O verso aparece solto e na transcrição está “serva”. A ideia surge abrindo o soneto: “serve na cama”. Apesar de serva ser, em um sentido denotativo, aquela que serve, não se pode dizer que as palavras no poema tenham ideias sinônimas. Quem serve, serve a alguém ou talvez até preste para alguma coisa. No entanto, a serva pode servir não somente a alguém, mas aos seus próprios instintos, em função – também – de seu próprio prazer.

Em M-2, o verso aparece primeiro em sua expressão definitiva: “é uma serva, quando desejante;”. Mas o poeta introduz acima um “é quem” e reduz o adjetivo “desejante” para o verbo “deseja”, por meio de uma minúscula vírgula embaixo e antes de “nte”, sem rasurar. No entanto, a expressão “é quem” é logo riscada e o verso retorna à sua expressão anterior, em M-3.

A palavra “desejante”, que não aparece nos principais dicionários impressos, consta – segundo informação de Pedro Mendes – averbada no Vocabulário Ortográfico da Academia Brasileira de Letras. Ao invés de utilizar “desejosa”, ocupante de páginas de dicionários, Pedro Lyra opta pela polêmica desejante, com uma mulher que não apenas deseja, mas realiza uma ação sobre o seu próprio desejo. O sufixo mostra quem é a agente do verso.

Em D-3, a vírgula é retirada. Ao invés dela, a divisão do verso em linhas promove uma ligeira pausa entre os sintagmas. O verso é finalizado por um ponto e vírgula, obrigando o leitor a fazer uma pausa maior antes de passar para o próximo verso. Esta versão é mantida até P-2.

A partir de P-3, o 2º sintagma aparece iniciado por um travessão. Este pode substituir a vírgula para fazer marcações de termos explicativos, mas também pode indicar o início de uma oralidade. Assim, “– quando desejante;” pode ser a voz do poeta que alerta pela musa. A mesma estrutura é mantida na P-4.

Em P-5, há a substituição do ponto e vírgula pela vírgula no final do verso, talvez porque a quebra eliminou a vírgula no meio, que forçava o ponto e vírgula no final. Essa alteração reduz o intervalo de um verso para outro, já que a vírgula representa uma pequena pausa. Pode-se crer que, com a mudança, busca-se retratar no soneto a mudança ligeira e repentina de humor e aspirações da mulher. Afinal, há apenas uma pequena pausa entre a serva e a tirana, e o determinante da transformação é o próprio desejo:

*é uma serva*  
– *quando desejante,*

**2.1.5 – Quinto verso**

O verso aparece pela primeira vez em M-2, “uma tirana, quando desejada.”, e é mantido

em M-3 sem alteração. Em D-3, a vírgula entre os sintagmas é substituída pela divisão em linhas, como no verso anterior. A preocupação do poeta com a diagramação do texto mais uma vez é evidenciada.

O verso só sofre nova alteração em P-3, com a inserção de um travessão no início do 2º sintagma. Como no 4º verso, a mudança na pontuação aproxima o soneto da linguagem oral, intimista. O poeta alerta que – ao se sentir desejada – a mulher se transforma em uma tirana, pois sabe de seu poder:

*uma tirana  
– quando desejada.*

### 2.1.6 – Sexto verso

É o verso mais retocado. Sua ideia só aparece registrada em M-2: “Ela refoge, pausa”, na última linha, isolada, como uma decorrência de tudo que foi exposto antes. A palavra refoge, o verbo “refugir”, não aparece nos dicionários impressos. O prefixo “re” pode significar repetição, reforço ou retrocesso. Acredita-se que, na gênese no soneto, o prefixo signifique reforço. Supõe-se que ela se refoge (apostando-se no reforço do verbo) para pensar.

Em M-3, o verso aparece na 10ª posição, os verbos são invertidos, e é agregado o sintagma “se indefine”. Entende-se que aquela que pausa e refoge também se indefine, ou não quer se deixar definir. O verso é fechado com dois-pontos, levando a crer que uma explicação, ou fala, será colocada a seguir.

Em D-1, os versos de 8 a 12 aparecem marcados, com um /x/ destacando o verso em questão com a mesma expressão e na mesma posição de M-3. Em D-2, aparece um outro bloco também marcado com os mesmos 5 versos, em posições invertidas, e os 2 últimos com emendas que veremos a seu tempo. Já o verso em questão recebe duas significativas emendas. Numa, o verbo “refoge”, que indica apenas uma retirada, e substituído por “flana”, que indica um movimento variado. Na outra, a fêmea de D-1 praticava duas ações sucessivas: “pausa” e “refoge”. Agora, mediante a introdução da locução alternativa “ora / ora”, ela hesita ou escolhe entre outras duas, em oscilação e não em sucessão: “ora pausa”, indicando uma escolha, “ora flana”, indicando uma hesitação. E o verso passa do centro para o início do bloco, ocupando agora a 8ª posição.

Em D-3 o verso começa a tomar a forma da versão definitiva, decomposto em 3 sintagmas. A mulher que oscila entre a estabilidade de quem pausa e o movimento de quem flana começa a se definir. Com a fêmea ainda pousando ou flinando, o poeta rasura o pronome “se”, corta o /e/ final de “indefine” e acrescenta a desinência “-da”, qualificando-a como “indefinida”. Assim, transfere a ideia de indefinição dela para aquele que fala dela. Mas em seguida, mesmo sem rasura, acrescenta

a palavra “indecidida”. Agora, não se trata mais do conhecimento da fêmea, mas da sua capacidade de iniciativa, pois em vez de não se definir, ela não se decide a agir, sem saber se pausa ou se flana.

Em D-4 se acentua a indefinição, não da fêmea, mas do poeta. Ele digita o “indefinida” que tinha sido trocado por “indecidida” em D-3, mesmo sem rasura, risca com traço duplo as últimas sílabas “-finida”, substituindo-as pelas outras sílabas finais, “-cida”, retornando ao termo anterior. E assim o verso aparece em P-1. Somente em P-4 receberá a emenda decisiva, a 2ª das 3 que já classifiquei como especiais para mim, porque feitas no meu exemplar. O poeta apenas barra a sílaba final de “indecidida”, trocando o “-da” por “-vel”. As rasuras mostram as dúvidas do poeta em seu momento de busca de definição de uma mulher extremamente instável. E assim temos uma 3ª visão da fêmea: não mais a “indefinida”, não mais a “indecidida”, mas a “indecidível”, num interessante jogo de palavras, a revelar o artesanato do poeta. Portanto, uma figura muito mais complexa, o que elimina completamente aquela hipótese de um ser que “serve” apenas na cama. Como o poeta revela no soneto final da série (o XVI, p.223), trata-se de uma figura plena de “mistério”, e que “se não fosse assim, não era a Fêmea”.

Mais de 15 anos depois da 1ª publicação, Pedro modifica seu verso. Isolado, bem no centro do soneto, numa estrofe de um verso só, ele visualiza o pousar e o flunar da fêmea diante do homem e do mundo. A transformação muda a forma de ver a mulher: daquela que não se decide para aquela que não deseja se decidir ou se fazer entender. Mais uma vez vemos que a leitura do poeta caminha na direção de uma mulher ativa, agente de sua vida, aquela que:

*Ora pausa  
ora flama  
indecidível.*

### 2.1.7 – Sétimo verso

Algumas ideias que originaram o 7º verso aparecem no E.I., nas expressões “resiste” e “por tática”. Em M-1, “resiste por tática” é o 3º verso. Em M-2, há uma reorganização do soneto. A expressão “resiste só por calculo” aparece riscada no 7º verso e reaparece no 12º, transformado: “resiste só por cálculo; promete.”. O verso mostra que a resistência feminina é calculada, é uma forma de ter recursos para possíveis promessas.

Em M-3, o verso já tem outra expressão: “Por tática, se nega, mas quer dar-se;”. A adversativa “mas” é rasurada e uma primeira emenda transforma a ênclise em próclise: “se dar”. O poeta prossegue a redação, escreve o 8º verso, que é riscado, risca também o 7º, e no lugar do 9º reescreve o anterior, em mais uma expressão: “Quer se dar: mas por tática, se nega;”. Entretanto, risca novamente a adversativa “mas”, que passa a aparecer apenas implicitamente. E com ela, o verso tinha 11 sílabas.

Em D-1, o verbo “dar” é substituído pelo verbo “doar”, como se viu no bloco inserido no comentário ao 6º verso. A substituição reduz o apelo sexual do soneto. Sabe-se que as palavras ganham sentido de forma dialógica, nos contextos (BAKHTIN, 2010). A partir deste entendimento, pode-se dizer que os sentidos dos verbos que disputam espaço no verso não são equivalentes. O verbo dar é coloquialmente agregado ao ato sexual, com uma conotação vulgar, enquanto doar pode estar relacionado também a outras ações da pessoa.

Decomposto em 3 linhas em D-3, o verso aparece, lusitanamente, em P-1, com a palavra “tática”. A partir de P-2, aparece novamente “tática”:

*Quer se doar:  
por tática  
se nega;*

### 2.1.8 – Oitavo verso

A criação do 8º verso foi iniciada no E.I. Nele, podem-se encontrar as expressões “mas se entrega” e “por natureza”, sintagmas que aparecem em duas linhas no final de M-1. Não há, em M-1, maiores explicações sobre o que aconteceria com quem recebesse essa mulher que resiste por tática e se entrega por natureza. Assim ela prossegue em M-2, mas sem a vírgula, naturalizando ainda mais a entrega.

Em M-3, depois de 3 emendas, o verso assume a sua expressão definitiva. Primeiro o poeta escreve: “quer se negar: mas por jogo, se dá.” Como já foi ressaltado, na época em que começou a criar o soneto, Pedro Lyra estava a trabalhar em seu livro *Jogo*. Vale também lembrar que a criação do soneto é iniciada durante um jogo de bingo.

Neste contexto, é possível que o poeta estivesse seduzido a escrever sobre jogos, das mais plurais espécies. Entretanto, ele risca a conjunção “mas”, o “jogo” é substituído por “ímpeto” e, sem uma rasura nítida, transforma o “dá” em “doa”, que também já comentei. A substituição, mantida até a última versão, transforma a razão da mulher que se dá ou se doa. Da mulher estrategista, que só se dá de caso pensado, para a mulher que age por impulso, por um arrebatamento.

O 8º verso completa o 7º. Ambos aparecem com ideias de atitudes antagônicas e por esta razão mostram as oscilações de comportamento feminino. Em D-3, recebe as quebras, na forma definitiva:

*quer se negar:  
por ímpeto  
se doa.*

### 2.1.9 – Nono verso

O 9º verso surge pela primeira vez em M-2. O poeta escreve: “ela se entrega, sem nenhum

recato”. Mas, posteriormente, risca “ela” e insere a conjunção “e”, fazendo que o verso seja ligado ao anterior. Outra palavra riscada é “entrega”, substituída por “abandona”. A 2ª alteração merece destaque, pois subtrai a ideia da mulher que apenas se entrega para a mulher que “se abandona”. Esse abandono pode significar deixar de lado as táticas, as racionalizações, para entregar-se ao que pode ser entendido como natural. E tudo é feito sem constrangimento.

Em M-3, o verso passa a ser iniciado com letra maiúscula, devido à pontuação do verso anterior: “E se abandona, sem nenhum recato;”. O ponto e vírgula fecha o verso, propondo assim que o leitor demore um pouco mais antes do verso seguinte. Em D-3, é dividido em duas linhas e aparece com uma rasura: “Ou se abandona / sem nenhum recato;”.

A ideia inicial era trabalhar com a conjunção “ou” – que também apareceria no verso seguinte, mas o poeta opta pela conjunção “e” em ambos os versos. Ou seja, ao invés de oscilação e alternativas, Pedro promove ligações entre as diferentes atitudes da mulher. Ela não tem ou uma ou outra atitude, mas uma e outra atitude.

Em D-4, as mudanças feitas à tinta em D-3 são ratificadas e mantidas até a última publicação:

*E se abandona  
sem nenhum recato;*

### 2.1.10 – Décimo verso

O 10º verso aparece rascunhado em M-2. O poeta escreve: “como abandona, sem nenhum remorso”, com evidente omissão do pronome oblíquo “te”, talvez pela velocidade da redação, como se pode perceber pelo formato da letra, mais deformada que em muitos outros versos. Suponho que somente o próprio autor poderia dizer que a última palavra é “remorso”. Eu não a decifraria. Entretanto, ao modificar o 9º verso, acaba sendo condicionado a também modificar o 10º. Assim, a conjunção “como” é substituída pela conjunção “e”, e a forma verbal “abandona” recebe o objeto direto “te”, estabelecendo um expressivo confronto de pessoas que são os alvos desses abandonos: reflexivo, no verso 9º, em que a fêmea se abandona a si mesma; e objetivo neste verso, em que ela abandona o parceiro, a ela sem recato e a ele sem remorso. A nova expressão liga mais rapidamente um verso ao outro, evidenciando a necessidade que um tem de completar o sentido do outro.

A mesma estrutura é mantida em M-3. Em D-3, vê-se novamente a digitação com rasuras manuscritas. O verso, que agora é dividido em 2 sintagmas, aparece digitado com a conjunção “ou”, a mesma que havia sido digitada no 9º verso, mas é rasurada e trocada pela conjunção “e”. Quando o poeta substitui uma alternativa por uma aditiva, ele expressa claramente que a mulher não alterna entre a ideia do verso 9 e a ideia do verso 10. A fêmea não tem vergonha de se entregar como não sofre culpa em abandonar a quem se entregou sem reciprocidade:

*e te abandona  
sem nenhum remorso.*

### 2.1.11 – Décimo primeiro verso

O 11º verso também surge pela 1ª vez em M-2. “Não quer ser objeto, mas se adorna”. Sem rasura, o poeta introduz uma barra e alterna “adorna” com “enfeita”.

Em M-3, decide por “enfeita” e inicia o verso por letra minúscula. A mudança se dá pela relação que o autor estabelece entre o 11º e o 12º verso. Em M-3, o 12º aparece antecedendo o 11º, iniciado por letra minúscula. Em D-3, ao invés da pausa marcada pela vírgula, há a distribuição dos sintagmas em duas linhas. As modificações no verso são decorrentes de sua mudança de lugar no soneto. Neste momento da criação, o poeta decide em D-4 iniciar a estrofe, não claramente marcada, com o verso aqui analisado. O número “1” ratifica esta afirmação. Em decorrência dessa ideia, o verso é iniciado com letra maiúscula e finalizado com ponto e vírgula, ao invés do ponto final. A mudança na pontuação é necessária porque a ideia do 11º verso será completada no 12º.

Em P-1, a única alteração que o verso sofre é na palavra lusa “objecto”, que aparece na grafia lusitana. Em P-2, chega-se à versão definitiva, utilizando a grafia brasileira “objeto”, unificada depois do acordo ortográfico.

No verso, tem-se uma mulher que não deseja ser objeto. O 2º sintagma esclarece a ideia de objeto presente no 1º sintagma: propriedade sexual. A mulher de Pedro parece-lhe ambígua, não quer ser vista como objeto de ninguém, mas se adorna, torna-se mais atraente, mais sexualizada:

*Não quer ser objeto  
mas se enfeita;*

### 2.1.12 – Décimo segundo verso

O 12º verso só aparece em M-2: “Ela quer ser sujeito, mas se entrega.”. Em M-3, há uma alteração na pontuação. Ao invés do ponto final, fechando a sentença, surge uma considerável pausa com o ponto e vírgula. Em D-3, a vírgula entre os sintagmas é retirada e o verso passa a ocupar duas linhas.

Em D-4, a mudança feita no verso altera em parte o seu sentido. A expressão “luta por” toma o lugar de “Ela quer”. A alteração é extremamente coerente, pois leva ao entendimento de que ser ou não sujeito não depende exclusivamente do querer da mulher, mas também de questões que lhe são alheias.

Numa sociedade machista, por exemplo, a mulher – por mais que queira – pode não ter o seu direito de ser sujeito assegurado. Essa deve ter sido a razão que levou o poeta a ressaltar a luta da mulher por ser sujeito.

Entretanto, essa mesma mulher, que quer ser agente de sua própria vida, entrega-se e

permite-se abandonar suas lutas – mesmo que apenas por alguns instantes – em prol dessa entrega. A mudança de alocação do verso, passando agora a ser o 2º da estrofe, como indica o número “2” à esquerda, leva o autor a iniciá-lo com letra minúscula, já que o verso anterior termina com ponto e vírgula.

Pedro encerra o verso com um ponto final. As alterações manuscritas em D-4 são ratificadas em P-1 e inalteradas até a última publicação:

luta por ser sujeito  
mas se entrega.

### 2.1.13 – Décimo terceiro verso

A 1ª vez que o verso aparece é em M-1. Subentende-se talvez o indefinido “ninguém”: “é mais doce que ela, quando ama.”. M-2 começa a resolver a indefinição: “Nenhum anjo é mais doce, quando ama;”. O verso está mais coerente e o sentido torna-se mais claro. A mulher, quando ama, é capaz de ser mais doce que qualquer anjo.

Finalmente, o poeta se define em M-3. Substitui “nenhum” por “Nem”, e “doce” por “suave”, rabiscada apenas com “su”, e só depois é escrita inteira. Ainda em M-3 são percebidas relevantes alterações no verso. Da ideia de que nenhum anjo é mais doce quando ama, para a ideia de que nem mesmo os anjos – lidos como doces, suaves e puros – podem ser mais suaves que a mulher quando está a amar. A substituição da palavra “doce” por “suave” modifica a forma de ler esta mulher. Afinal, o doce pode ser enjoativo, mas o suave é agradável, bom de ser inúmeras vezes apreciado.

Em D-3, as mudanças feitas à mão em M-3 são datilografadas. A divisão do verso é a única alteração:

*Nem anjo é mais suave  
quando ama;*

### 2.1.14 – Décimo quarto verso

O último verso do soneto, “nem fera é mais cruel, depois de amar.”, surge em M-1 ocupando a 8ª posição. Em M-2, já se encontra alocado em sua posição definitiva. Em D-3 recebe a quebra, a vírgula é excluída e assim é publicado em P-1. Nele, o autor desenha mais uma vez a sua mulher. Aquela que faz tudo por amor, mas que se torna uma fera “depois de amar”.

Apenas em P-5 o verso será alterado. É a 3ª e última emenda feita em meu exemplar. A expressão “depois de amar” é substituída por “quando desama”. A alteração permite uma outra possibilidade de leitura da mulher “lyrana”. Ao invés de ser mais cruel que uma fera depois de amar, a mulher passa a ser cruel apenas depois de desamar. A expressão “depois de amar” pode levar a crer que algo aconteceu depois da relação sexual, ou de amor – mesmo sem contato físico.



Entretanto, leva o leitor a crer que a mulher poderia voltar a amar. Se a questão fosse vista por uma perspectiva sexual, poder-se-ia acreditar que a mulher só era delicada na cama, quando buscava prazer.

Entretanto, com a emenda “quando desama”, o verso ganha outro sentido. É possível ler este desamor como definitivo. A ideia de finitude, de um amor que – uma vez acabado – remove da mulher a doçura, a sutileza, transforma-a, especialmente quando abandonada ou traída, em um ser absolutamente cruel.

O amor, quando machucado, pode se transformar em ódio:

*nem fera é mais cruel  
quando desama.*

### **3 – Considerações Finais**

A crítica genética do “Soneto da Fêmea VIII – A Indecidível” tornou possível conhecer a obra quando ela ainda era embrionária. Por meio da gênese, pôde-se ver a mulher lyrana nascer no bilhete de bingo, crescer nos manuscritos, ganhar corpo nas datilografias, ser apresentada à sociedade nas publicações e ser reinventada no ciberespaço. A mulher solta no bilhete é indecidível na internet.

O soneto mostra a paixão do poeta por esta mulher e seus paradoxos. A mulher de Pedro desequilibra, tira do lugar comum, inspira mudanças. O mesmo Pedro que alerta o amigo, que pede que se tome cuidado, é o poeta que desenha a mulher e suas sutilezas. Entre serva e tirana (será?), fonte e abismo, barro e nuvem, a mulher encanta.

Não é fácil para um autor, do gênero masculino, descrever uma mulher sem fazer com que ela se torne caricata. Mas Lyra soube olhá-la com o cuidado de quem a respeita. Ele falou de várias, mas falou de uma, ou de um tipo de mulher. Uma mulher que não se submete aos “poderes” ditos dominantes, uma mulher que se coloca como sujeito de sua vida, mas que não dispensa a delícia de se abandonar por um amor.

O “Soneto da Fêmea-VIII – A Indecidível” é instigante porque promove diálogos, cria possibilidades e não se fecha em si. Como uma boa obra de arte que é, viabiliza releituras e agradáveis passeios por outros bosques.

A crítica genética do soneto revelou um poeta perfeccionista, que não se contentava facilmente. A emenda, no segundo verso, realizada depois mesmo da publicação da gênese em livro é prova que os geneticistas só devem usar a expressão “versão definitiva” após a morte física do autor. Uma mente criativa só para quando é dado o último suspiro do corpo.

### Referências Bibliográficas

BENEVENUTI, Clesiane Bindaco; CAMPOS, Eleonora; RIBEIRO, Ingrid. **A construção do poema**: crítica genética de 8 sonetos de Pedro Lyra. Campos dos Goytacazes, RJ: Brasil Multicultural, 2016.

LYRA, Pedro. **Desafio**: uma poética do amor. 3ed. Fortaleza, CE: TopBooks, 2002.

\_\_\_\_\_. **Jogo**: um delírio erótico-metafísico-econômico ou uma aventura em versifrases. Fortaleza, CE: TopBooks, 1999.

\_\_\_\_\_. **Sombras**: poesia da dúvida. Rio de Janeiro, RJ: Ibis Libris, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo criação artística. Série Trilhas. São Paulo: EDUC, 2008.

## LYRA E A PALAVRA

Márcia Jeane Pontes De Oliveira<sup>1</sup>

### Resumo

Este trabalho, integrado ao Grupo Temático de estudos Crítica Genética – GT 5, tem por objetivo analisar o processo criador do Soneto de Provocação XVII – Só Uma, do poeta cearense Pedro Lyra, a partir de escritos originais do autor. O soneto está presente na VII Coletânea Século XXI: homenagem ao poeta Pedro Lyra, publicada pela PoeArt Editora, em julho de 2017 – pág. 97, e tem como temática principal o amor não correspondido. A Crítica genética consiste em uma nova abordagem para a obra de arte. No caso da literatura, na análise profunda de textos, a partir de seus manuscritos originais. O objetivo é conhecer sistematicamente o autor e sua escrita, além de todas as suas nuances linguísticas e textuais. Na poesia, essa análise se dá a partir da observação rigorosa da estrutura dos versos e de toda a sua construção, desde a preocupação com a escolha de palavras até a finalização do esquema métrico. Este revelador estudo se envolve eminentemente com os meandros da escrituração do Soneto de Provocação XVII – Só Uma. Ou seja, fala mais do ato criador que do texto em criação. “Se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o ‘processo’ como seu único herói.” (JAKOBSON. 1970. p.179). Assim, o crítico genético ou geneticista literário deve ser rigoroso quanto à preservação dos documentos de processos criadores, a fim de produzir um trabalho com o máximo de credibilidade, visto que, muitos autores mostram interesse em conhecer e compreender os estudos desenvolvidos por esses pesquisadores. O grande poeta Pedro Lyra, ao longo de sua vida, dedicou-se ao estudo da crítica genética e à preparação de seus geneticistas, sempre salientando a importância deste trabalho e destacando em sua criação a relevância da escolha da palavra certa.

**Palavras-chave:** Crítica Genética, Objetivo, Processo, Criação.

## LYRA AND THE WORD

### Abstract

This work, which is part of the Thematic Group on Genetic Criticism - WG 5, aims to analyze the creative process of the Sonnet of Provocation XVII - Only One, by the poet Ceará Pedro Lyra, from the author's original manuscripts. The sonnet is present in the VII Collection XXI Century: homage to the poet Pedro Lyra, published by PoeArt Editora, in July 2017 - p. 97, and its main theme is unrequited love. Genetic criticism consists of a new approach to the work of art. In the case of literature, in the deep analysis of texts, from their original manuscripts. The objective is to systematically know the author and his writing, in addition to all its linguistic and textual nuances. In poetry, this analysis is based on the rigorous observation of the structure of the verses and their entire construction, from the concern with the choice of words to the finalization of the metric scheme. This revealing study is eminently involved with the intricacies of the bookkeeping of Sonnet of Provocation XVII - Only One. That is, it speaks more of the creative act than of the text in creation. "If the study of literature wants to become a science, it must recognize the 'process' as its only hero." (JAKOBSON, 1970, p.179). Thus, the genetic critic or literary geneticist must be rigorous in the preservation of the documents of creative processes in order to produce a work with the maximum of credibility, since many authors show interest in knowing and understanding the studies developed by these researchers. The great poet Pedro Lyra, throughout his life, devoted himself to the study of genetic criticism and the preparation of his geneticists, always stressing the importance of this work and highlighting in his creation the relevance of choosing the right word.

<sup>1</sup> Graduada em Letras Português/Literaturas pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Professora efetiva de Língua Portuguesa e Literatura do Ensino Médio na E.E.M. Professor Flávio Ponte, instituição vinculada à Secretaria de Educação Básica do Estado do Ceará – SEDUC. Contato: marcia.deoliva@gmail.com

**Keywords:** Genetic Criticism, Goal, Process, Creation.

O Soneto de Provocação XVII – Só Uma, do poeta cearense Pedro Lyra, publicado na VII Coletânea Século XXI: homenagem ao poeta Pedro Lyra, pela PoeArt Editora, em julho de 2017 – pág. 97, foi analisado a partir de 4 redações originais do autor, que me foram entregues por ele mesmo, em julho de 2016, durante uma agradável e descontraída conversa à mesa de um simpático bar, no bairro Aldeota, em Fortaleza, regada a vinho e boas gargalhadas. Entre um cigarro e outro, o poeta me presenteou com exemplares de toda a sua obra poética autografados, e planejamos o início de um projeto de mestrado meu sobre a crítica genética de alguns de seus sonetos, sob sua orientação, o que lamentavelmente não aconteceu por completo, devido ao seu falecimento meses depois, em outubro do ano seguinte. O primeiro soneto escolhido pelo autor para ser analisado foi Só Uma – o Soneto de Provocação XVII, que tem como temática principal o amor não correspondido.

A maior parte do processo de criação poética de Pedro Lyra ocorria natural e informalmente, nos lugares mais inusitados. O soneto em questão foi esboçado inicialmente em uma tarde na casa de amigos. Primeiramente, manuscrito; depois, digitado e alterado à mão em quatro folhas de papel A4. Outros sonetos nasceram em estações de metrô, em filas de supermercado, no avião, durante conversas virtuais na madrugada ou após muitas taças de vinho em sua casa. A naturalidade com que fluía sua poesia era, sem dúvida, uma de suas principais marcas. Neste soneto, a musa reflete com sabedoria a grandeza do amor recebido, porém inconcebível pelo destino. Reconhece sua incapacidade de amar intensamente e admite que não soube ponderar tamanho afeto, e que amor tão verdadeiro como o oferecido jamais, em toda sua vida, encontrará.

Uma poesia que fala de política com a mesma intensidade e eloquência que fala de amor. O mais impactante na poesia lyrana, mesmo em seus sonetos amorosos, é a sua liberdade formal - apesar do uso da forma clássica - e não somente a entrega emotiva. O amor em “Só Uma”, é visto como o bem maior, ainda que não esteja vinculado a uma perspectiva de reciprocidade (amar e ser amado). Aqui o amor é um sentimento nobre, mas que nem sempre está em consonância com a expectativa humana. E isso está claro nas constatações provocativas do eu lírico.

O soneto traz, em sua essência, toda a magnitude do poeta, transfigurando em cada verso a sua preocupação com o uso da palavra. Os versos lyranos apresentam uma busca incansável pelo uso da palavra exata; precisa, como observado em todos os esboços de Só Uma. Em poesia, que é uma recriação da linguagem, uma palavra, quando bem empregada, pode iluminar e transfigurar todas as outras. Isso é o que eleva a linguagem poética em face das outras linguagens. E é o que acontece com a poesia de Pedro Lyra.

Nos seguintes versos, por exemplo, é possível perceber parte dessa preocupação com a escolha da palavra:

*“(...) Depois, tuas outras noites sejam sempre  
mais vivas do que esta, com uma outra  
que possa ser-te o que eu não pude ser...”*

O trecho foi retirado do primeiro esboço original do soneto. No soneto oficial, o termo sublinhado “outras” foi substituído pelo termo “novas”. Com sabedoria, a musa enfoca que as próximas noites do poeta serão novas, e não simplesmente outras. Essa única noite não será revivida. As próximas noites é que serão vividas, numa perspectiva totalmente nova, com outra musa, mais bela e mais amável.

O termo “bem” em quase todos os sonetos de Lyra aparece grafado com inicial maiúscula. Neste soneto, em especial, “Bem” nomeia com propriedade e dá destaque a algo essencial: o amor:

*“(...) Me amaste tanto  
Que eu não poderia  
Negar-te o que julgaste o sumo Bem.”*

Como dito anteriormente, uma palavra bem empregada, com o merecido destaque na poesia, pode iluminar e transfigurar todas as outras. E, sendo a literatura a arte da palavra, faz dela seu objeto. Neste caso, o “sumo Bem” refere-se ao bem maior, ao sentimento mais sublime e essencial para um poeta: o amor. A musa não nega ao poeta uma noite ao seu lado. Porém, esclarece que será apenas uma. Só uma, por conta de sua incapacidade de amá-lo. E ainda deseja, sabiamente, que ele viva muitas novas noites ao lado de outra musa, mais bela, mais doce e capaz de amá-lo intensamente. Pedro Lyra, em sua maturidade poética, deixa claro que, através da sensibilidade de um poeta e de sua preocupação com as palavras, tudo pode ser sublime, até mesmo a consciência de um amor não correspondido. E o soneto “Só Uma” não é simplesmente uma confissão emotiva, mas uma expressiva reflexão amorosa e uma madura homenagem ao bem maior, que é o amor.

(...) Da mesma maneira que Freud deu um sentido ou uma racionalidade a fenômenos considerados até então anormais, estranhos e não científicos – como o sonho, o lapso, a arte e a literatura – a crítica genética pretende encontrar uma racionalidade profunda desde os mecanismos do pensamento até os rascunhos, as múltiplas correções e as reedições. (WILLEMART, 2005. p.7)

Realizar um trabalho de crítica genética dos sonetos de Pedro Lyra é tentar materializar sua poesia, dando racionalidade a algo que já é subjetivo por natureza. Sua produção poética busca, a partir das palavras, alcançar o inatingível, o imensurável. Retira o poema do lugar habitual e o

transpõe para um universo dotado de sensibilidade e beleza estética, onde apenas homens e mulheres possuidores de subjetividade podem percebê-lo. O processo de criação poética é algo a que todo mundo deveria ter acesso, pois é de suma importância analisar dados para conhecer e compreender melhor os mistérios que perpassam a mente de nossos autores. Infelizmente, esta função foi delegada somente aos críticos genéticos. Mas, cabe aos leitores o deleite e o aproveitamento, ainda que superficial da arte, para mantê-la viva. A apreciação artística, na verdade, se dá em qualquer nível de conhecimento, do mais básico ao mais profundo. A análise textual, ainda que não seja sob a ótica da crítica genética, enriquece e provoca impactos. Estudar os versos de Pedro Lyra é revivê-lo através da leitura. A leitura sempre será a melhor maneira de viver e reviver um autor e sua obra. Não foi difícil perceber a verdadeira relação de Lyra com a palavra. É uma relação estética de doçura e permanência.

#### **Referências Bibliográficas:**

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3. ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2016.

WILLEMART, Philippe. **Crítica genética e psicanálise**. São Paulo: Perspectiva; Brasília, DF: CAPES, 2005.

**A construção do poema: crítica genética de 8 sonetos de Pedro Lyra** / organizadores: Clesiane Bindaco Benevenuti, Eleonora Campos e Ingrid Ribeiro. – Campos dos Goytacazes, RJ: Brasil Multicultural, 2016.

**Linguística em perspectiva: cognição e ensino de língua e literatura** / organizadores: Eliana Crispim França Luquetti e Sérgio Arruda de Moura. – Campos dos Goytacazes, RJ: Brasil Multicultural, 2017.

## CRÍTICA GENÉTICA DO SONETO ‘NEM UMA DEUSA’

Milena Ferreira Hygino Nunes<sup>i</sup>

### Resumo

Este trabalho tem como objetivo fazer a crítica genética do “Soneto de confissão II – Nem uma deusa”, do poeta cearense Pedro Lyra. Escrito em Lisboa em 1987, o soneto foi publicado 12 vezes, ao longo de 30 anos (até 2017, quando Pedro Lyra faleceu). A 1ª publicação foi em Portugal, em 1988, e as 11ª e 12ª na França, ambas em 2000, tendo, assim, muito rico material para a elaboração da crítica genética. Fornecida pelo autor, a história deste soneto apresenta 19 documentos considerados na sua análise, sendo três de manuscritos, três de suas transcrições, um de original e os doze restantes de publicações. O poeta, ao longo da (re)escritura do poema, afasta o eu lírico da situação relatada no poema, passando-o de narrador-personagem para simples narrador, que narra a dor do amor. O amor passa a ser a personagem principal. Ao final, porém, o narrador volta a ser personagem principal, de forma surpreendente. Ao longo de todo o poema, o eu lírico exalta o amor, mas, acima de tudo, o desejo por uma mulher única, indefinível (não comparável a nem uma deusa), como o próprio título sugere. Pela perfeição e, conseqüentemente, impossibilidade de existência dessa mulher que dispensaria todas as outras, que conteria O AMOR em toda a sua plenitude, o eu lírico, inesperadamente, ocupa-se de si (no sentido literal, de tomar conta, de cuidar) - em vez da mulher perfeita, que não existe, que sequer nasce - e nasce, renasce, se (re)descobre.

**Palavras-chave:** Crítica genética. Pedro Lyra. Soneto. Nem uma deusa.

## GENETIC CRITICISM OF THE SONNET 'NEM UMA DEUSA'.

### Abstract

This work aims to make the genetic critique of the “Soneto de confissão II - Nem uma deusa”, by the poet Pedro Lyra. Written in Lisbon in 1987, the sonnet was published 12 times, over 30 years (until 2017, when Pedro Lyra passed away). The first publication was in Portugal in 1988, and the 11th and 12th in France, both in 2000, thus having very rich material for the elaboration of genetic criticism. Provided by the author, the story of this sonnet presents 19 papers considered in its analysis, being three of manuscripts, three of its transcriptions, one of original and the remaining twelve of publications. Throughout the (re) writing of the poem, the poet removes the lyrical self from the situation reported in the poem, moving it from narrator-character to simple narrator, which narrates the pain of love. Love becomes the main character. In the end, however, the narrator returns to be the main character, surprisingly. Throughout the poem, the lyrical self exalts love, but, above all, the desire for a single woman, indefinable (not comparable to nor a goddess), as the title itself suggests. By the perfection and, consequently, impossibility of existence of this woman who would dispense with all others, which would contain LOVE in all its fullness, the lyrical I unexpectedly takes care of itself (in the literal sense, to take care of, to take care of) - instead of the perfect woman, who does not exist, who is not even born - and borns, reborns, (re)discovers.

**Keywords:** Genetic criticism. Pedro Lyra. Sonnet. Nem uma deusa.

### 1 – Introdução

A gênese deste trabalho origina-se do meu contato com o poeta Pedro Lyra em 2012, no Mestrado em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF). Fui

---

<sup>i</sup> Doutoranda em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). E-mail: milena.hygino@gmail.com

sua aluna no curso “Arte e Representação Social – A lógica e a linguagem do mercado cultural”, quando tive o prazer de conhecer e apreciar seus poemas, que eram declamados e analisados por colegas de classe, numa troca muito rica de ideias, de construção dos poemas e de interpretação dos mesmos com o poeta-professor, além de ser incomum e de grande privilégio, porque o próprio autor da obra-objeto de estudo estava ali conosco.

Sabendo da minha formação em Jornalismo (uma área muito próxima à das Letras e da Literatura, que geralmente é a de quem trabalha com a crítica genética) e que eu fazia um curso de Especialização em “Literatura, Memória Cultural e Sociedade” no Instituto Federal Fluminense (IFF), o poeta me falou de um novo projeto seu, de reunir análises genéticas de sonetos do seu livro *Desafio – Uma poética do amor*. Ofereceu-me a sua antologia poética *Visão do Ser* e convidou-me para analisar um dos seus sonetos reunidos neste livro.

De imediato, aceitei o convite – e o “desafio”, em referência tanto ao nome do livro quanto à nova empreitada que me foi concedida. Lyra mostrou-me as 5 pastas com manuscritos e digitações de quase todos os 269 sonetos do livro, selecionando vários que tivessem esses originais para que eu pudesse escolher um. A escolha não seria tarefa das mais fáceis. Como, dentre tantos sonetos, começar a selecionar e eleger um? Que critérios eu deveria usar? Pedi, então, uma sugestão ao poeta. Afinal, não há quem mais conheça a obra e toa a potencialidade dos poemas do que o próprio autor. Foi-me indicado o “Soneto de confissão-II – Nem uma deusa” e, agradecida, usei analisá-lo.

## 2 – Os documentos do processo

Fornecidos pelo autor, a história deste soneto apresenta 19 documentos que têm de ser considerados na sua análise: 3 de manuscritos, 3 de suas transcrições, 1 de original, 12 restantes de publicações.

Vamos designá-los pelas abreviaturas entre parênteses na relação abaixo. São eles:

1) **M-1**: – O manuscrito da 1ª redação, com 6 indicações à direita da folha:

1ª) o número “26”, borrado para “24”, registrando a quantidade de sonetos então escritos;

2ª) um número de telefone, da pensão onde o poeta estava hospedado ou de alguém que ligou na hora;

3ª) o primitivo título de “SONETO À / MULHER ÚNICA”, em maiúsculas;

4ª) o momento (“tarde”) e o dia (“3-10-87”), em que o soneto foi escrito;

5ª) um 2ª estágio em Portugal (“Lisboa-II”), depois de uma temporada na Alemanha, e a quantidade correta (“25”) de sonetos escritos nesse fecundo período de vida;

6ª) no centro da folha, também em maiúsculas, em duas linhas mas tachado, o título



“POÉTICA / DO AMOR”, que é o subtítulo da 1ª parte de P-1, certamente de folha reaproveitada.

- 2) **T-1:** – A transcrição de M-1.
- 3) **M-2:** – O manuscrito da 2ª redação, com o romano de “II” à direita, na 2ª metade do papel.<sup>i</sup>
- 4) **T-2:** – A transcrição de M-2.<sup>i</sup>
- 5) **M-3:** – O manuscrito da 3ª redação, com o indicativo romano de “III” e com o texto já quase definitivo.
- 6) **T-3:** – A transcrição de M-3.
- 7) **P-1:** – A 1ª publicação, na coletânea *Musa Lusa – Sonetos do amor*, com o título reduzido de “Soneto à única”, em 1988.<sup>i</sup>
- 8) **P-2a:** – O original de P-2, com o título definitivo, em consequência das muitas transformações de *Musa lusa*, de “Soneto de confissão-II”, cortado à tesoura e colado sobre o primitivo “Soneto à única”, lisível contra uma luz forte.
- 9) **P-2:** – A 2ª publicação, na 1ª edição de *Desafio – Uma poética do amor*, com o mesmo texto mas não a mesma forma de P-1, em 1991.<sup>i</sup>
- 10) **P-3:** – A 3ª publicação, na antologia *Visão do Ser*, com o mesmo texto mas não a mesma forma de P-2, em 1998.<sup>i</sup>
- 11) **P-4:** – A 4ª publicação, na revista *Guatapique*, de Bordeaux-França, com a forma de P-2, em 2000.<sup>i</sup>
- 12) **P-5:** – A 5ª publicação, na antologia bilingüe *Vision de l'être*, mesmo texto anterior mas com novas alterações na forma, em 2000.<sup>i</sup>
- 13) **P-6:** – A 6ª publicação, na 2ª edição de *Desafio*, texto de P-5 com uma emenda, em 2001.<sup>i</sup>
- 14) **P-7:** – A 7ª publicação, na 3ª edição de *Desafio*, reprodução de P-6, em 2002.<sup>i</sup>
- 15) **P-8:** – A 8ª publicação, na antologia *50 Poemas escolhidos pelo autor*, texto da anterior

---

<sup>i</sup> M-1 e M-2 estão numa só folha, em minúscula e por isso quase ilegível letra, isolados por um longo traço, donde se deduz que o texto foi reescrito em seguida. Separei-os para evitar a impossibilidade de se ler qualquer palavra. Talvez o poeta não dispusesse de muito papel. No verso da folha, consta o rabisco de outro soneto.

<sup>i</sup> Também na transcrição, separei as duas redações, pela inconveniência de manter as duas numa página.

<sup>i</sup> Lisboa, Limiar, 1988. p.72.

<sup>i</sup> Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991. p.91.

<sup>i</sup> Rio de Janeiro, Topbooks, 1988. p.89.

<sup>i</sup> *Guatapique*, n.1. Cuadernos del Seminario de Investigación – Ruptura(s) y Literatura(s) Latinoamericana(s). Maison des Pays Ibériques. Bordeaux-França, 2000. p.5.

<sup>i</sup> Fortaleza/Rio de Janeiro/Paris, Fundação Cultural de Fortaleza/Topbooks/L'Harmattan, 2000. p.140. Organização e tradução de Catherine Dumas.

<sup>i</sup> Fortaleza/Rio de Janeiro, Ed.UFC/Topbooks, 2001. p.103.

<sup>i</sup> Fortaleza/Rio de Janeiro, Ed.UFC/Topbooks, 2002. p.103. Reprodução da anterior.

com nova emenda, em 2006.<sup>i</sup>

16) **P-9:** – A 9ª publicação, na página do autor no Facebook, álbum “*Desafio – Crítica Genética*”, em 2013.

17) **P-10:** – A 10ª publicação, a da abertura deste ensaio. Em “*Sonetos Lyranos*”, canal do autor no YouTube, em 2016.

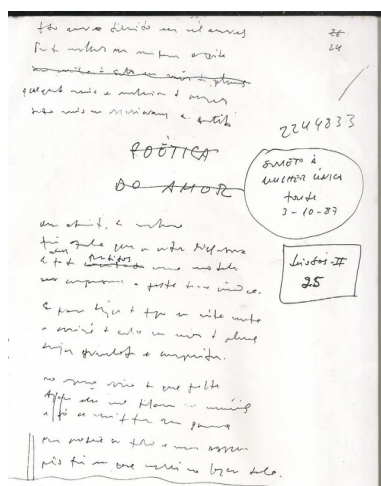
18) **P-11:** – A versão francesa, na revista de P-4.<sup>i</sup>

19) **P-12:** – A versão francesa, na antologia de P-5.<sup>i</sup>

### 3 – Um soneto surpreendente

Escrito em Lisboa em 1987, o soneto foi publicado 12 vezes, ao longo destes 26 anos (até 2013). A 1ª publicação foi em Portugal, em 1988, e as 11ª e 12ª na França, ambas em 2000, como descrito acima.

O manuscrito original deste soneto apresenta muitos detalhes, que descreverei no próximo item, mas exponho o primeiro logo aqui, já descrito na apresentação de M-1:



No recorte acima, no topo, percebe-se uma sequência de números que parece ser de algum telefone (não se sabe – nem o próprio poeta! – de quem, nem de onde). Outro detalhe que Lyra coloca no primeiro manuscrito é o exato momento em que o soneto foi escrito: à tarde, no dia 3 de outubro de 1987, em Lisboa. Logo abaixo, vem o número 25. Mesmo que nem tudo seja compreensível por quem lê ou lembrado pelo poeta, essas sutilezas dizem muito sobre o processo de construção do poema, mostrando que se trata de um trabalho de “escovar palavras”, como diria o poeta Manoel de Barros, e não só de inspiração, como o poema é visto por muitos. Além disso, esses detalhes dão oportunidade ao leitor de imaginar e de atualizar esse processo que começa no

<sup>i</sup> Rio de Janeiro, Ed. Galo Branco, 2006. p.52. Volume 19 da coleção do mesmo nome.

<sup>i</sup> Id., p.6. Cf. nota 5.

<sup>i</sup> Id., p.141. Cf. nota 6.

poeta, mas não se encerra nele ou no poema, e sim na leitura e na interpretação de quem lê.

#### 4 - “Nem uma deusa” verso por verso

O poeta começou este soneto de forma bem objetiva.

Visualizando a folha de M-1, percebe-se que ele já surgiu completo na composição, com seus 14 versos, nenhum na expressão nem na forma definitiva, e apenas 1 seria trocado por um outro em M-2.

Eliminada a 3ª linha, com o verso riscado, teremos os 4 primitivos versos do 1º quarteto, separado do 2º pelo subtítulo maiúsculo “POÉTICA DO AMOR” no centro da folha. Um espaço maior indica o 1º terceto e um outro indica o 2º. Com o corte duplo nas 2 linhas que antecedem as 2 últimas, estas destacadas por barras claramente indicativas de substituição, teremos as 14 linhas do canônico esquema 4-4-3-3 do soneto tradicional. Em todas elas, o poeta fará muitas emendas, mas sempre aproveitando a ideia.

Das 17 linhas de M-1, apenas 4 serão abandonadas: a 3ª (“um carinho de sonho em mãos de plumas”), que está riscada, mas será repetida na 11ª e retocada; a 12ª (“desejos formulados e cumpridos”), totalmente banida; e a 14ª e a 15ª (“Agora elas me falam à memória / e só se manifestam num poema”) barradas e substituídas. Isso significa que ele introduzirá apenas um verso totalmente novo na redação definitiva.

Quase todas as linhas são perfeitos decassílabos, mas a 1ª do 2º quarteto está incompleta, e nem o próprio autor conseguiu decifrar a 2ª palavra.

Vamos conferir tudo, verso a verso.

##### 1º VERSO

Os 2 primeiros versos de M-1 vão aparecer invertidos na forma final do soneto. O 1º, “Tantas mulheres me encantaram a vida”, que aparece na 2ª linha, será preservado em M-2, mas logo em M-3 receberá a emenda que lhe dará a expressão definitiva, na permuta de “me encantaram a vida” por “me pousaram n’alma”, e em forma linear, sem quebra:

A mudança de “me encantaram a vida” para “me pousaram n’alma” trouxe ao verso uma linguagem ainda mais poética, com o uso de metáfora que revela bem mais dessas mulheres com as quais o eu lírico se envolveu e, ainda além, foi marcado por elas de maneira profunda, por estas terem alcançado a alma dele, mas ao mesmo tempo leve – implícito no verbo *pousar* – provavelmente pela delicadeza intrínseca às mulheres, em geral, e por se tratar de alma, algo igualmente leve:

*Tantas mulheres me pousaram n'alma*

## 2º VERSO

O 2º verso foi o que mais sofreu alteração. Do que o poeta tinha certeza, desde o primeiro manuscrito, era do amor diluído, únicas palavras preservadas ao longo do tempo. Mas que amor e em que esse amor se diluiu?

Em M-1, o verso é “Todo amor é diluído em mil/vãos amores”. A dúvida quanto ao amor diluído – se “todo” amor (em M-1), se “tanto” amor (em M-2), se “um” amor (em M-3), e à diluição do amor, se em “mil”, em “vãos”, em “tanto” (em P-8) ou em mais amores, ou, por fim, novamente em ‘mil’ (em P-9) – rondou o poeta por bastante tempo, até decidir-se por sua forma definitiva:

---

As palavras que compõem o verso da última publicação revelam que não é todo amor que se dilui em tanto amor (como mensurá-lo?); é um amor, não se sabe qual – imagina-se ser o do eu-lírico – mas inteiro. E a diluição dá-se também por inteira, intensa, que chega a quebrar o verso em três partes. Os travessões marcam este verso como aposto explicativo do verso anterior, sendo tanto amor as tantas mulheres que pousaram n'alma do eu-lírico:

– *um amor*  
*diluído*  
*em mil amores* –

## 3º VERSO

O 3º verso aparece no M-1 como “que quanto mais me enchiam de prazeres”, preservado no M-2. Mas no M-3, “que quanto mais o saturavam de prazeres”, ocorrem 3 significativas alterações: a 1ª é que o decassílabo se transformou num duodecassílabo em forma de trímetro não-alexandrino (4-8-12); a 2ª é que ele permuta o objeto que sofre a consequência do excesso de prazeres: não mais o amante (“me”), mas o próprio amor (“o”); a 3ª, o verbo *encher* foi substituído por *saturar*, o que revela a satisfação, a saciedade, a intensidade do prazer que as tantas mulheres proporcionavam. A força do verbo *saturar* dispensou o sintagma “quanto mais”, que acompanhava o verbo *encher*, sendo substituída por “tanto” em P-1, que reforça o significado de *saturar*. Além disso, é um verbo mais expressivo, pois o enchimento pode não saturar, mas a saturação pressupõe o enchimento:

---

Na P-1, o verso já tem as palavras definitivas, apesar de o poeta, ao longo das publicações, brincar com a forma: ora separa o “que” do restante do verso, causando um suspense, já no início

(em P-1), sobre a consequência de tantas mulheres terem pousado n'alma do eu-lírico; ora o mantém inteiro (de M-1 a M-3 e em P-2a e P-4), sem quebras; ora quebra o verso ao final (em P-1 e P-5), depois do verbo.

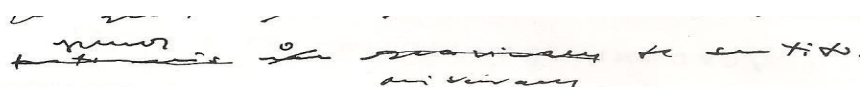
Nem sempre metrifica no momento da criação. Este primeiro momento, na maioria das vezes, é de registro de ideias.

*que tanto o saturavam  
de prazeres*

#### 4º VERSO

O verso inicialmente era “tanto mais me esvaziavam de sentido”, no M-1. No M-2, “apenas o privavam de sentido”. Confirma-se a troca dos objetos da ação verbal do verso anterior, em fatos opostos: se no 3º verso os prazeres deixam de saturar o amante para saturarem o próprio amor, agora no 4º verso esses mesmos prazeres deixam de o esvaziar para o privarem de sentido. É um expressivo quiasma, bem ao gosto do poeta: a oposição *enchiam/esvaziavam* corresponde à oposição *saturavam/privavam*.

A troca feita pelo poeta entre os verbos *esvaziar* e *privar* enriqueceu o poema, porque a relação de proporção *encher* (usado inicialmente no 3º verso) e *esvaziar* (usado inicialmente no 4º verso) é comum, mas *saturar* (que compõe a forma definitiva do 3º verso) e *privar* (que compõe a forma definitiva do 4º verso), não. Ademais, o alcance metafórico da ação cresce. O sintagma “tanto mais” é substituído por “apenas”, em M-3, e por “tanto quanto”, sem emenda manuscrita, na P-1:



*tanto quanto o privavam de sentido.*

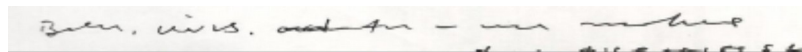
As mudanças no verso equilibram a saturação de prazeres e a privação de sentido, como se uma coisa neutralizasse a outra. Inicialmente, no M-1, o esvaziamento de sentido parece prevalecer sobre o enchimento de prazeres. Mas como falar assim do amor? O poeta, mesmo ao colocar uma relação de proporção entre os versos, entre as “consequências” do amor de tantas mulheres, em primeira instância, mostra-se a favor do amor. Como não sê-lo?

Assim como no 3º verso, o poeta muda a pessoa, O OBJETO, AQUELE que sofre a privação de sentido - quando usa o pronome oblíquo “me”, em M-1, é o eu-lírico; quando usa o “o”, já não se sabe quem O AMOR. A intenção da quebra do verso depois do verbo, definitiva em P-5, a meu ver, é a de provocar um suspense sobre de que alguém era privado, ficando o verso definitivamente assim:

*tanto quanto o privavam  
de sentido.*

## 5º VERSO

Este verso teve duas alterações ao longo dos manuscritos e publicações, nascendo quase em sua forma definitiva.<sup>i</sup> A 1ª mudança decorre da dúvida que paira sobre o poeta a respeito da 3ª qualidade atribuída às suas mulheres. Em M-2, “ardentes” que é apenas rasurado:



A emenda para “amantes” só aparecerá no M-3:



A 2ª mudança ocorre apenas em P-3: foi a troca do adjetivo “vivas” por “doces”, também sem emenda manuscrita. Mas em P-4 reaparece “vivas”, e em P-6 retorna “doces”, que permanece. A troca de adjetivos deu-se, a meu ver, pelo fato de “vivas” ratificar o adjetivo “amantes”. Como não ser viva, sendo amante? A amante é viva, é intensa. Ou seja, não trazia uma característica nova. Já o adjetivo “doces”, sim, traz um elemento novo a tantas mulheres, não dito ainda por nenhum adjetivo do soneto: A quebra do verso em cada adjetivo valoriza, torna cada um deles grande, independente. A última quebra, “– mas nenhuma”, de fato é uma interrupção inesperada do verso, tanto em ritmo quanto em ideia, por ser uma conjunção adversativa acompanhada de um pronome adjetivo que restringe as qualidades de “tantas mulheres”, que pareciam perfeitas, por serem belas, doces e amantes.

*Belas*  
*doces*  
*amantes*  
*– mas nenhuma*

## 6º VERSO

O 6º verso foi o menos modificado ao longo do tempo. Tanto na forma quanto na escrita, ele ficou praticamente inalterado. A única mudança que houve foi no tempo do verbo *dispensar*: de “dispensava” (M-1), pretérito imperfeito do indicativo, passou-se a “dispensasse” (M-2), pretérito imperfeito do subjuntivo, sem rasura:



A diferença entre os modos verbais está na certeza (indicativo) que vira dúvida, possibilidade (subjuntivo). O verso definitivo fica assim, sem quebra:

*foi aquela que as outras dispensasse.*

## 7º VERSO

O 7º verso completa a ressalva iniciada com o sintagma “– mas nenhuma”, da quebra do verso anterior, desfazendo o suspense e, ao mesmo tempo, a imagem de “tantas mulheres”. Todas

<sup>i</sup> O M-1 não será considerado na análise, por ter uma palavra ilegível, o que torna o verso incompleto.

essas mulheres não chegaram ao patamar de uma, aquela, de fato, perfeita no imaginário do eu lírico, que poderia dispensar todas as outras.

Este verso sofre sucessivas mudanças nas 3 primeiras redações. A expressão primitiva de M-1 é “E todas concentradas num modelo”:



O poeta rasura “concentradas”, escrevendo “fundidas” acima, e introduz o “nem” antes do pronome “todas”: “E nem todas fundidas num modelo”. M-2 inverte os termos da oração: “Nem um modelo que fundisse todas”. M-3 troca a palavra “modelo” por “deusa”:



Essa substituição foi uma decisão acertada do poeta, na minha opinião. Comparar a mulher a um modelo é diminuí-la. A mulher não quer estereótipos na vida real, luta contra eles; na poesia, então, mais ainda. O que ela quer é ser deusa, mesmo que não seja perfeita, que não seja aquela do imaginário do eu lírico. Deixar o pronome indefinido “todas” no final do verso também foi uma boa estratégia do poeta, que formalmente retoma o termo “deusa”, valorizando as mulheres que não são perfeitas, mais ainda aquela perfeita do imaginário do eu lírico, que está acima da deusa que fosse capaz de reunir todas as outras.

Numa aula do curso citado, em que abordava esse tema, o professor-poeta mencionou a célebre indagação de Freud sobre o que quer uma mulher. Ele não, mas o seu discípulo Lacan respondeu: a mulher quer um deus. Depois mencionou uma passagem de *A obra-prima desconhecida*, de Balzac, em que um personagem confessa a um amigo que tem procurado uma mulher perfeita, a mulher ideal, a Venus da mitologia grega, mas só tem encontrado belezas esparsas. E citou também um famoso verso de Florbela Espanca, em que ela exclama: “Um homem? – Quando eu sonho o amor de um Deus!...”. As belezas esparsas são as outras mulheres deste soneto. O poeta seria esse deus e a musa seria essa deusa?

Somente em P-2a o verso sofrerá nova mudança, com a quebra na palavra “deusa” e a colocação do sintagma “que fundisse todas” entre parênteses, que representa a voz do poeta, como um comentário sussurrado, mas estes serão eliminados em P-3, em sua forma definitiva, permanecendo de M-1 apenas a ideia de fusão de todas as mulheres numa ideal:

*Nem uma deusa  
que fundisse todas*

## 8º VERSO

O 8º verso teve 3 modificações. Em M-1, “não compensavam a falta dessa única.”, o

advérbio de negação “não” é rasurado em consequência da emenda que introduziu a alternativa “nem” no verso anterior. Segunda, constata-se uma sutil diferença de tempo do verbo *compensar*, no pretérito imperfeito do indicativo, que transmite certeza, para o futuro do pretérito, em M-2, que indica hipótese, incerteza. Também de número: começa no plural porque concorda com o sujeito de M-1 do verso anterior (“todas”), passando ao singular para concordar com o sujeito de M-2 (“um modelo”) e depois de M-3 (“uma deusa”):



A mudança do tempo verbal foi sensata, uma vez que a mulher perfeita está na imaginação do eu lírico, sendo uma hipótese. Mais uma vez, o eu lírico reforça a grandeza da mulher dos seus sonhos, chamando-a de “única”, além de complementar a ideia do verso anterior, afirmando que ninguém (nem uma deusa que reunisse todas as outras) compensaria a sua falta. O ponto final no verso ratifica a conclusão da ideia.

Em P-9, o poeta quebra o verso, naquela mesma estratégia de suspense, só que, nesta situação, sobre o que falta:

*compensaria a falta  
dessa única.*

## 9º VERSO

Em M-1, o 9º verso, “E foram beijos de fogo em minha noite”, na verdade será o 10º na versão definitiva, com emendas. O verso só surge em M-2: “Foram vidas em horas condensadas”, e assume a ideia da versão definitiva em M-3: “Foram vidas em dias transvividas”:



As mudanças seguintes são simples: quebra do verso em 3 segmentos, com o sintagma “em dias” entre parênteses e vírgula no final em P-6, ponto e vírgula em P-8 e retorno da vírgula em P-9.

Essa mudança enriqueceu deveras o verso. Dizer que “foram vidas condensadas em horas” já é algo forte, que transmite uma intensidade grande. Mas mais ainda é dizer que “foram vidas em dias transvividas”. Transvivida, apesar de não ser uma palavra dicionarizada e pouco usada, em geral, todos a entendem: é algo vivido além da vida. No verso, são vidas vividas além da vida, em dias. Quanta beleza, quanto significado, quanta emoção e poesia têm esse verso!

A tática utilizada pelo poeta, de colocar o adjetivo deslocado do substantivo, dá vivacidade ao verso, exigindo do leitor atenção na interpretação, para não se confundir na relação entre os sintagmas. As quebras do verso, a partir da P-6, podem ser vistas como uma forma de alongar o



momento tão intenso, vivido tão rapidamente, em dias, e a colocação do sintagma “em dias” entre parênteses pode ser vista como um comentário discreto do eu lírico, mas, ao mesmo tempo, algo que merece destaque, por representar pouco tempo de um acontecimento grandioso (a transvivência de vidas), reforçando essa vivacidade do verso.

A sua forma definitiva ficou:

*Foram vidas*  
*(em dias)*  
*transvividas,*

## 10º VERSO

Considerou-se o 9º verso, que está invertido em M-1, para esta análise. Em “e foram beijos de fogo em minha noite”, foi eliminada a conjunção “e”, e permutado o sintagma “minha noite” por “noites mortas” em M-2, repetido em M-3, e assim figura em P-1. Em P-2a, o verso assume a expressão definitiva, com substituição de “mortas” por “mansas”, sem rasura (como mostrarei no comentário ao verso seguinte). Somente em P-6 assume também a forma, com a decomposição do verso em 3 linhas, destacando-se o predicativo “de fogo” também entre parênteses, com vírgula no final, e ponto-e-vírgula em P-8, voltando à vírgula em P-9.

A substituição de “minha noite” por “noites mortas” e, depois, por “noites mansas”, enriqueceu o soneto. O sintagma “minha noite” destoou um pouco, a meu ver, do soneto: não foi apenas uma noite, se foram tantas as mulheres. Já “noites mortas” arrefeceu o verso, criando um paradoxo: beijos quentes, de fogo, em noites frias, mortas. “Noites mansas” coube perfeitamente, indo ao encontro do próximo verso, leve e tranquilo.

O adjunto nominal “de fogo”, entre parênteses, ao mesmo tempo em que parece um OUTRO comentário reservado do eu lírico (como o sintagma “em dias”, no verso anterior), é algo que merece ser dito, destacado. Afinal, não se trata de quaisquer beijos. São beijos ardentes, intensos, que ratificam a ideia do verso antecedente “Foram vidas (em dias) transvividas”.

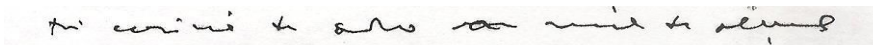
A quebra do verso, assim como o anterior, a meu ver, é uma forma de alongar o momento, vivido tão intensa e rapidamente:

*foram beijos*  
*(de fogo)*  
*em noites mansas,*

## 11º VERSO

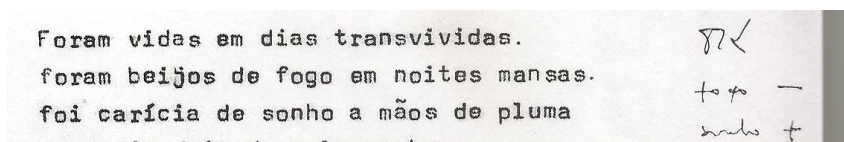
O 11º verso do M-1, “desejos formulados e cumpridos”, foi desconsiderado de toda a

análise, por ter sido abandonado pelo poeta ao longo das reescrituras e, portanto, não tem relação com nenhum verso do soneto em sua expressão definitiva. Assim como ocorreu anteriormente, considerou-se o 10º verso, que está invertido em M-1, que é: “e carícia de sonho em mãos de pluma”. O verso aparece na expressão definitiva: em M-2, há a permuta da conjunção “e” pelo verbo “foi”, e o poeta inscreve a preposição “a” sobre a preposição “em”:



Como no verso precedente, somente em P-6 assume também a forma, com a decomposição do verso em 3 linhas, destacando-se o adjunto nominal “de sonho” igualmente entre parênteses, sem pontuação.

Assim quanto no verso anterior (com o sintagma “de fogo”), o adjunto nominal “de sonho”, entre parênteses, ao mesmo tempo em que parece mais um 3º comentário introvertido do eu lírico, é algo que também merece ser dito, destacado. Afinal, não se trata de qualquer carícia. É uma carícia desejada, sonhada. O sintagma “a mãos de pluma” completa a perfeição da carícia, transmitindo ainda mais leveza e delicadeza. Além disso, troca a ideia de receptação e passividade da preposição “em” pela ideia de movimento e agente da preposição “a”, equivalente a “por”. É evidente que as “mãos de pluma” são as da mulher, e assim era o protagonista quem faria a carícia. Feita “a mãos de pluma”, por mãos de pluma, a preposição “a” indica que quem faz a carícia é a mulher, essa “única”. Importante: o 10º e o 11º versos têm uma anotação marginal em P-2a: o “fogo”, do verso 10, está acompanhado do sinal /-/, e o “sonho”, do verso 11, está do sinal /+/, com um “OK” sobre eles:



Imagino que tenha sido uma forma de o poeta analisar os sintagmas nos versos e “equilibrar” os seus sentidos, demonstrando que a intensidade do beijo, comparada ao fogo, era algo negativo, por atíçar, incomodar de alguma forma, queimar, literalmente; enquanto a carícia, por ser de sonho e, portanto, desejada, imaginada, era algo positivo, por trazer tranquilidade, aconchego, paz. A quebra do verso, como em todos os outros casos, a meu ver, é uma forma de alongar o momento tão especial:

*foi carícia*  
(*de sonho*)  
*a mãos de pluma*

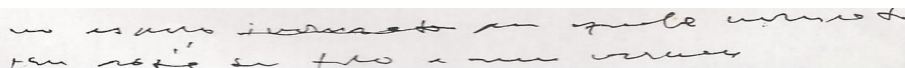
## 12º VERSO

O 12º verso teve várias modificações; talvez tenha sido o mais indeciso. Mas, do M-1 até a

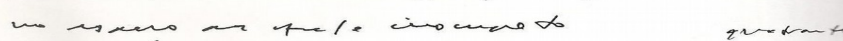
P-9, o poeta permaneceu com a ideia central da expressão definitiva: o vazio. Em M-1, ele é bem intenso, presente em todo o verso “no espaço vazio da que falta”:



Em M-2, o poeta substitui “vazio” por “inocupado”, termo que rasura, e “da que falta” por “por aquela namorada”:



Em M-3, demonstra dúvida entre o uso de “espaço” e “quadrante”, este último escrito na mesma linha do verso, porém afastado, mais à direita, mantendo, entretanto, “inocupado”, deslocado para depois de “por aquela”:



Em P-1, a última alteração feita pelo poeta, o “espaço” ou “quadrante”, ora “vazio” ora “inocupado”, torna-se simplesmente “vazio”. E “da que falta”, ora “por aquela namorada”, ora só “aquela”, foi substituído por “pela sombra”, no vazio “deixado” por ela.

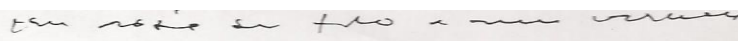
Vê-se, ao longo da reescritura deste verso, o intenso vazio sentido pelo eu lírico, exposto todo ele em M-1, mas sem revelar a identidade de quem o provoca. Em M-2, o poeta expõe a identidade da razão deste vazio: “aquela namorada”, uma específica, única, que ainda ronda o pensamento dele. Porém, aos poucos, o poeta volta a escondê-la, tornando-a “sombra”, o que transparece ora sinal de ausência, ora generalização, podendo ser qualquer uma. Esse apagamento da identidade da pessoa amada parece querer esconder o sofrimento do poeta, por amar demais alguém e não conseguir substituí-la por ninguém, ficando, assim, um grande vazio, que ele quer negar, que ele não quer sentir, do qual ele quer fugir, se livrar, ocupar por “tantas mulheres” (no primeiro verso), mas que não consegue.

E o verso ficou definitivamente assim, sem quebra:

***no vazio deixado pela sombra***

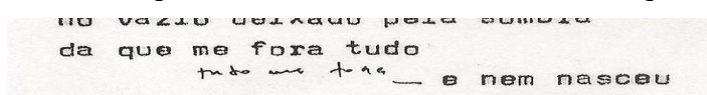
### 13º VERSO

Este verso teve poucas mudanças, tendo nascido quase pronto. Em M-1, “Mas poderia ser tudo e nem nasceu!, o verbo está no futuro do pretérito, indicando possibilidade, o que é compreensível, uma vez que não nasceu ainda. Então, de fato, é hipótese. Em M-2, o poeta só troca o tempo do verbo *poder*, passando-o para pretérito imperfeito, “que podia ser tudo e nem nasceu”, dando certeza de algo do passado que não aconteceu:



Talvez o objetivo do poeta, ao trocar o tempo do verbo, fosse só dar um traço de informalidade ao verso, como se estivesse sendo falado, provavelmente no pensamento, já que é comum, na linguagem falada, utilizar o pretérito imperfeito também como possibilidade, não como certeza.

A partir da P-1, o verso já está na expressão definitiva, com a quebra, sendo abandonado o verbo *poder* e conjugado o verbo *ser* no pretérito mais que perfeito, tempo que expressa um fato ocorrido antes de outro fato já terminado. Em P-2a, o poeta introduz o travessão e chega a inverter o sintagma inicial: “da que tudo me fora”, mas não aproveita a emenda, certamente por ter percebido que era mais expressivo manter o pronome “tudo” no centro do verso, a partir de P-2:



no vazio deixado pela sombra  
da que me fora tudo  
tudo me fora — e nem nasceu

Vê-se, neste verso, um paradoxo: alguém que nem nasceu foi tudo para o eu lírico. Este verso completa o final do verso anterior. É ele que revela a identidade da sombra (daquela que fora tudo para o eu lírico). O eu lírico volta a ficar em primeiro plano, como narrador-personagem, visível no pronome oblíquo “me”.

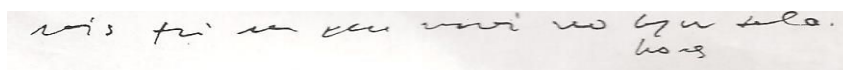
A quebra do verso em P-1 com travessão em P-2a transmite, mais uma vez, um suspense e a conclusão “- e nem nasceu” surpreende, de fato. Como alguém fora tudo para outrem, sem nem ter nascido?

*da que me fora tudo*  
*- e nem nasceu*

Ou com sentido condicional, que parece ser o caso: ela seria tudo para ele, se ela tivesse nascido. E se ele a tivesse encontrado.

## 14º VERSO

O último verso surge praticamente pronto. A única mudança ocorreu no sintagma final do soneto, com 4 alternativas. M-1 conclui com “pois fui eu que nasci no lugar dela”. Em M-2, temos a variante “na hora dela”, mas sem rasura nem opção (quando o poeta demonstra dúvida sobre qual adjunto adverbial usar):



pois fui eu que nasci no lugar dela.  
na hora

Em P-2a, “no parto dela”, com rasura dos 2 termos anteriores, o que poderia ser uma eliminação da dúvida numa opção definitiva, trocando as condições (lugar ou hora) por um fato (parto):

pois fui eu que nasci ~~no~~ lugar dela.

~~no hora~~  
no parto

Mas P-2 restaura a expressão primitiva, “no lugar”. P-8 faz a emenda definitiva, “em vez de ela”, sem rasura, e P-9 decompõe o verso.

Vê-se a troca de quatro sintagmas (no lugar, na hora, no parto, em vez de), ao longo dos manuscritos e publicações. Mas essas palavras contêm uma mesma ideia, desde o início, com o intuito de mostrar que essa mulher perfeita, que seria tudo para o eu lírico, por não ter nascido, é substituída pelo nascimento do eu lírico. O corte do verso em três partes acentua o suspense, a revelação, que, por ser surpreendente demais, deve ser feita aos poucos.

*pois fui eu  
que nasci  
em vez de ela.*

## 5 – Uma conclusão

O poeta, ao longo da (re)escritura do poema, afasta o eu lírico da situação relatada no poema, passando-o de narrador-personagem (no verso 1) para simples narrador, que narra a dor do amor. O amor passa a ser a personagem principal. Ao final, porém, o narrador volta a ser personagem principal, de forma surpreendente.

Ao longo de todo o poema, o eu lírico exalta o amor, mas, acima de tudo, o desejo por uma mulher única, indefinível (não comparável a nem uma deusa), como o título sugere.

Pela perfeição e, conseqüentemente, impossibilidade de existência dessa mulher que dispensaria todas as outras, que conteria O AMOR em toda a sua plenitude, o eu lírico, inesperadamente, ocupa-se de si (no sentido literal, de tomar conta, de cuidar) - em vez da mulher perfeita, que não existe, que sequer nasce – e nasce, renasce, se (re)descobre.

## Referência Bibliográfica

BENEVENUTI, Clesiane Bindaco; CAMPOS, Eleonora; RIBEIRO, Ingrid. **A construção do poema:** crítica genética de 8 sonetos de Pedro Lyra. Campos dos Goytacazes: Ed. Brasil Multicultural, 2017.

## PRÁXIS DISCURSIVA E TRÊS TÁTICAS DE DESMITIFICAÇÃO

José Leite Jr.<sup>i</sup>

### Resumo

O presente artigo propõe uma reflexão sobre a função humanizadora do saber, no momento histórico atual, em que a crise do capitalismo refaz seus disfarces ideológicos discursivos. Chama atenção, na atualidade, uma prática discursiva que busca negar os alcances civilizatórios inaugurados no século dezoito, com o Iluminismo. Ainda é atual o lema da Revolução Francesa – “Liberdade, Igualdade, Fraternidade” – que tem inspirado o discurso civilizatório, a exemplo da Declaração dos Direitos Humanos e da Constituição Federal de 1988, no Brasil. O discurso contrário aos valores iluministas é proposto por um antidestinador que oferece um contrato anti-civilizatório a um destinatário coletivo, cuja práxis discursiva é tendente a negar ciência e intenta restaurar o obscurantismo medievalizante. Com base em elementos da Semiótica Francesa (GREIMAS; COURTÉS; FLOCH), são propostas três táticas desmitificantes: a primeira consiste em reconhecer que a ideologia circula pelo discurso; a segunda diz respeito à categorização da verdade; e a terceira é a consciência da complexidade e da singularidade dos discursos científico, filosófico e literário. Dos três, o discurso literário seria o mais identificado com os valores utópicos necessários à civilização, em sua luta contra a barbárie e a mistificação.

**Palavras-chave:** epistemologia, civilização, barbárie, ideologia, Semiótica Discursiva.

## PRAXIS DISCURSIVES ET TOIS TACTIQUES DÉMYTHIFIANTES

### Résumé

Cet article propose une réflexion sur la fonction humanisante de la connaissance, dans le moment historique actuel, dans lequel la crise du capitalisme refait ses déguisements idéologiques discursifs. À l'heure actuelle, l'attention est attirée sur une pratique discursive qui cherche à nier les civilisations inaugurées au XVIIIe siècle avec les Lumières. La devise de la Révolution française – "Liberté, Égalité, Fraternité" – est toujours présente aujourd'hui, car elle a inspiré le discours civilisateur, comme dans la Déclaration des droits de l'homme et la Constitution fédérale de 1988 au Brésil. Le discours contre les valeurs des Lumières est proposé par un antidestinataire qui propose un contrat anticivilisateur à un destinataire collectif dont la praxis discursive tend à nier la science et à tenter de restaurer l'obscurantisme médiéval. À partir d'éléments de la sémiotique française (GREIMAS; COURTÉS; FLOCH), trois tactiques démythifiantes sont proposées: la première consiste à reconnaître que l'idéologie circule dans le discours; la seconde concerne la catégorisation de la vérité; et la troisième est la conscience de la complexité et du caractère unique des discours scientifique, philosophique et littéraire. Parmi les trois, le discours littéraire serait le plus identifié aux valeurs utopiques nécessaires à la civilisation dans sa lutte contre la barbarie et la mystification.

**Mots-clés:** épistémologie, civilisation, barbarie, idéologie, sémiotique discursive.

### 1 – Introdução

Não exagero em dizer que, sob o título “Literatura, cultura, religião, imaginário, mito e outros saberes, como forma de pensar, sentir e conceber o mundo”, no qual se abriga o presente artigo, caberiam não só as ciências humanas, mas todo o saber universitário. Assim, não me resta

---

<sup>i</sup> Professor do Departamento de Literatura e membro do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. leitejr@ufc.br

dúvida de que recebi um convite para compartilhar uma reflexão sobre a função humanizadora do saber, isso num momento histórico grave, em que a crise do capitalismo refaz seu mimetismo ideológico, configurado, na contemporaneidade, como um discurso que anacronicamente nega os alcances civilizatórios instaurados na alvorada do poder político burguês, no século dezoito, cuja lexicalização se consagrou como Iluminismo.

É inegável que os valores revolucionários suscitados pela aliança da classe burguesa com a classe trabalhadora, sintetizados no trinômio “Liberdade, Igualdade, Fraternidade”, têm servido de glosa às diversas formas assumidas pelo discurso civilizatório, como a Declaração Universal dos Direitos Humanos, que está completando setenta anos, ou a Constituição Cidadã, que Ulysses Guimarães nos entregou há trinta anos.

Mas, como já cantou Caetano Veloso (1991), “Alguma coisa / Está fora da ordem / Fora da nova ordem mundial”. Semioticamente falando, se há uma ordem, esta se traduz como uma virtualização contratual histórica, que nos convoca, pelo querer ou pelo dever, a uma práxis discursiva que nos leve a um desempenho humanizador, por palavras, atos e omissões (sim, já que não fazer é uma escolha), que só seriam eficazes na medida em que, como base valorativa, atualizem paradigmaticamente o trinômio revolucionário francês. A negação da ordem e a afirmação de uma desordem pressupõe a existência de um antidestinador, que, na negociação de valores necessariamente anti-humanistas, busca arregimentar uma coorte disposta a se contrapor aos alcances históricos decorrentes do Iluminismo, por palavras (ordinariamente “gritadas” em caixa-alta), atos (assumidos nas redes sociais) e omissões (em conivência com os mais diversos aparelhos de Estado), negando a liberdade pela aclamação de líderes despóticos, a igualdade pela exaltação pseudoliberal da plutocracia rentista e a fraternidade pelo anúncio de novas formas de escravidão, algumas das quais disfarçadas pelo brilho aliciante do novo bezerro de ouro, a idolatria tecnológica.

## **2 – Desenvolvimento**

Não creio ser possível colocar em ordem o sistema capitalista, hoje consumido por uma de suas mais agudas e complexas de suas crises cíclicas, mas não tenho dúvida de que se possa colocar em ordem o discurso humanístico, de modo que a entropia do sistema deixe de ser sentida com um fato consumado e possa ser lida como um texto.

A semiótica nos ensina que os fatos são da ordem do acontecimento, mas o discurso é da ordem da história. E vale lembrar que contra fatos não há argumentos. Por outro lado, são os argumentos que sustentam o discurso. Na qualidade de actantes discursivos convocados pelo destinador histórico, não nos cabe operar diretamente sobre os fatos consumados, mas podemos, para não dizer devemos, exercer nossa práxis discursiva sobre os fatos, libertando-os da

incomunicabilidade factual para colocá-los em circulação, segundo nossa visão de mundo (conservadora ou não).

E o que dizer de nossa práxis discursiva numa sociedade em que as relações entre capital e trabalho se desmaterializam? De um lado há o capitalista incorpóreo e volátil na “nuvem” do mercado financeiro; e de outro, o trabalhador que se “uberiza”<sup>i</sup> no anonimato de seu serviço. Vivemos num tempo em que a pessoa física é substituída pela pessoa jurídica, em contratos marcados por uma imoral reificação, já que pessoa física é uma pessoa, mas pessoa jurídica é uma coisa. Pessoas são escravizadas ao serem consideradas coisas e terceirizadas ao serem consideradas quase pessoas. O que dizer de um tempo em que não se tem fé no Estado laico, numa clara negação do que expressa a Constituição de 1988? Um tempo em que uma pessoa tornada pública pelo voto se sente no direito de posar nas redes sociais com um taco de beisebol em que se lê a expressão “direitos humanos”?<sup>i</sup> Num tempo em que as palavras do evangelista João (8:32) – “E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará.” (BÍBLIA, 2009) – são descontextualizadas e empregadas em seu sentido inverso?<sup>i</sup>

Num tempo de falso messianismo e de neofariseísmo (para não dizer neofascismo), a práxis discursiva deve desmitificar o mito e desenredar a rede de onde vêm os disparos da ideologia.

Nessa guerra de posições ideológicas na disputa pelo sentido – a conhecida “disputa de narrativas” – a semiótica pode e deve ser convocada. Para tanto, formulo três táticas de inspiração semiótico-discursiva:

A primeira consiste em reconhecer que a ideologia circula pelo discurso. Como não existe neutralidade discursiva, não há como “ficar em cima do muro”, visto que os interesses em disputa definem de que lado se situa quem atualiza enunciativamente o repertório de valores sociais. Assim entendido, o discurso, inclusive o mitológico, não servirá a dois senhores ao mesmo tempo.

---

<sup>i</sup> Resguardando este texto da inevitável datação histórica, faço lembrar a relação contratual de aplicativos como o Uber (Uber Technologies Inc., com sede em San Francisco, Estados Unidos da América), que parece desconsiderar a assimetria da relação entre capital de trabalho.

<sup>i</sup> “Independente do caso que, novamente, foi utilizado para marcar as discussões do movimento Escola Sem Partido, a deputada estadual eleita, Ana Caroline Campagnolo, que agora pede a denúncia de professores e que já postou fotos na rede apontando um revólver, segurando uma espingarda e um taco de beisebol com a inscrição “direitos humanos” continuou o mestrado, mas acabou sendo reprovada pela banca examinadora.” IG, Portal (Ed.). Deputada do PSL pede para alunos denunciarem professores críticos a Bolsonaro. **IG**. São Paulo, p. 1-1. 29 out. 2018. Disponível em: <<https://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2018-10-29/deputada-do-psl-denunciar-professores.html>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

<sup>i</sup> A campanha de Jair Bolsonaro à presidência da República reiterou essa citação bíblica, mas foi marcada pelas emissões em massa de notícias falsas (“fake news”), financiadas por apoiadores milionários. FOLHA DE SÃO PAULO (Brasil) (Ed.). Empresários bancam campanha contra o PT pelo WhatsApp: : Com contratos de R\$ 12 milhões, prática viola a lei por ser doação não declarada. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 1-1. out. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/empresarios-bancam-campanha-contra-o-pt-pelo-whatsapp.shtml>>. Acesso em: 16 nov. 2018.



A segunda diz respeito à categorização da verdade: o quadrado semiótico (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 400-404) nos mostra que a verdade não existe como algo em si, sendo construída segundo os interesses colocados em discurso: a verdade é aquilo que é e que parece ser segundo o interesse em jogo; o disfarce é aquilo que é mas não parece; a mentira é o que parece mas não é; e o falso é o que nem é e nem parece ser. Ora, se “o mito”, segundo Pessoa (2006, p. 41), “é o nada que é tudo”, então o que impede que o mito – mormente querendo ser o tudo acima de todos (“L’État c’est moi.”) – acabe não sendo nada? Mito é mentira, mas, para quem compartilha o sistema de valores que o sustenta, nada é mais verdadeiro que o mito... O que alimenta o mito é a fé. Como se sustenta no crer, o discurso mítico não sobrevive ao discurso histórico, já o discurso mítico faz crer para ver, ao passo o discurso histórico faz ver para crer. O antídoto semiótico para o mito é a História (com inicial maiúscula). Mitos e fantoches têm seu tempo histórico de validade.

A terceira é a consciência da complexidade e da singularidade do discurso. A tarefa de desmitificar é uma tarefa discursiva. Somos todos actantes da práxis discursiva, lembrando que o sujeito da enunciação são dois em um, como as duas faces de uma moeda: enunciador e enunciatário a um tempo compartilham e disputam os valores de sentido do enunciado. A complexidade da crise em que nos enredamos exige uma contrapartida complexa do ponto de vista discursivo. Discursos simples não dão conta desse desenredo ideológico. Isso quer dizer que quanto mais simples for a construção discursiva, mais caótica é a comunicação!<sup>i</sup> (O mito de hoje está twittando... O Twitter evoluiu de mensagens de 140 para espantosos 240 caracteres!)<sup>i</sup>.

O simples e genérico é enganoso. Por isso devemos buscar as formas mais complexas e singulares do discurso, sem o quê seremos abduzidos para uma regressão cognitiva e civilizatória rumo à barbárie. E aqui – já que estamos nesta trincheira universitária – aponto três campos do saber, cada um com sua complexidade e singularidade, que podem operar como poderosos adjuvantes provedores do saber necessário a uma práxis discursiva desmitificadora: o filosófico, o científico e o literário. Aprendi na leitura de Leandro Konder (2009) que a produção do discurso intelectual e artístico é também uma modalidade de trabalho, aliás, dos menos valorizados no utilitarismo capitalista.<sup>i</sup> Em sua singularidade, diferentemente do trabalho que transforma a matéria

<sup>i</sup> A teoria da informação nos ensina que “quanto menos informação no sistema, maior a entropia”.

<sup>i</sup> Sobre o uso do aplicativo Twitter, é notável seu uso pelo atual presidente estadunidense Donald Trump, por que Jair Bolsonaro é manifesto admirador. O uso de redes sociais é assunto que tem despertado grande interesse acadêmico. Eis um exemplo: RUEDIGER, Marco Aurélio (coord.). **Robôs, redes sociais e política no Brasil** [recurso eletrônico]: estudo sobre interferências ilegítimas no debate público na web, riscos à democracia e processo eleitoral de 2018. Rio de Janeiro: FGV, DAPP, 2017.

<sup>i</sup> A mais recente reforma ministerial, com a extinção de ministérios como o do Trabalho e o da Cultura, sob a presidência de Bolsonaro, traduz essa desvalorização. Conferir nesta matéria: O GLOBO (Brasil) (Ed.). Governo Bolsonaro anuncia que terá 22 ministros; 7 ministérios serão extintos Trabalho será extinto e incorporado a outras três pastas: : Ministério do Trabalho reage ao anúncio e diz que extinção da pasta é inconstitucional. **Jornal Nacional**. Rio de Janeiro, p. 1-1. 3 dez. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2018/12/03/governo-bolsonaro-anuncia-que-tera-22-ministros-7-ministerios-serao-extintos.ghtml>>. Acesso em: 4 dez. 2018.

em produto, o trabalho intelectual e artístico é instaurador. Isso quer dizer que o trabalho intelectual e artístico não é reprodutor, mas essencialmente produtor, ou seja, cada obra intelectual e artística é algo novo. Se no trabalho material ocorre uma cadeia de produção, no trabalho intelectual e artístico, que se realiza na forma de discurso-objeto, ocorre uma rede criativa, ou seja, a interdiscursividade, pois discursos só se comunicam e se produzem com discursos. É por isso que o povo diz que o saber não se rouba. Pode-se roubar o trabalhador e mesmo o trabalhador intelectual e artístico com baixos salários, mas não há notícia de que se tenha roubado o saber de alguém, entendido como bem imaterial. Pelo plágio se pode até copiar o produto do saber, mas não sua fonte. Essencial ressaltar o trabalho que faz convergir e pôr em circulação o trabalho artístico e intelectual: esse é o trabalho do magistério. O magistério é – com licença pelo neologismo híbrido – um metatrabalho, cabendo-lhe dinamizar o saber de geração a geração.

Dos três campos discursivos – o filosófico, o científico e o literário –, permitam-me, o de arco mais complexo é o literário. Nada é mais desmitificador do que a literatura, já que esta é capaz de criar, recriar, construir e desconstruir o mito.

O cantor e compositor Cazuza (1989) foi filósofo, cientista e poeta quanto profetizou: “Enquanto houver burguesia / Não vai haver poesia.”

O fato é que havia poesia no estandarte: “Liberdade, Igualdade, Fraternidade.” É preciso glosar esse trinômio com os discursos complexos da filosofia, da ciência e da literatura mediante conexões isotópicas.

### 3 – Conclusão

Para encerrar, recorro ao quadrado semiótico proposto por Jean-Marie Floch (2014), mesmo ciente de que ele o propôs para outros propósitos (anexo 1). O quadrado, de origem projetado para a categorização dos discursos de consumidores de supermercado na França, impressiona pelo que revela de percepção antropológica, sabendo-se que a Antropologia é uma das bases epistemológicas do projeto semiótico greimasiano. Para os fins desta exposição, fiz um espelhamento horizontal desse quadrado, de modo que os valores utópicos sejam a culminância da dêixis positiva:

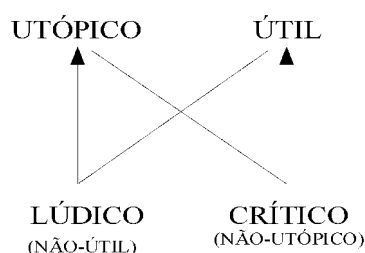


Figura 1 – Quadrado semiótico adaptado de FLOCH (2014).

Glosar com nosso discurso o lema da Revolução Francesa significa assumir a narratividade que nega o utilitarismo (automatismo, impulsividade...) mediante o lúdico (literatura, arte, esporte...), o que implica o utópico (valores existenciais). É preciso negar o automatismo verbal que reduz o debate político a uma discussão de torcedores fanáticos.

É preciso euforizar nossos esforços discursivos, direcionando-os para os valores existenciais. Do contrário, no lugar da utopia, teremos a distopia e, no lugar do lúdico, teremos a produção em série de humanoides.

Sobretudo em tempos de crise aguda, a burguesia não tem como sustentar o objeto de valor utópico em torno do qual se estabeleceu o percurso narrativo que tirou a humanidade da barbárie e da tirania. Ela prometeu a liberdade, mas promove o encarceramento e a criminalização da classe trabalhadora, prometeu a igualdade, mas segrega a maioria da população pelas formas mais abjetas de triagem e de preconceito, e prometeu a fraternidade, mas se compraz com o derramamento de sangue do próprio irmão.

Muitos mitos e fantoches virão, é certo; mas a sanção histórica nos permite vislumbrar um final trágico para uma classe que já surgiu sob o signo da mentira. E não só na História, mas também como nas histórias populares, o fim da mentira é o desmascaramento. Aí, sim, a verdade triunfará e libertará a civilização dos opressores, já então desarmados de todos os seus recursos discursivos obscurantistas.

### Referências Bibliográficas

- BÍBLIA, Português. **Bíblia de Estudo de Genebra**. 2.ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil (SBB); São Paulo, SP: Editora Cultura Cristã, 2009.
- CAZUZA. **Burguesia**. In: \_\_\_\_\_. *Burguesia*. PolyGram. 1CD (68min37s).
- FLOCH, Jean-Marie. A contribuição da semiótica estrutural para o design de um hipermercado. **Galaxia**, São Paulo, n. 27, p. 21-47, jun. 2014
- FOLHA DE SÃO PAULO (Brasil) (Ed.). Empresários bancam campanha contra o PT pelo WhatsApp: : Com contratos de R\$ 12 milhões, prática viola a lei por ser doação não declarada. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 1-1. out. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/empresarios-bancam-campanha-contra-o-pt-pelo-whatsapp.shtml>>. Acesso em: 16 nov. 2018.
- GLOBO, O (Brasil) (Ed.). Governo Bolsonaro anuncia que terá 22 ministros; 7 ministérios serão extintos Trabalho será extinto e incorporado a outras três pastas: : Ministério do Trabalho reage ao anúncio e diz que extinção da pasta é inconstitucional. **Jornal Nacional**. Rio de Janeiro, p. 1-1. 3 dez. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2018/12/03/governo-bolsonaro-anuncia-que-tera-22-ministros-7-ministerios-serao-extintos.ghtml>>. Acesso em: 4 dez. 2018.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- IG, Portal (Ed.). Deputada do PSL pede para alunos denunciarem professores críticos a Bolsonaro. **Ig**. São Paulo, p. 1-1. 29 out. 2018. Disponível em: <<https://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2018-10-29/deputada-do-psl-denunciar-professores.html>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

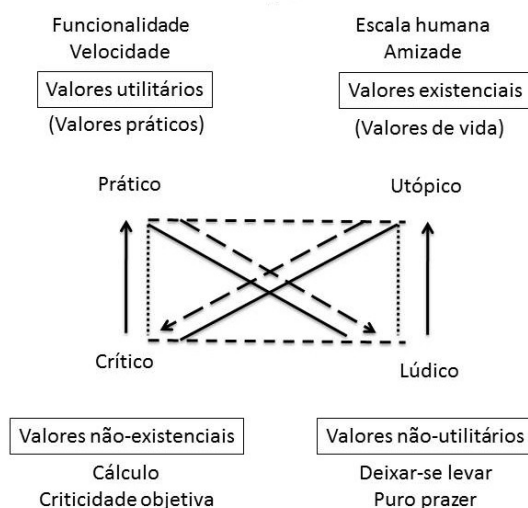
KONDER, Leandro. **Marxismo e alienação**: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

RUEDIGER, Marco Aurélio (coord.). **Robôs, redes sociais e política no Brasil** [recurso eletrônico]: estudo sobre interferências ilegítimas no debate público na web, riscos à democracia e processo eleitoral de 2018. Rio de Janeiro: FGV, DAPP, 2017.

VELOSO, Caetano. **Fora da ordem**. In: \_\_\_\_\_. Circuladô. PolyGram, 1991. 1CD (39min59s).

## Anexo



## CONTOS E ENSAIOS DE OLIVEIRA PAIVA: EXERCÍCIO PARA O ROMANCISTA

Gabriela Ramos<sup>i</sup>

### Resumo

O presente artigo pretende analisar os contos e ensaios do escritor Oliveira Paiva publicados no periódico *A Quinzena* (1887-1888), da agremiação Clube Literário. O intuito é perceber de que maneira o escritor colocou em prática seu projeto individual, evidenciado no periódico, de desenvolver uma literatura naturalista. Dessa forma, além dos textos divulgados em *A Quinzena*, serão analisados, brevemente, as influências percebidas em seus dois romances: *A Afilhada* (1889), divulgado pela primeira vez no jornal *Libertador*, e *Dona Guidinha do Poço*, publicado 60 anos após sua morte, em 1952. Jornalista na imprensa literária do Ceará, além dos contos, Paiva publicou editoriais e dois ensaios críticos sobre o naturalismo com o pseudônimo de Gil Bert: *O naturalismo e O que vem a ser uma obra naturalista*. Com base na crítica de Lúcia Miguel Pereira (1988), na tese de Rolando Morel Pinto (1961) e no trabalho de Flora Sússekind (1984) sobre o naturalismo, dentre outros críticos que se debruçaram na produção do escritor, procuramos perceber de que forma a produção dos romances foi impactada pelo exercício do seu trabalho como contista e ensaísta. A prioridade pelas descrições, pelo aspecto sensorial e visual e pelo texto poético são características que prevalecem nos contos e são aproveitadas nos romances de Oliveira Paiva. Suas duas maiores obras foram produzidas e publicadas anos depois da atuação em *A Quinzena*, apresentando, também, trechos que remetem aos contos publicados no periódico.

**Palavras-chave:** Oliveira Paiva, Naturalismo, *A Quinzena*, conto, romance.

## LES NOUVELLES ET LES ESSAIS D'OLIVEIRA PAIVA: UN EXERCICE POUR LE ROMANCIER

### Résumé

L'objectif de cet article est d'analyser les nouvelles et les essais de l'écrivain Oliveira Paiva publiés dans la publication périodique *A Quinzena* (1887-1888), du groupe Clube Literário. L'intention est de comprendre comment l'écrivain a mis en pratique son projet individuel, illustré dans la périodique, de développer un naturalisme littéraire. Ainsi, en plus de textes publiés dans la périodique *A Quinzena*, seront analysés, brièvement, les influences perçues dans ses deux romans: *A Afilhada* (1889), d'abord publié dans le journal *Libertador*, et *Dona Guidinha do Poço*, publiée 60 ans après sa mort, en 1952. Journaliste dans la presse littéraire du Ceará, Paiva a publié, en plus de nouvelles, des éditoriaux et deux essais critiques sur le naturalisme sous le pseudonyme de Gil Bert: *O naturalismo e O que vem a ser uma obra naturalista*. Basé sur la critique de Lúcia Miguel Pereira (1988), sur la thèse de Rolando Morel Pinto (1961) et sur les travaux de Flora Sússekind (1984) sur le naturalisme, entre autres critiques axés sur la production de l'écrivain, la production des romans a été influencée par l'exercice de son travail en tant que nouvelle et essayiste. La priorité pour les descriptions, l'aspect sensoriel et visuel et le texte poétique sont des caractéristiques qui sont importantes dans les récits et qui sont utilisées dans les romans d'Oliveira Paiva. Ses deux œuvres les plus importantes ont été produites et publiées des années après sa performance dans la périodique *A Quinzena*, présentant également des extraits faisant référence aux récits publiés dans le journal.

**Mots-clés:** Oliveira Paiva, Naturalisme, *A Quinzena*, Nouvelle, Roman.

---

<sup>i</sup> Professora substituta do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Ceará. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: gabiramossouza@gmail.com.

## 1 – Introdução

A produção literária de Manoel de Oliveira Paiva foi breve, mas o escritor manteve uma participação bastante expressiva na execução do projeto moderno da imprensa literária no Ceará, com destaque para sua atuação no periódico *A Quinzena*, da agremiação Clube Literário<sup>i</sup>, publicado entre 1887 e 1888 em Fortaleza. Ao analisar os 12 contos e os dois ensaios do escritor na publicação, é possível perceber que parte dessa produção anterior foi evidenciado nos seus dois romances: *A Afilhada* (1889), divulgado pela primeira vez em folhetins no jornal *Libertador*, e *Dona Guidinha do Poço*, publicado 60 anos após sua morte, em 1952, após resgate da crítica literária Lúcia Miguel Pereira.

O projeto coletivo do periódico *A Quinzena* se aliou com facilidade a um empreendimento individual do escritor na busca por uma estética naturalista que, segundo ele, deveria ser condizente com as necessidades da literatura nacional. Dos quatro editoriais<sup>i</sup>, dois publicados no período em que Paiva foi editor, é possível entender que havia a preocupação de ressaltar a literatura, as ciências naturais e as artes, por meio da defesa de um projeto civilizador moderno. Dessa forma, na concepção geral do grupo, a construção de uma nação brasileira, e de uma civilização cearense, passaria pela elaboração dessa verdadeira literatura nacional. Porém, para que fosse possível, seria necessário o desenvolvimento adequado de uma literatura realista-naturalista.

Dentro desse projeto coletivo, se integravam os projetos individuais dos participantes do grupo<sup>i</sup>, em que Oliveira Paiva figurava como um dos defensores do naturalismo. Podemos perceber o posicionamento teórico dele nos ensaios em que discute o assunto: *O naturalismo*, publicado no ano 2, edição 1, de 15 de janeiro de 1888, e *O que vem a ser uma obra naturalista?*, do ano 2, edição 2, de 31 de janeiro de 1888, ambos assinados com o pseudônimo Gil Bert.

Nos dois ensaios o mote é o romance *O homem*, de Aluísio Azevedo. O primeiro texto, *O Naturalismo*, é dividido em duas partes: a primeira traz uma abertura geral sobre a satisfação com o sucesso do romance de Azevedo no Brasil, as relações do público com a literatura brasileira e o reconhecimento dos entraves para o desenvolvimento de uma literatura nacional. Sobre as edições esgotadas da obra, o ensaio diz o seguinte:

Isto mostra que o nosso público se convenceu, por fim, de que o nosso país não tem somente café e algodão e borracha; que não dá somente bacharéis e cônegos; que não trabalha só para sustentar o funcionalismo público e pagar juros ao estrangeiro; mas que também possui quem faça livro, na eminente expressão da palavra. (BERT, 15 jan. 1888, p.

<sup>i</sup> A agremiação literária reuniu escritores e intelectuais com o intuito de divulgar a literatura, as ciências e as artes. Participaram Rodolfo Teófilo, Francisca Clotilde, Antonio Sales, Juvenal Galeno, Farias Brito, Capistrano de Abreu, dentre outros.

<sup>i</sup> Dois foram elaborados por João Lopes e dois por Oliveira Paiva, com apenas um trazendo de fato a assinatura dele.

<sup>i</sup> Pela variedade de participantes, obviamente que haviam pontos discordantes. Um exemplo é a crítica à literatura de tendências românticas praticada pela escritora Francisca Clotilde, no ensaio *N'um álbum de família*, de Abel Garcia, publicada na edição 1, número 14, de 31 de julho de 1887.

3)<sup>i</sup>

A segunda parte trata acerca do fato de a literatura nacional se colocar à margem da europeia, segundo Paiva, além da mudança dessa configuração. Ainda que traga elogios à empreitada de Aluísio Azevedo e ao sucesso da publicação, Paiva traça críticas ao que seria uma importação de temáticas estrangeiras, como a histeria da protagonista da obra, Magdá.

Paiva, por meio do pseudônimo Gil Bert, cita a teoria da seleção natural, de Charles Darwin, para justificar a formação de um perfil específico de escritores, em meio “a luta de tantas raças”. Esse perfil já teria se desenvolvido na Europa e estaria aflorando no país, mostrando que o caminho para uma literatura de qualidade e para a civilização seriam movimentos naturais e garantidos – adaptando, assim, a teoria e justificando com o fato de que o Brasil seria uma nação jovem.

O conceito de nação brasileira, para o autor, estaria relacionado à ideia de junção territorial não apenas por meio das ciências, ou mesmo especificamente da política e da geografia, mas pela literatura, já que é colocada de forma sobreposta a essas áreas. Sobre as demais tendências da literatura nacional, em comparação ao naturalismo, o ensaio destaca a seguinte observação sobre o novo momento:

O naturalismo, no seu rigor de observação, de experiência, ligando intimamente a ideia com a forma, acatando a Ciência, subordinando-se de todo à Arte, elevou o trabalho, o bom senso, o gênio e desprezou a ociosidade dos parasitas que produzem um escrito como uma planta estéril dá uma linda flor infecunda. (BERT, 15 jan. 1888, p. 3)

Para ele, o sucesso do romance de Azevedo provaria, portanto, que o naturalismo estava se sobrepondo às demais tendências literárias, apresentando uma mudança no cenário da literatura nacional.

No ensaio *O que vem a ser uma obra naturalista?*, *O homem* mais uma vez é o tema de abertura; obra que traz a seguinte epígrafe: “Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo ideias bem claras e seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem escreveu” (AZEVEDO, 2003, p. 9). A partir da epígrafe, citada indiretamente no ensaio, Oliveira Paiva critica Aluísio Azevedo para, então, apresentar sua noção sobre o tema. Por esse motivo, como forma de anunciar o segundo momento do ensaio, o escritor se expressa modestamente: “(...) vejam se temos ideia clara e segura do que é uma obra naturalista. Avisa-se aos leitores que ignoramos se estamos ou não na via certa. A nossa função é simplesmente dar depoimento do que havemos sentindo, observando e experimentando” (BERT, 31 jan. 1888, p. 3). Fica evidente, nesse trecho, que o projeto não gira em torno apenas das conceituações críticas, mas

---

<sup>i</sup> Os trechos reproduzidos do periódico foram adaptados ao mais recente acordo gramatical da Língua Portuguesa.

inclui também as experimentações ficcionais.

A segunda parte do ensaio abre com uma referência a Diderot e sua obra *Pensamentos sobre a interpretação da natureza*, no intuito de proporcionar uma melhor definição no campo artístico, conforme o ensaísta. Com base nas citações referentes à arte e à imitação da natureza, o autor consegue estabelecer algumas noções sobre o naturalismo, afirmando que a imitação da natureza se dá não através da cópia, mas na criação por meio do rigor das leis naturais. Indica, assim, que a boa execução do naturalismo ocorre com o amadurecimento de fenômenos locais, sem o desenvolvimento anômalo por meio de uma influência externa – batendo novamente no ponto de que a literatura nacional ainda era cópia da estrangeira.

Na sequência, Gil Bert critica o posicionamento de Aluísio Azevedo ao destacar que “ninguém poderá jactar de ser um naturalista”. Apesar de afirmar não ter uma escola ou um sistema definido, o autor considera alguns elementos fundamentais como método de produção, comuns, de modo geral, na execução da estética naturalista. Dentre eles está a necessidade da consciência de se atravessar a sociedade que o produziu para se alcançar a natureza, criando um mundo “à sua imagem e semelhança”. É evidente, nesse caso, a preocupação metodológica com a observação do ambiente por meio de cenários e de personagens.

Esses traços são bastante evidentes nos romances: em *A afilhada* perpassa o cenário e a sociedade fortalezenses devido aos personagens envolvidos com as movimentações políticas e com as questões da modernidade; e em *Dona Guidinha do Poço* – com o sertão cearense como pano de fundo e inspirado em uma história real, de uma fazendeira de Quixeramobim, do interior do Ceará (Cf. PORDEUS, 2001) –, traz um espaço e personagens também característicos daquela região, desenvolvendo os embates econômicos e sociais no ambiente sertanejo. Porém, ainda que traga as peculiaridades locais, esses embates de poder, assim como outras questões levantadas na obra, independem de um aspecto regional.

Apesar de ser tratado pela crítica como um escritor de uma obra regionalista, como afirma Lúcia Miguel Pereira (1988), os ensaios nos apresentam uma preocupação literária mais abrangente, pelo menos do ponto de vista teórico do escritor, no sentido mais amplo do termo nação. Percebemos, assim, duas funções no projeto moderno d’*A Quinzena*: a demarcação regional, por meio da província do Ceará, ressaltada nos ensaios científicos e artigos políticos<sup>1</sup>; e a exaltação nacional, no sentido de se buscar uma junção caracteristicamente brasileira pela literatura.

Nos textos ficcionais publicados no periódico, Paiva se utiliza bastante da descrição para apresentar os personagens, os cenários e os objetos – que poderia nos remeter à preocupação com a

---

<sup>1</sup> Todas as 30 edições do periódico debatem os temas, por meio de texto dos intelectuais integrantes da agremiação Clube Literário, destacando a necessidade de construir uma nação e uma civilização brasileira.



forma e com o rigor das observações citados por ele nos ensaios. Para executar o estilo, ele se vale de elementos sensoriais, com destaque para o aspecto visual, reforçado pela valorização das cores, por meio de referências diretas ou indiretas. É comum entre os críticos fazer uma leitura das descrições enquanto imagem estática, seja como uma câmera, fotografia ou quadro, a exemplo F. S. Nascimento (1981), Braga Montenegro (1966) e Sânzio de Azevedo (1985).

Porém, não há descrições longas ou excessivamente detalhistas nos contos do periódico – também impossibilitadas pelo gênero utilizado, uma vez que são mais recorrentes nos romances. Apesar de sua produção apresentar temáticas variadas, ao confrontá-las, conseguimos verificar a repetição de temas e cenários descritos – que são recorrentes nos romances, nos indicando que os contos d’*A Quinzena* provavelmente serviram de exercício para o romancista.

Por meio das descrições, podemos inferir que o escritor pode ter tomado como base, em alguns casos, a cidade de Fortaleza, quando trata do litoral, e o interior cearense, ao abordar o sertão. Segundo o autor:

A imitação rigorosa da natureza é, portanto, não somente copiar, mas produzir, proceder, criar no rigor das leis naturais. Uma obra naturalista é como um fruto completamente sazonado, que pressupõe uma série de fenômenos perfeitamente realizados, sem teratologia, sem influência estranha. O naturalismo é uma arte vasta, indefinida. Ninguém poderá jactar se de ser um naturalista, do mesmo modo que ninguém dirá: – eu sou sábio; - porque não se trata de escolas, nem de sistema. (...) Quando eles (os escritores) deitam uma obra ao mundo, são encarados como se um mundo lhes caísse das mãos, criado, na incompatível expressão bíblica, à sua imagem e semelhança. A tendência universal da Arte é o naturalismo. Mas o artista para penetrar na natureza **tem de atravessar a sociedade que o produziu.** (BERT, 15 jan. 1888, p. 3, grifo nosso)

## 2 – Romances

O seu primeiro romance, *A Afilhada*, escrito em 1889 e publicado em folhetins do jornal *Libertador*, traz a trajetória de duas personagens femininas: Maria das Dores, uma moça de uma família tradicional de Fortaleza, e Antônia, moça pobre, afilhada dos pais da primeira, com quem mora de favor. Das Dores se casa com o primo Vicente, sobrinho de seu pai. Vicente traz, em variados momentos do romance, um discurso progressista e civilizador muito semelhante ao propagado no periódico *A Quinzena*, sobretudo nos artigos e ensaios dos demais integrantes do Clube Literário, em que ressalta a importância das ciências naturais.

Já a outra personagem feminina de destaque, Antônia, a afilhada, fica grávida e decide fugir de casa, sem saber ao certo quem é o pai da criança. Fora de casa, ela se perde, passa por aflições e tem o fim trágico de uma morte abandonada. Antônia e Das Dores são habitantes de uma mesma cidade: Fortaleza. Rolando Morel Pinto (1967) diz o seguinte:

Oliveira Paiva foi o primeiro romancista que transformou Fortaleza em cenário de romance. A “geografia estética” da cidade está amoravelmente reconstituída, esmerando-se o autor na pintura da natureza e na projeção da cidade, com a escolha dos ângulos variados. Todas as vezes que o narrador tem a oportunidade, cede foco de visão às personagens, e

descortinam-se os panoramas coloridos do bairro do Outeiro, das praias alvinitentes do Meireles, da cidade toda em estilo de cartão postal. (PINTO, 1976, p. 81)

Essa pintura dos espaços, por meio da descrição, da valorização do aspecto visual e das cores fica evidente nos contos de Oliveira Paiva em *A Quinzena*. Seria, como o próprio Paiva aborda nos ensaios, uma pintura do mundo. No caso do romance, porém, há a possibilidade de ampliação dos detalhes da sociedade burguesa fortalezense, por meio do enredo e das personagens.

No seu segundo romance, *Dona Guidinha do Poço*, é possível perceber uma maturidade maior do escritor, com enredo, cenário e personagens construídos de forma mais detalhada e original. Apesar da originalidade da obra, seu trabalho foi reconhecido 60 depois de sua morte, em 1952, após ser resgatado por Lúcia Miguel Pereira. Para a pesquisadora (1988), Oliveira Paiva está entre os principais escritores regionalistas brasileiros. Segundo ela: “*D. Guidinha do Poço* (...) merece figurar em nossa literatura no mesmo plano que a *Inocência* e *Luzia-Homem*, vencendo talvez pela densidade psicológica a primeira e pela fluidez da linguagem a segunda” (PEREIRA, 1988, p. 195-196).

Narrado em terceira pessoa, o livro conta a história de Margarida, a Guidinha, a primeira neta de Reginaldo e filha do capitão-mor, casada com o Major Joaquim Damião de Barros. Guidinha era uma mulher de posses, detalhadamente descritas no romance por meio do inventário, incluindo a fazenda Poço da Moita, no sertão cearense, onde se passa a narrativa.

A personagem é traçada pela pesquisadora Flora Sússekind (1984) como fora do modelo das personagens históricas do naturalismo, sendo classificada – assim como *Luzia-Homem*, do escritor Domingos Olímpio – como “donzela-guerreira”. Isso porque ela foge do projeto “médico-terapêutico” – e suas personagens femininas, de famílias abastadas e envoltas em casos clínicos, como a histeria. Assim, Paiva cumpre o que propôs ao criticar, no ensaio, o romance *O homem* e a protagonista histórica Magdá, buscando uma personagem que consideraria mais próxima da realidade local. A definição de “donzela-guerreira” se dá sobretudo pela forma como a personagem foi educada e como age no mundo, diferindo do modelo de mulher tradicional à época, ressaltando-se a personalidade forte e o modo de ser ativo e desafiador. Apresenta, portanto, características mais facilmente associadas ao universo masculino do final do século XIX.

Guidinha se casa aos 22 anos, por escolha própria, com o major Quinquim. O casal abriga Secundino em casa, sobrinho do major que vinha foragido de Pernambuco, acusado como cúmplice no assassinato do padrasto. O jovem acaba se enamorando por Lalinha, a filha de um juiz de Direito, mas o romance entre os dois não se encaminha. Porém, na verdade Secundino mantém, no decorrer da trama, um relacionamento amoroso com Guidinha durante a sua temporada na fazenda Poço da Moita.

Com o maior envolvimento entre Guidinha e Secundino, ela planeja matar o marido com o auxílio do sobrinho. O empregado dela, Naiú, é quem acaba executando a tarefa, mas Guidinha é tida como a mandante do homicídio e o juiz manda prendê-la. Quando é levada para a prisão, Guidinha atravessa a cidade com coragem. Ao final, o crime não é esclarecido, mas ela tornou-se a única responsável pelo assassinato. Sobre o desfecho, Sússekind ressalta que a quebra do papel feminino acarreta em um final trágico, uma vez que acaba por ser um afronto à sociedade patriarcal:

Guidinha não é presa por mandar matar o marido, mas porque o faz às claras. Como às claras cometera adultério e afrontara as regras locais de convivência social. Não ordena nada além de um “costume velho” do mundo masculino, que herdara junto com a fazenda Poço da Moita. Só que, no mundo das tocaias, tais costumes, tais mortes se executam à traição. Com Guidinha, adultério e assassinato se revestem de paixão e clareza. O que acaba por levá-la à prisão. (SÜSSEKIND, 1984, p. 149)

No caso desse segundo romance de Paiva, ainda que seja mais difícil encontrar uma relação precisa com os contos, é interessante perceber a execução da sua proposta, enquanto escritor, ao pôr em prática seu projeto naturalista. Em *Dona Guidinha do Poço*, Oliveira Paiva “pinta” uma realidade regional, narrando uma história ocorrida no sertão, com detalhes dos cenários e da vida social. Sobre a tendência regionalista do escritor, Lúcia Miguel Pereira diz o seguinte:

Para estudar, pois, o regionalismo, é mister delimitar-lhe o alcance: só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora. Assim entendido, no início do período aqui estudado, o regionalismo se limita e se vincula ao ruralismo e ao provincialismo, tendo como principal atributo o pitoresco, o que se convencionou chamar de “cor local” (PEREIRA, 1988, p. 175).

Para o pesquisador Braga Montenegro (1966), no entanto, o regionalismo de Paiva seria uma “tendência de seu temperamento” (p. 20) e “reflexo de sua formação no seio de uma família e de uma sociedade com profundas tradições no ambiente rural” (p. 21), tendo sua temporada nos sertões de Quixeramobim servido de influência.

Se entendermos o conjunto de sua obra, Oliveira Paiva não pode ser visto como um escritor eminentemente regionalista, não apenas por seu romance urbano *A afilhada* – que também poderia ser percebido, em certa medida, como regionalista pela classificação de PEREIRA (1988) –, mas por seus contos apresentarem uma variedade que, em alguns casos, fogem do elemento exótico ou das personagens síntese do meio. Além disso, tomando a conceituação do próprio escritor, havia um movimento consciente em promover o que considerava, do seu ponto de vista teórico, uma obra naturalista.

O exercício do escritor como contista ocorre propriamente com a reprodução de pequenos trechos ou imagens. Fica claro, sobretudo, no caso do romance *A afilhada*, se compararmos a alguns contos publicados em *A quinzena*. Dos 12 contos, encontramos reproduções muito semelhantes

apenas em dois textos. Ainda assim, é interessante observar, nesses textos mais curtos, de que forma o escritor optou por construir as narrativas, tendo como perspectiva os ensaios citados anteriormente.

### 3 – Contos

Seguindo a proposta de “pintar” o mundo, é evidente a opção pela construção de imagens por meio das cores. No conto *Corda sensível*, a preferência é pelo azul e pelo roxo, com destaque para a cena de um fardão, símbolo de imponência e poder, descansado sobre uma cadeira de balanço.

Os contos *A barata e a vela* e *A paixão* variam entre o negro/escuro com o branco. *A melhor cartada* dá destaque para cores vibrantes, como o vermelho e o amarelo, com variações de roxo. *Pobre Moisés que o não foste* varia entre o amarelo, uma cor entre verde e a “cor de fogo” – por meio do bronze, do dourado, do loiro e do sol –, além do negro/preto e o cinza, quando noite ou em dias enluarados. O conto *O velho vovô*, no ambiente praiano, varia entre o roxo-terra, do velho trapiche, com o azul do mar. O verde é destaque no texto *O ar do vento, Ave Maria!*, como a cor do fantástico, apresentando-se com outra função no conto *Variações de um tema de Buffon*, que traz a mesma cor em diferentes matizes, além do branco. Também percebemos o verde, de forma indireta, no conto *O ódio*, por meio de um pirilampo; texto que apresenta mais tons do negro e do amarelo. Em *Ao cair da tarde*, há uma variação maior de cores, sendo citado diretamente o amarelo, o branco, o azul e o preto, ao tratar de casas e edificações, por meio de uma descrição impressionista, também apresentando o céu do final do dia formado pelo azul, o branco (“cor de leite”), o cinza e o laranja, além do azul do mar. No conto *De preto e de vermelho*, além do indicativo do título, há bastante destaque para o tom azul, enquanto no texto *De pena atrás da orelha* é ressaltado o marrom, por meio da “cor de café”, e o encarnado.

De todos os contos do periódico, é interessante destacar o conto *A paixão*, que traz referências muito próximas aos romances. Envoltos pela religiosidade, o texto apresenta uma intensa descrição sobre um evento espiritual que, conforme constatou Rolando Morel Pinto (1967), aborda o mesmo assunto tratado na crônica *Quadros e Episódios*, publicada no jornal *Libertador*. No conto, cujo espaço é uma igreja, há um elaborado trabalho de descrição do cenário, incluindo aspectos sensoriais relativos à luz, aos sons e aos odores do ambiente. Existe uma intensa emoção e sensibilidade relacionada à prática religiosa, envolvendo todos esses sentidos, em detrimento do visual, normalmente o mais recorrido. Não há detalhes sobre tempo ou personagens, com destaque para as sensações.

Alguns dos trechos do conto remetem ao romance *A afilhada*, sobretudo no que diz

respeito à relação da personagem Maria das Dores com a igreja, uma vez que ela estudou em colégio de freiras e mantinha uma forte relação com as práticas religiosas. Um exemplo está na imensa satisfação em manter atividades espirituais, que também envolvia uma série de manifestações sensoriais. Além disso, ainda que apresente trechos bastante diferentes, algumas imagens do conto nos remetem ao romance. A figura do padre, o ambiente da igreja, assim como simples ações, como a postura durante o rito: de braços abertos ou com as mãos apertadas no peito e as lágrimas advindas com as sensações e os sentimentos provocados pela prática religiosa. Uma das imagens que chama atenção é a da borboleta no centro do peito, ainda que descrita de forma diferente.

No conto *A paixão*, temos o seguinte trecho: “Daquela varanda ela assistia perfeitamente às cerimônias. (...) estava constantemente a agitar o seu grande leque de seda, que afastava-se e aproximava-se do seu coração como uma enorme borboleta negra (PAIVA, 16 abr. 1888, p. 5)”. Em *A afilhada* há o seguinte: “Abatiam-se diante dele todas as frentes. Era a bênção do Santíssimo Sacramento. (...) Maria das Dores não dizia coisa nenhuma. Sentia lágrimas nos olhos, prostrada, e, mãos abertas no coração, em asa de borboleta que repousa (...)” (PAIVA, 1993, p. 167). Dessa forma, os eventos espirituais estão diretamente relacionadas a imagem da borboleta, no coração ou centro do peito.

Em *Dona Guidinha do Poço*, também temos o forte sentimento de satisfação por meio desse tipo de atividade religiosa com a personagem Lalinha. Assim como no conto, os elementos sensoriais do ritual são importantes, apesar de aparecerem de forma menos intensa, uma vez que apresenta a ausência de fé dos demais sertanejos:

Gostava muito da igreja. Rezar diante dos santos, daqueles mantos dourados, daquelas fisionomias luzentes sob os resplendores em cauda de pavão, não distraía tanto o pensamento, os olhos da alma pelos da carne; ao passo que a oração, sem ter-se a vista nas Imagens, puxava muito pela mente, o sentido estando sempre a esvoaçar para as coisas mundanas. (...)

Em geral o cristão sertanejo, o que vai ver aos domingos e dias santos é a missa, não quer saber de mais nada. (...) Lalinha, não; esta não perdia a mínima exterioridade. Um manual não é nada, é um livrinho monótono com umas vinhetas chilras; na mão dela, porém, aberto para ela, e o terço, debulhado entre o retrós da sua luva, na excitação da atitude e do momento, eram-lhe de um prazer semelhante ao supremo gozo que dá um vício. (PAIVA, 1993, p. 100-101)

Outro caso interessante é o conto *O velho vovô*. Narrado em primeira pessoa, ganha espaço a descrição detalhada do ambiente em que está localizado o velho trapiche de cor roxo-terra – apresentado no intervalo de descida e, depois, de subida da maré.

O trapiche estava no seu antigo posto de honra, suspenso por uma elevada escada, a cujos pés havia poços deixados pela maré, que se retraíra, e o oceano parecia magro, com os arrecifes à mostra, fugindo timoratamente, encolhido, medroso da terra. (...)

Pausadamente, homens quase nus, de tanga e ceroula curta à guisa de calções, entravam

pelo mar adentro e abeiravam-se, com água pelos peitos, dos lanchões que oscilavam apenas, carregados de mercadorias. O calor do sol untava de suor a esses trabalhadores, de linda musculatura atlética, que suspendiam fardos, com admirável precisão mecânica, e traziam-nos para o seco. Outros, em movimento contrário, embarcavam algodão e café e couros, desempilhando altas montanhas de gêneros acumuladas pela areia, entre latadas de escaleres e esqueletos de lanchas velhas. (...) (PAIVA, 28 fev. 1887, p. 6)

O texto nos remete a uma breve cena do romance *A afilhada*, cuja descrição no ambiente da praia traz um trapiche, também suspenso e de mesma cor, roxo-terra, além do movimento da maré, incluindo na cena os trabalhadores da alfândega que carregam fardos.

O cocheiro não quis passar por debaixo do trapiche, cujo conjunto roxo-terra animava-se na areia e metia pelo mar uma ponte suspensa por grossa e longa estacada, muito nua e alta com aquela maré tão seca. Subia um frescor salgado dos poços que a maré deixara, e o arrecife, com uma parte no seco, abrolhava negro e áspero entre espumas e verdes ondas. (...) Os trabalhadores que entravam mar adentro com fardos para os lanchões andavam como o pai Adão, apenas com uma guisa de tanga e, vês de folha de parreira. (PAIVA, 1993, p. 174-175)

Em relação aos contos, a crítica elegeu os melhores do escritor, dando destaque a *Corda sensível*, *O ar do vento*, *ave Maria!*, *A melhor cartada* e *O ódio*. Nesses quatro textos, é evidente uma construção mais bem elaborada do enredo e das personagens, deixado a desejar nos demais contos, em que há uma centralidade na descrição do cenário e de imagens.

#### 4 – Conclusão

Com a observação dos contos do escritor, é possível perceber que houve uma maior preocupação em elaborar descrições de imagens e cenários na maioria dos textos. Desse modo, podemos entender que *A Quinzena* serviu como exercício para o romancista, ainda mais quando observamos a reconstrução de imagens exploradas nos contos.

Segundo Paiva – por meio do pseudônimo Gil Bert, em *O que vem a ser uma obra naturalista?* – uma obra naturalista poderia ser identificada com o envolvimento do leitor, proporcionado pela pintura minuciosa do ambiente e das personagens, que possibilitaria uma real transformação interna de quem entra em contato com esse mundo criado num ambiente ficcional, mas que refletiria a sociedade real, brasileira.

Quando devo, pois, dizer que uma obra é naturalista? Cada qual faça como quiser, mas procedo é pelo modo seguinte: Sem me importar com o molde do livro, entro na leitura como se me aventurasse a uma excursão minuciosa, a percorrer, por exemplo, uma floresta que me interesse até pelos seres infinitésimos, ou a visitar, no caráter de policial, uma casa onde se deu um crime que se oculta. Se canso, volto. Depois, torno. Faço por ler o livro, guardadas as proporções de tempo, mais ou menos com ele foi escrito. Começo a viver multiplicadamente com os personagens, e sobretudo, a me apaixonar, com o autor a quem encontro de vez em quando, - **pela natureza que ele pinta**. E assim vou indo. E, se, depois de ler a última palavra, meditando sobre aqueles dias de convivência impalpável, se eu não sofrer um vácuo nas minhas ideias; se me sentir cheio de natureza e de verdade, e for direitinho à concepção do autor, como pela fresta coada pelo telhado lobrigo o disco do sol, então me curvo perante o autor do livro, que é mais um Deus que criou um novo cosmos

para a minha inteligência e para o meu sentimento, e digo que li uma obra naturalista. (BERT, 15 jan. 1888, p. 3, grifo nosso)

Portanto, o posicionamento teórico do escritor, desenvolvido em seu projeto individual envolto pelo ideal coletivo do Clube Literário, ganha relevo ao confrontarmos com os romances publicados. Percebemos, então, a preocupação em elaborar e dar espaço à literatura naturalista. Ainda que por meio do pseudônimo Gil Bert, podemos inferir que Paiva se empenhou, em seus trabalhos, em pôr em prática o seu projeto individual. Além disso, sua atuação em promover a imprensa literária cearense foi de imenso relevo para a literatura brasileira, evidente no seu trabalho em *A Quinzena*<sup>i</sup>, tendo sido um dos escritores que mais divulgou textos ficcionais na publicação.

### Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Alúcio. **O homem**. São Paulo: Itatiaia, 2003.
- AZEVEDO, Sânzio de. **Dez ensaios de literatura cearense**. Fortaleza: Edições UFC, 1985.
- BERT, Gil. A paixão. **A Quinzena**. Fortaleza, ano II, n. 6, p. 5-7, 16 abr. 1888.
- \_\_\_\_\_. O Naturalismo. **A Quinzena**. Fortaleza, ano II, n. 1, p. 3-4, 15 jan. 1888.
- \_\_\_\_\_. O que vem a ser uma obra naturalista?. **A Quinzena**. Fortaleza, ano II, n. 1, p. 3, 31 jan. 1888.
- MONTENEGRO, Braga. **Correio retardado**: estudos de crítica literária. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966.
- NASCIMENTO, F. S. **Três momentos da ficção menor**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1981.
- PAIVA, Manuel de Oliveira. A Afilhada. In: PINTO, Rolando Morel. **Manuel de Oliveira Paiva: obra completa**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.
- \_\_\_\_\_. O velho vovô. **A Quinzena**. Fortaleza, ano I, n. 4, p. 5-6, 28 fev. 1887.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988.
- PINTO, Rolando Morel. **Experiência e ficção de Oliveira Paiva**. São Paulo: USP – Instituto de Estudos Brasileiros, 1967.
- \_\_\_\_\_. (Org.). **Manuel de Oliveira Paiva : obra completa**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.
- PORDEUS, Ismael. **À margem de Dona Guidinha do Poço**. Edição fac-similar. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004.
- SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

---

<sup>i</sup> Vale ressaltar que o escritor chegou a ser gerente da publicação no segundo ano de tiragem, sendo o período em que mais foram divulgados textos literários.

**O NACIONALISMO BRASILEIRO E A VOZ DO NORDESTE REPRESENTADOS PELO CANGAÇO EM *O CABELEIRA*, DE FRANKLIN TÁVORA, E AS AULAS DE LITERATURA BRASILEIRA: DESMISTIFICANDO “VERDADES INCONTESTES”**

Yzy Maria Rabelo Câmara<sup>i</sup>  
Yls Rabelo Câmara<sup>i</sup>

**Resumo**

Vários foram os momentos em que o nosso nacionalismo aflorou e foi plasmado pela Literatura. Neste sentido, quando nos referimos ao tema, remetemo-nos automaticamente aos escritores indianistas românticos e aos modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922, mas poucos de nós associamos os regionalistas que escreveram sobre o cangaço como representantes deste mesmo sentimento de ufanismo nacionalista. Devido ao fato dos cangaceiros estarem normalmente associados à imagem da personificação da maldade e da barbárie, menospreza-se a obra de autores que enxergavam nos cangaceiros, cangaceiras e no cangaço per se uma nota de nacionalismo tão lícita e válida quanto no “Bom Índio” de Gonçalves Dias e José de Alencar. Com o objetivo de apreciar sua figura lendária sob outro prisma, neste trabalho, primeiramente nos detemos no cangaço em si para, em seguida, tratarmos da presença do cangaço na Literatura e na obra-prima de Franklin Távora, *O Cabeleira*.

**Palavras-chave:** Cangaço, Nacionalismo, Regionalismo.

**BRAZILIAN NATIONALISM AND THE VOICE FROM BRAZILIAN NORTHEAST REPRESENTED BY FRANKLIN TÁVORA'S *O CABELEIRA*, AND BRAZILIAN LITERATURE CLASSES: DEMISTIFYING "INCONTESTED TRUTHS"**

**Abstract**

Several were the times when our nationalism surfaced and was shaped by Literature. In this sense, when we refer to this subject, we automatically refer to romantic Indianist writers and the Semana de Arte Moderna which took place in 1922, but few of us associate the regionalist writers who wrote about the bandits as representatives of this same sense of nationalistic jingoism. Because the bandits are usually associated with the image of the personification of evilness and barbarism, people despises up the work of authors that saw the bandits, cangaceiras and cangaço itself a nationalist note as lawful and valid as the Gonçalves Dias and José de Alencar's “Good Indian”. In order to enjoy the legendary figure in a different point of view, in this paper, first we analyze the cangaço per se, then its presence in Literature and in Franklin Távora's masterpiece, *O Cabeleira*.

**Keywords:** Cangaço, Nationalism, Regionalism.

**1 – Considerações Iniciais**

“A literatura brasileira formou-se sob a dualidade da tradição portuguesa importada” e a busca de uma nova tradição de cunho local ou nativo” (SIQUEIRA, 2007, p. 9). O advento da independência da colônia que fomos das amarras que nos prendiam a um Portugal que em nada fazia lembrar a potência que fora séculos antes, quando das Grandes Navegações, fez com que a

<sup>i</sup> Universidad John F. Kennedy, Buenos Aires. Doutoranda em Psicologia Social. yzycamara@gmail.com

<sup>i</sup> IFCE. Doutora em Filologia Inglesa. ylsamara@hotmail.com



necessidade de uma literatura genuinamente brasileira aflorasse em nossos antepassados com mais ímpeto. Destarte, o Romantismo foi a escola literária que acatou este desejo da expressão escrita do nacionalismo, uma vez que estava em voga naquela época.

Libertos da hegemonia da Metrópole, influenciados pelo sentimento ufano de nacionalidade esperada em momentos e situações afins, escritores e poetas nos legaram obras impregnadas de amor à pátria, à nossa gente e seus costumes. Ademais, a depender de suas convicções literárias e preferências de estilo, tais artistas da palavra imprimiram sua marca em nossa Literatura com inovações próprias ou adaptadas de outrem e que melhor se ajustavam ao que queriam transmitir.

Foi desta maneira que Franklin Távora, diferindo da opinião de conterrâneos e congêneres seus, preteriu o índio defendido por José de Alencar e Gonçalves Dias como representante genuinamente nacional e fincou as bases do romance regionalista baseado na “Literatura do Norte”. Retratando o sertão em oposição à cidade e emprestando às palavras características do nacionalismo que caracterizava o contexto sócio-político-cultural no qual a obra *O Cabeleira* foi escrita e publicada, Távora transferiu para o sertanejo, intocado pelos refinamentos europeus, a incumbência da representação autêntica de uma parte do país, olvidada do poder público e assolada pelo flagelo da pobreza e da violência. Foi exatamente neste ponto que Távora transgrediu uma vez mais, empoderando como protagonista de sua obra-prima um cangaceiro que implantara o medo e disseminara a morte nos sertões pernambucanos um século antes.

Qual a relação entre *O Cabeleira* e o nacionalismo da época? Sobre isso discorreremos a seguir, não sem antes delinear um panorama do cangaço per se e sua presença em nossa Literatura.

## **2 – O Cangaço, em Rápidas Pinceladas**

De acordo com Santos Jr., as raízes do cangaço entre nós remontam ao Brasil Colonial, à divisão da Terra Brasilis em Capitânicas Hereditárias e, posteriormente, em sesmarias. “[...] surge o cangaço em meados do século XVIII como um instrumento desses latifundiários para impor sua lei, garantindo a disciplina e manutenção da propriedade, executando vinganças e eliminando inimigos políticos [...]” (SANTOS JR., 2010, p. 123). Curiosamente, como apontam Iokoi e colaboradores:

Até hoje, porém, os dicionários registram o termo cangaceiro, com o aparecimento do verbete em 1899, como exemplo de “malfeitor fortemente armado que andava em bando pelos sertões do Nordeste, notadamente ao longo das três primeiras décadas do século XX”. Trata-se de uma simplificação falsa. Sendo a violência um elemento formador de todo o contexto que estamos analisando, também muitas das reações das vítimas desse sistema eram também violentas. Talvez por isso a violência seja tão valorizada, através da valentia, pelas populações sertanejas da região em que o cangaço se desenvolveu. Eis o motivo da alegação de Maria Christina Matta Machado, segundo a qual “os cangaceiros nunca foram entendidos”. Passam por simples criminosos e ladrões, quando, na realidade, eram homens

que lutavam porque não conheceram a justiça (IOKOI *et al.*, 2015, p. 22).

Podemos traçar a trajetória dos cangaceiros mais ilustres entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, mas, sem dúvida, especialmente entre a seca de 1877 e a transição do Império para a República e entre 1900 e 1940, quando o cangaço foi considerado extinto pelo Estado Novo com a morte de Corisco (CARDOSO, 2014; DUTRA, 2009; VILLELA, 1997). Famintos, os flagelados nordestinos assaltavam as ricas fazendas dos “coronéis”, os comboios e o comércio locais, cujos proprietários passaram a contar com a proteção de homens fortemente armados, que impunham a ordem à custa de sangue naquele caos, mescla de abandono e medo, onde instabilidade política incitava o abuso de poder.

Neste intervalo de finais da década de 1870 a 1940, o chamado Ciclo do Cangaço conheceu três classificações para a atividade cangaceira, segundo Mello (1974): o cangaço de rapina ou cangaço meio de vida, o cangaço de vingança e o cangaço-refúgio. Destas, o cangaço de rapina foi o tipo de banditismo rural que caracterizou aquele momento castigado pelas estiagens e pelo abandono político em que se via mergulhado o Nordeste do país.

Segundo o investigador Billy Jaynes Chandler (1980 *apud* TAVARES, 2013), a palavra cangaço vem de canga ou cangalho, peça de madeira atrelada ao pescoço do gado bovino. Como aqueles degredados sociais eram obrigados a campear levando o mínimo possível de seus pertences consigo, foram assim alcunhados por lembrar bois encangados. O cangaço teve conotações positivas e negativas a depender de termos geográficos e políticos. Enquanto que em algumas regiões os cangaceiros eram idolatrados como heróis e justiceiros, em outras eram considerados bandidos perigosos e desapiedados. Tudo dependia do apoio ou não que recebiam das fazendas, vilarejos ou cidades que atacavam. Pode-se subdividir a ação dos cangaceiros em duas, basicamente: ou trabalhavam para os poderosos do sertão, provendo-lhes segurança e recebendo deles quartéis e asilos na caatinga, ou de maneira independente, tendendo ao banditismo (CLEMENTE, 2007).

No mais das vezes, suas boas ações consistiam em roubar dos ricos para dividir com os pobres; as más, em assaltos, saqueios, sequestros, estupros, assassinatos e ações cruéis que visavam impor o respeito à base de sangue. Como bandidos sociais, inspiravam amor e ódio, serviam de exemplo ou de ponto de mira. Dória descreve o bandido social nestes termos:

[...] é, em geral, membro de uma sociedade rural e, por razões várias, encarado como proscrito ou criminoso pelo Estado e pelos grandes proprietários. Apesar disso, continua a fazer parte da sociedade camponesa de que é originário e é considerado como herói por sua gente, seja ele um „justiceiro“, um „vingador“ ou alguém que „rouba aos ricos“ (1981, p. 11).

Ao que Villela complementa dizendo que:

Os crimes no sertão tinham móveis semelhantes aos do brejo. Matava-se por dinheiro, por armas tomadas, por roubo de gado. Matava-se por vingança de família, por questão de terra, por desmoralização e por briga entre cães de donos diferentes, por cães que matavam criações, por tensões de vizinhança, por rapto e defloramento de moças (2001, p. 153-154).

Pode-se afirmar que, segundo Oliveira (2009), a rede de relações sociais movida pelo cangaço articulava três vértices de um mesmo triângulo: os cangaceiros, os coiteiros (sertanejos que escondiam e protegiam os cangaceiros em troca de favores, por simpatia ou medo) e os policiais (as “volantes” ou “macacos”, homens treinados para atuar rapidamente sobre os bandidos na caatinga).

Para ser um bom cangaceiro, necessitava-se coragem. Era preciso ser um exímio conhecedor da região seca e inóspita que o circundava; saber onde estavam os mananciais e as rotas de fuga mais próximas; entender de medicina erval e ter resistência à fome, à sede, ao sono e ao pânico da morte iminente. O primeiro cangaceiro de quem se tem notícia foi o famigerado Cabeleira, como era conhecido José Gomes, nascido em 1751, na zona da mata pernambucana. O primeiro grupo de cangaceiros foi o de Lucas Evangelista, o Lucas da Feira, e se tratava de uns trinta homens que atuaram na região de Feira de Santana, na Bahia, entre 1828 e 1848, até que seu chefe foi finalmente pego e enforcado um ano depois. O mais famoso foi o de Lampião, que nunca contou com mais de 50 “cabras” e que “reinou” durante duas décadas. O último e não menos famoso pertenceu ao discípulo direto deste, Corisco, que morreu junto com vários integrantes de seu bando no ano de 1940, em uma emboscada em uma casa de farinha da Fazenda Pacheco, na cidade de Barra do Mendes, na Bahia.

Como havíamos exposto, seu *modus operandi* consistia em reduzir moralmente os inimigos. Era costume entre os cangaceiros maltratar as mulheres alheias ao bando, especialmente as que estavam vinculadas à polícia e aos delatores. Dentre os castigos morais mais ignominiosos estavam o de expô-las nuas em praça pública e raspar-lhes a cabeça, além de lhes marcar os rostos com ferro em brasa àquelas mulheres que usassem calças compridas e/ou cabelos curtos. Quando as cangaceiras caíam nas mãos dos perseguidores e inimigos de Lampião, a retaliação tinha o mesmo grau de crueldade. À guisa de ilustração, quando a cangaceira Neném foi assassinada pela “volante”, teve seu corpo vilipendiado (como era costumeiro), violentado sexualmente por cachorros incitados pelos próprios policiais assassinos (FREITAS, 2005). Curiosamente, Lampião não costumava sentir remorso por seus crimes; achava que sua missão era fazer justiça e, quando matava alguém, oferecia a alma do morto e pedia o perdão divino pelo que acabara de realizar (LINS, 1997).

Muito peculiar também era a forma como costumavam vestir-se:

Vistosos chapéus de couro adornados com estrelas, abas viradas à moda Napoleão; testeira com moedas de ouro; uniformes de alvorada grossa; óculos escuros, lenços, anéis e para alguns, dentes de ouro; perneiras de couro; sandálias de couro; alças de cantis, cartucheiras, bornais decorados (CLEMENTE, 2007, p. 9).

Os cangaceiros anteriores a Lampião não se vestiam de modo exuberante. Esse foi um traço característico instituído pelo “Capitão” ao receber do Padre Cícero Romão Batista esta patente, em 1926, e a missão por parte do Governo Federal de se unir ao Batalhão Patriótico do Governo Vargas para destruir a Coluna Prestes. Até então, usavam-se roupas civis; a partir do encontro com seu “Padrinho”, Lampião recebeu solenemente um uniforme e todos os jagunços passaram a adotar o uso exclusivo do uniforme também, o que estabeleceu uma clara diferença entre o antes e o depois deste feito. Passou-se, por assim dizer, a enxergar o bando do “Capitão” como um grupo mais hegemônico, mais organizado e mais coeso que seus antecessores. A indumentária do cangaço, além de compor uma unidade visual, definia a hierarquia dentro do grupo. Assim sendo, somente os chefes de bando possuíam certos tipos de enfeites e Lampião e Maria Bonita se diferenciavam de todos os demais neste quesito por possuírem roupas melhor elaboradas, feitas a partir de tecidos mais resistentes e contando com acessórios mais valiosos e exuberantes (ARAÚJO, 2010).

De acordo com Lins (1997), a entrada da mulher no cangaço tornou os cangaceiros ainda mais cuidadosos com sua aparência pessoal. Sob a forte influência feminina, os trajes e acessórios dos “cabras” passaram a ser customizados, ganhando novos elementos como joias, moedas, flores em couro e estrelas de metais – detalhes que acabaram por suavizá-los. Além destes componentes mundanos/seculares, havia a presença de adornos religiosos como medalhas de santos (principalmente as de São Jorge e Nossa Senhora), além de objetos de mandinga (como os patuás, que serviam de inspiração apotropaica). Faz-se necessário esclarecer que alguns dos acessórios usados por eles não eram por eles fabricados, mas sim pelos artesãos das regiões pelas quais eles passavam. Entre estes podemos citar os chapéus, os cintos, as alpercatas, as cartucheiras, os punhais e as joias (ARAÚJO, 2010).

Em suma, estigmatizado por problemas ainda hoje sem solução tais como a miséria, a seca, a fome e a exploração laboral, o sertão nordestino foi o cenário de inúmeros conflitos reveladores de uma violência pertinente a uma sociedade famélica. Assim como o sertão, os sertanejos; assim como os sertanejos, os cangaceiros; assim como os cangaceiros, o Cabeleira. Para que entendamos a importância desta obra como reflexo do nacionalismo que caracterizou os idos de 1870 a 1940, resumimos na seguinte sessão a relevância da presença do cangaço em nossas Letras.

### 3 – A Presença do Cangaço na Literatura Brasileira

Nossa Literatura plasmou o *modus vivendi* destes homens e mulheres indômitos, ora lhes ressaltando a bravura e enaltecendo-os por suas nobres qualidades de justiceiros, ora ratificando sua crueldade em ação. Os cangaceiros, representados por Lampião (seu líder maior) e por outros chefes de bandos como Corisco, Jesuíno Brilhante, Sebastião Pereira e Antônio Silvino sempre dividiram opiniões: para uns foram assassinos sanguinários, sedentos de vingança; para outros, como nós, autoras deste artigo, foram justiceiros – homens marcados pela égide da incompreensão, que campeavam soltos pelos sertões do Nordeste. Suas vidas errantes e calcadas na “justiça feita com as próprias mãos” foram a representação violenta de uma voz que não era ouvida e que necessitou desta catarse para ser respeitada como o clamor de um povo que também era parte integrante da nação de outrora, ainda que esquecida.

Se eles foram e são vistos com reserva, suas companheiras de armas e de vida, as cangaceiras, que no cangaço estiveram em sua última década, o foram e o são muito mais, uma vez que eram mulheres em um Brasil ainda intocado pela segunda onda do feminismo que somente afloraria nos Estados Unidos e na Europa vinte anos depois de oficialmente extinto o cangaço em terras brasileiras. Analisadas a partir de uma ótica feminista, as cangaceiras bem poderiam ser a representação desta mulher que rompe padrões, que provoca, que inquieta e que muda paradigmas. No entanto, à sua época, este perfil não lhes poderia corresponder. Marcado profundamente pelo coronelismo que até hoje impera de alguma maneira, o Nordeste daqueles idos era impermeável a estas mulheres temerárias, que infundiam mais medo que respeito.

Polêmicas e contradições à parte, alguns são os autores e os romances brasileiros que tratam do cangaço e dos cangaceiros, quer de forma positiva, quer de forma negativa. Dentre os mais famosos podemos destacar: *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora; *Cangaceiros* (1938), de José Lins do Rego, *Seara Vermelha*, de Jorge Amado e *D’A Pedra do Reino* e *O Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1972), de Ariano Suassuna. O cangaço foi inegavelmente uma forte influência na obra de todos estes escritores premiados e reconhecidos como exponenciais de nossas Letras. Seus romances, regionalistas, plasmaram a realidade do Nordeste e legaram às futuras gerações a imagem do cangaceiro tal como ele era visto em seu contexto social, político e cultural. Normalmente alçados à condição de heróis na maior parte do que deles se cristalizou em forma de texto literário, os cangaceiros representam, à sua maneira, o nacionalismo porque sua presença evoca a força e a coragem que rivalizam com o “Bom Índio” enaltecido pelos indianistas.

A seguir discorreremos sobre a obra-prima de Franklin Távora, *O Cabeleira*, sua importância histórica e literária.

#### 4 – *O Cabeleira*, de Franklin Távora

João Franklin da Silveira Távora (1842-1888), o primeiro romancista regionalista do Nordeste foi, além de advogado, escritor, jornalista, político e teatrólogo. Como escritor, opôs-se às ideias defendidas por outros regionalistas, como seu conterrâneo José de Alencar, que exaltava o “bom índio” como o único representante genuinamente nacional, e outros, sulistas, que se dedicavam a escrever sobre o Sul do país, permeáveis aos estrangeirismos que ele ojerizava. Em vez de inovações linguísticas importadas e de uma figura heroica que nada tinha de unicamente original a seu ver, mas que embaçavam a espontaneidade da criação sob a influência do sentimento de amor e pertença à pátria, notamos em sua obra laivos nacionalistas, já que Távora enaltecia figuras de nosso folclore, nossas riquezas naturais e nosso povo com sua cultura e hábitos inerentes.

Sua intenção primordial era, como aponta Siqueira, “alcançar uma literatura eminentemente nacional” resgatando nossas tradições mais autênticas, “levantar ainda com luta e esforço os nobres foros dessa grande região, exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus costumes, suas lendas, sua poesia máscula, nova, vívida e louçã tão ignorada”. Távora via o “Norte” como emblemático na formação da identidade brasileira principalmente porque a colonização de nosso país teve uma substancial participação do Nordeste, com rebeliões que consolidaram nossa importância política (SIQUEIRA, 2007 p. 211-212).

Para Távora, o sertanejo simbolizava a realidade do Nordeste, mergulhado na pobreza e em uma ética própria. Os literatos da Corte idealizavam o país como sendo unifacetado porque desconheciam as distintas realidades das províncias mais longínquas, centrados que estavam bastante mais no Sudeste. No prefácio de *O Cabeleira*, Távora propõe uma Literatura do Norte que alberga um projeto regionalista, que não deixa de ser entendido como nacionalista, e que constrói uma nova identidade do brasileiro projetada no homem do sertão. Segundo Siqueira:

Para Távora, a identidade brasileira deveria ser reconhecida na miscigenação, da qual seus matutos e caboclos constituem a representação. Da mesma forma, o Norte, primeira sede da colonização, configurava-se como o guardião do rico cabedal histórico, artístico, folclórico e cultural (2010, p. 214).

De acordo com Bariani (2009), *O Cabeleira* foi um marco na Literatura Brasileira não somente pelo famoso prólogo, onde Távora postula esta “Literatura do Norte”, mas também porque propõe como herói um facínora. A vida de José Gomes, o mítico Cabeleira, é narrada por ele, dando especial relevo à sua carreira no crime, que legou à posteridade, em forma de tradição oral ou na literatura de cordel, a fama de assassino inescrupuloso no estado do Pernambuco do século XVIII. Escrever sobre este homem violento, de *modus vivendi* indigesto foi, segundo Siqueira (2010), uma inovação técnica ousada por parte do autor, que acreditava que José Gomes teve a personalidade

voltada para o mal devido à forma como a vida lhe tratara, retorcendo-lhe as virtudes e as melhores intenções.

O cangaço divide opiniões desde sempre. Para uns, foi uma das expressões da selvajaria em um Brasil dividido entre as polaridades Norte-Sul, com tudo o que isto significa; para outros como nós, autoras deste trabalho, o cangaço foi a manifestação autenticamente incorporada da “justiça feita com as próprias mãos”, em um Nordeste notadamente por duas óticas: a do litoral e a do sertão. Irreconciliáveis, estas duas maneiras de conceber o mundo marcaram os nordestinos até recentemente, quando algumas mudanças de ordem político-social-religiosa foram reconfiguradas e seguem neste processo. As façanhas dos cangaceiros “foram um dos raros momentos em que o Norte tinha espaço na imprensa do Sul, assim como quando ocorria a repressão a movimentos messiânicos; secas ou lutas fratricidas entre parentelas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999 *apud* CLEMENTE, 2013, p. 103).

O cangaço, a nosso ver, expressa o nacionalismo quando, naquele contexto de mudanças políticas, houve a necessidade de se refletir sobre o Brasil que o Brasil desconhecia, de levar o conhecimento ao povo e de formar uma nação liberal, que promovesse o crescimento do indivíduo dentro de uma sociedade que estava galgando os degraus da prosperidade (SIQUEIRA, 2010). Por outro lado, também, ainda que paradoxalmente corroborando esta teoria:

[...] a concepção ufanista de nacionalidade é drasticamente rompida pela escolha de um criminoso sanguinário como herói. Embora Cabeleira seja redimido pela reinvenção literária do autor, a escolha de uma figura marginalizada (o personagem Lourenço) como protagonista dos romances posteriores expõe a opção pela análise da interioridade humana e pela ponderação sobre a construção da identidade brasileira. Uma vez que o bandido e o delinquente contrapõem-se ao modelo heroico indianista, esses heróis do Mal representam a recusa deste modelo ideal, assim como a convicção do autor de que a criação literária deve ser fruto de uma análise voltada para realidade do país. Tal concepção inclui ainda o desejo do progresso, visto que os elementos regionais originais, pouco influenciados pela exterior, nem por isso devem permanecer no atraso e na ignorância, geradores da barbárie, segundo o escritor (SIQUEIRA, 2010, p. 214).

Como a Corte estava impregnada de modismos europeus que em nada condiziam com uma grande parte da realidade do país naquele contexto histórico e social, coube aos escritores nortistas o papel de divulgar outra realidade, a desconhecida pela elite da Corte, mas sobradamente conhecida pelos sertanejos “do Norte”. O cangaço era parte integrante daquele momento conturbado e assim, nacionalismo, cangaço, bravura e sangue se misturaram na formação desta persona que simboliza o brasileiro comum, afeito às dificuldades da vida mesma, intocado pelos maneirismos vazios importados da Europa e aferrados às suas origens. De acordo com Greco:

O sertanismo, ou seja a valorização do sertão e da tipologia humana do sertanejo, é uma forma de idealização sentimental cuja dimensão rural é considerada apenas no seu aspecto

positivo: um sertão bom e genuíno, povoado por seres generosos, fortes e puros. Mas o sertanismo, que acompanha o Regionalismo desde o movimento romântico, é também uma reação nativista mais rigorosa do indianismo que o precede e, sobretudo, mais autêntica porque baseada numa realidade nacional mais enraizada no tecido cultural da sociedade (2009, p. 312-313).

Há que se ter muito clara esta distinção entre Norte e Nordeste naqueles idos para que o discurso que envolve o regionalismo flua sem interferência de dúvidas:

Segundo Durval Muniz Albuquerque Júnior, o termo Nordeste foi “usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de obras contra as secas (IFOCs), criada em 1919”. Acontecimento que foi aquilatado não apenas como a criação de mais um organismo de combate ao fenômeno devastador das secas, mas a afirmação de uma região e a subsequente constituição de uma identidade regional. Conforme esclarece o autor, ainda no início da década de 1920, os termos Norte e Nordeste eram usados como sinônimos, mostrando ser esse um momento de transição, “em que a própria ideia de Nordeste não havia se institucionalizado”. Antes de Albuquerque Júnior, o historiador Evaldo Cabral de Mello já havia indicado que no longo período que vai do Império ao ocaso do período conhecido como República Velha (1822-1930), só se conhecia duas regiões. As províncias e, posteriormente, os estados do Norte – da Amazônia à Bahia- contrapondo-se às províncias do Sul – do Espírito Santo ao Rio Grande. Nesse período, portanto, a geografia regional do Brasil era simplificada: “nada de nordeste, sudeste ou centro-oeste” (CLEMENTE, 2013, p. 103).

Se bem analisarmos os cancioneiros nacionais, verificaremos que os mesmos apresentam características que se mostram exclusivas, a partir do momento em que constituem uma continuação das gestas medievais trazidas pelos colonizadores: em vez de cantar as proezas de Lancelot, de Gawaine ou de Arthur, exaltam as andanças heroicas do sertanejo representado pelo vaqueiro, pelo líder insurrecto, pelo cangaceiro (SIQUEIRA, 2010).

Quanto ao estilo literário de Távora nesta obra especificamente, comprovase que a narrativa se realiza em terceira pessoa através de um narrador onisciente e onipresente, “que não omite seu julgamento moral, conhece os fatos e sua sucessão, e transporta o leitor para locais e momentos diversos, [...] que tece cuidadosamente a rede dos fatos em pequenos avanços e recuos no tempo e espaço” (BARIANI, 2009, p. 417- 418). Távora vai além do Romantismo em sua obra, que apresenta características naturalistas também:

Atribuir características animalescas a pessoas constituiu objeto de especial utilização pelos escritores naturalistas. O intuito de análise científica leva-os a criar uma espécie de animalização do homem como meio de se enfatizar a preponderância das funções fisiológicas ou dos instintos sobre a vontade ou consciência humana. Esta visão, segundo Zola, é uma “consequência da evolução científica do século”, que “substitui o estudo do homem abstrato e metafísico pelo estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio”. Alinhado a esta perspectiva, o narrador do romance exterioriza a bestialidade do mameluco através de suas formas físicas: “era baixo, corpulento e menos feito...”; o oposto do filho que a natureza “havia dotado com vigorosas formas” e que “por seus predicados naturais não estava destinado a ser o que foi”. A comparação entre os dois visa a justificar que Cabeleira, embora filho, evidencia em sua forma física perfeita o caráter bom herdado da mãe, enquanto o desajeitamento físico de Joaquim indica seu estado de selvageria e animalidade (SIQUEIRA, 2010, p. 220).



Além de predicados das personagens que fazem referência ao Naturalismo em si, Bariani enxerga traços ideológicos em *O Cabeleira*:

Segundo o narrador, o comportamento dos personagens (e sua disposição para maldade), sobretudo do herói, repousa nas condicionantes derivadas das eventuais presença e influência da natureza (influência negativa) e, principalmente, da educação (positiva). Numa interpretação dessa assertiva, a natureza pode ser percebida como o ambiente físico e os fatores genéticobiológicos, certa vivência ecológica do indivíduo; já a educação, em sentido lato, refere-se às formas culturais, sociais, dessa vivência, desde a eventual existência e desempenho das instituições (Estado, família, escola), passando pelos modos de sociabilidade, até a própria influência de indivíduos sobre outros – enquanto modelo de ação a partir de seus papéis sociais e atuação individual, como o “exemplo” negativo dado pelo pai ao filho. Franklin Távora, por meio do narrador, deixa entrever a influência do positivismo e do evolucionismo na conformação de seu entendimento da vida dos homens. A atuação dos personagens é condicionada por fatores como meio, raça e formas de sociabilidade. O ambiente físico é um dos fatores centrais de influência no comportamento daqueles indivíduos. Em relativo isolamento no sertão, cercados pela natureza indômita, os personagens tendem a agir de modo rude e até cruel, pois a subsistência, a sobrevivência física, ocupa lugar de destaque naquele meio hostil, demasiado distante das regras civilizatórias impostas pelas instituições. Sem tais controles sociais grassa a existência bruta, as regras de sociabilidade ficam subjugadas aos imperativos imediatos dos apetites, paixões e instintos. Assim, José e Joaquim Gomes, ao assumirem uma vida de crimes, internam-se no mato; o mesmo acontece com todos os sicários presentes na história: refugiam-se na mata e de lá só saem para assaltar e fustigar a incipiente civilização. Não é de menos que o próprio José Gomes só se torna o Cabeleira após adentrar a floresta com seu pai e isolarem-se do convívio com os outros: os cabelos compridos que então ostenta são o símbolo atávico de que José Gomes transformou-se em Cabeleira, assumiu uma outra personalidade, tendencialmente má. De outro modo, os habitantes das cidades e povoações são pacíficos, presas fáceis da maldade dos selvagens, sua urbanidade – positivamente valorizada pelo autor – é também sua fraqueza (BARIANI, 2009, p. 419).

Apesar das inovações estilísticas advindas com a obra, a mesma foi condenada ao ostracismo acadêmico por um tempo, uma vez que à academia não lhe interessou de imediato o estudo literário de um bandido, de um pária social. Sobre este rechaço e as razões para isso, Bariani comenta que:

[...] a marginalização de *O Cabeleira* deve-se também ao estranho resultado do cruzamento de estilos, gêneros e tendências, o romance está ainda ligado ao Romantismo, mas compartilha uma posição realista dos fatos e uma visão um tanto naturalista do meio e dos homens. Pretende-se uma obra histórica e verídica – dando início à sequência que terá ainda *O Matuto* (1878) e *Lourenço* (1881)<sup>14</sup> –, mas a idealização da trama afrouxa esse caráter; entretanto, como romance histórico, relega o cenário e os fatos da história social a um plano inferior, como mero apêndice da trama (2009, p. 426).

Franklin Távora morreu precocemente e não teve tempo de ver sua obra devidamente reconhecida em vida. Como ousou quebrar grilhões, paradigmas e tabus, pagou o alto preço do olvido por isso. Na encruzilhada de estilos, estéticas e escolas pelas quais perpassou, onde mesclou romance histórico com moralismo, Romantismo com Realismo e Naturalismo e progresso com sertão, Távora teve que perder-se para poder ser encontrado, valorizado e alçado ao lugar que merece no panteão de nossos mais ilustres literatos.

## 5 – Considerações Finais

Ao concluir este trabalho, baseado em um levantamento bibliográfico acerca de Franklin Távora, d'*O Cabeleira* e do nacionalismo presente no contexto deste romance, ratificamos que apesar de soar paradoxal, a figura de um cangaceiro, ainda que sanguinário, representa bem o sertanejo que Távora defendeu em seu projeto da “Literatura do Norte”, no prólogo desta que foi sua obra-prima e representa, por extensão, o nacionalismo presente nas ideias defendidas pelo autor, defensor visceral de uma literatura que representasse fidedignamente nossa cultura, nossa gente e nossa grande riqueza de recursos naturais.

O regionalismo que ele iniciou foi uma reação ao estado de abandono no qual estava mergulhado o Nordeste, envolto no mar de sangue que o descaso ocultava e que a Corte não enxergava:

Sua proposição do regionalismo como Literatura do Norte é a reação ao estado de coisas econômico, político e cultural (literário), à decadência do latifúndio e ascensão burguesa na crise do Império e do regime escravista, ao centralismo político-administrativo e ao monopólio de oportunidades sociais – mormente culturais – da Corte. A questão da maldade expressa – consequentemente – essa condição de entroncamento. Situada nessa encruzilhada, é simultaneamente uma problemática ética, política e científica; natural e social; relacionada à natureza humana, ao meio, à condição social e racial; no limite, amenizada pela coerção ou anulada pela educação, a maldade é fruto do atraso e deve ser combatida pelo progresso, pela modernidade, pelo desenvolvimento capitalista urbano e industrial (BARIANI, 2009, p. 433).

## Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Germana Gonçalves de. Aparição do cangaceiro. **VI Enecult – Encontros de Estudos Multidisciplinres em Cultura**, p. 1-9, Salvador, 2010.
- BARIANI, Edison. A maldade na encruzilhada do século XIX: Franklin Távora e O Cabeleira. **Itinerários**, n. 29, p. 417-435, 2009.
- CARDOSO, Daniela Cláudia Sperandir. Historiografia e cangaço: uma análise introdutória. **Trabalho de Conclusão de Curso**. 2014, 59 f. Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Fundação Educacional de Ituverava, 2014.
- CLEMENTE, Marcos Edilson de Araújo. Terra ignota: cangaço e representações dos sertões do nordeste brasileiro na primeira metade do século XX. **Outros Tempos**, v. 10, n. 15, p. 100-121, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Cangaço e cangaceiros: histórias e imagens fotográficas do tempo de Lampião”. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**. v. 4, n. 4, p. 1-18, 2007.
- DÓRIA, Carlos Alberto. **O Cangaço**. Série: Tudo é História. São Paulo: Editora Brasiliense, S.A. 1981.
- DUTRA, Wesley Rodrigues. Teorizando o cangaço: o “Rei Lampião” e a questão do banditismo social. Anais do Terceiro Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história? Sérgio Ricardo da Mata, Helena Miranda Mollo, Flávia Florentino Varela (orgs.). Ouro Preto: Edupof, 2009.
- FREITAS, Ana Paula Saraiva de. A presença feminina no cangaço: práticas e representações (1930-1940). 2005, 135 f. **Dissertação de Mestrado**. Universidade Estadual de São Paulo - UNESP, 2005.
- GRECO, Riccardo. O Sertanejo no sertão-mundo. **Baleia na Rede – Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura**, v. 1, n. 6, p. 311-315, dez. 2009.

- IOKOI, Zilda *et al.* Cangaço: insurgentes no nordeste. Origens no século XIX. **Diversitas: Núcleo de Estudos da Diversidade, Intolerância e Conflito**. Universidade de São Paulo, p. 43, 2015.
- LINS, Daniel. **Lampião, o homem que amava as mulheres**: o imaginário no cangaço. São Paulo: Annablume Editora, 1997.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. Aspectos do banditismo rural nordestino. **Cia. & Tro.**, v. 2, n. 1, p. 67-111, jan.-jun, 1974.
- OLIVEIRA, Klebson *et al.* **Novos tons de rosa (Cartas e bilhetes de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião)**: sócio história, funções e um pouquinho de descrição linguística). Salvador: EDUFBA, 2009.
- SANTOS Jr. As marias no cangaço: faces femininas no banditismo social (1930-1940). *Historien – Revista de História*, n. 3, p. 121-135, 2010.
- SANTINI, Juliana. A formação da literatura brasileira e o regionalismo. **O Eixo e a Roda**, v. 20, n.1, p. 69-85, 2011.
- SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. Crime, violência e maldade na “literatura do norte”, uma problemática em questão. **Aletria**, v. 20, n. 10, p. 211-226, set - dez, 2010. \_\_\_\_\_. O Cabeleira entre a tradição e o cientificismo: a construção do herói sertanejo e o projeto educacional de Franklin Távora. 2007, 235 f. **Tese Doutoral**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo, 2007.
- TAVARES, Eraldo Ribeiro. Cangaceiros e devotos: religiosidade no movimento do cangaço (Nordeste brasileiro, 1900-1940). 2013, 100 f. **Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião**: Universidade Católica de Pernambuco, 2013.
- TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1953.
- VILLELA, Jorge Mattar. Societas sceleris - cangaço e formação de grupos armados no sertão de Pernambuco. *Civitas – Revista de Ciências Sociais*, v. 1, n. 2, p. 143-163, 2001.
- \_\_\_\_\_. O advento do Estado Novo, a morte de Lampião e o fim do cangaço. **Revista de Sociologia e Política**, n. 9, p. 81-94, 1997. 112

**ASPECTOS DA NACIONALIDADE E DA REGIONALIDADE EM  
O GAÚCHO (1870) E O SERTANEJO (1875), DE JOSÉ DE ALENCAR**

Kelly Cristina Medeiros Ferreira<sup>i</sup>  
Denise Rocha<sup>i</sup>

**Resumo**

O trabalho objetiva examinar as diretrizes do programa estético de José de Alencar (1829-1877) que considera a multiplicidade da região como necessária para a construção da unidade da paisagem literária do país, conforme se evidencia em seu texto “Bênção paterna” (1872). Para tanto, deve-se considerar que o escritor cearense produziu uma obra ampla e diversificada comprometida com tal construção. Ressalte-se que Antonio Candido (2007) classifica a literatura oitocentista no país como “empenhada”. Assim, diante da recente independência brasileira, o romance regionalista romântico esforça-se por cumprir um programa que exigia uma atitude afirmativa em relação à construção da identidade nacional. Nessa direção programática situam-se dois romances regionalistas alencarinos - *O Gaúcho* (1870) e *O Sertanejo* (1875) que integram o *corpus* desse trabalho. Por meio de uma leitura comparada analisam-se ambos, sobretudo, sob a perspectiva histórica de Sérgio Buarque de Holanda (2014) e Darcy Ribeiro (2006). As mencionadas narrativas de Alencar revelam as peculiaridades das propriedades rurais que descritas em termos literários conjugam realidade e imaginação e projetam certa harmonização entre as classes sociais, ainda que de forma ambígua; além disso, oferecem uma mostra de seus aspectos geográficos, históricos, sociológicos e culturais. Nesse ambiente, os protagonistas Manuel Canho e Arnaldo Loureiro, respectivamente, vivenciam experiências singulares em meio às culturas populares – gaúcha e sertaneja – com suas desigualdades sociais, músicas, festas, danças e costumes.

**Palavras-chave:** O Sertanejo, O Gaúcho, História, Cultura, Literatura.

**ASPECTS OF NATIONALITY AND REGIONALITY IN O GAÚCHO (1870) AND O  
SERTANEJO (1875), BY JOSÉ DE ALENCAR**

**Abstract**

He work aims to examine the guidelines of José de Alencar's aesthetic program (1829-1877), which considers the multiplicity of the region as necessary for the construction of the unity of the country's literary landscape, as evidenced in his text "Paternal Blessing" (1872) . For this, it should be considered that the writer from Ceará produced a large and diversified work committed to such construction. It should be emphasized that Antonio Candido (2007) classifies the nineteenth century literature in the country as "committed". Thus, in view of the recent Brazilian independence, the Romantic regionalist novel endeavors to fulfill a program that required an affirmative attitude towards the construction of the national identity. In this programmatic direction are located two regionalist novels alencarinos - *The Gaucho* (1870) and *The Sertanejo* (1875) that integrate the corpus of this work. Through a comparative reading, both are analyzed, especially from the historical perspective of Sérgio Buarque de Holanda (2014) and Darcy Ribeiro (2006). Alencar's narratives reveal the peculiarities of rural properties described in literary terms that combine reality and imagination and project some harmonization among social classes, although in an ambiguous way they also offer a sample of their geographical, historical, sociological and cultural activities. In this environment, the protagonists Manuel Canho and Arnaldo Loureiro, respectively, experience singular experiences amid the popular cultures – gaucho and sertaneja – with their social inequalities, music, parties, dances and customs.

<sup>i</sup> Instituição: Universidade Federal do Ceará (UFC). Email: kelly\_mferreira@yahoo.com.br

<sup>i</sup> Instituição: Universidade Federal do Ceará (UFC). Email: rocha.denise57@gmail.com

**Keywords:** The Sertanejo, The Gaucho, History, Culture, Literature.

## 1 – Introdução

O romance regionalista surge sob o signo do Romantismo no Brasil, em meados do século XIX, e objetiva construir a identidade nacional ao representar as particularidades das diferentes regiões brasileiras, como exemplifica o projeto estético empreendido, sobretudo, por José de Alencar (1829-1877). Para estudar tal vertente sob o viés histórico, faz-se necessário um recorte que possibilite uma reflexão mais aprofundada, assim sendo, esse artigo busca verificar duas obras regionalistas de José de Alencar – **O Gaúcho** (1870) e **O Sertanejo** (1875) - observando o cotidiano dos moradores das grandes propriedades rurais. Desse modo, o artigo divide-se em duas partes.

A primeira seção trata sobre as relações entre o regionalismo romântico e José de Alencar e, para tanto, ressalta o empenho dos românticos em descrever as paisagens brasileiras como expressa o escritor cearense no prefácio a **Sonhos d’Oiro** (1872) intitulado “Bênção paterna”. Um fragmento do referido texto serve de epígrafe e introduz o tema principal a ser discutido nessa seção – a consciência alencarina sobre o papel do escritor em face do período histórico de formação da nacionalidade brasileira. Deste modo, Alencar, considerado o maior expoente da estética romântica, publicou quatro obras regionalistas. Além das mencionadas há **O tronco do ipê** (1870) e **Til** (1871). Todas proporcionam a observação do viés histórico através da descrição de aspectos, como o cotidiano dos habitantes menos afortunados da fazenda, as festas e os costumes da época. Por esse motivo, seguem sumariamente inventariados. Além disso, compreende-se que essa visão geral, apesar de sucinta, serve para corroborar o projeto estético alencarino enquanto ideia que esboça o viver do povo.

A segunda parte, por sua vez, aprofunda a questão-tema acima proposta através de uma reflexão sobre o paratexto “Bênção paterna” e o texto **O nosso cancioneiro** empregados com o fito de esclarecer pontos sobre seu projeto e/ou defender-se de críticas lançadas por desafetos políticos e literários. Não se pode olvidar que o autor de **Iracema** (1865) ainda que deputado pelo Partido Conservador recriminava o imperador, como o comprovam, por exemplo, **Ao imperador**: cartas políticas publicadas entre 1865 e 1866. Inicialmente assinadas por Erasmo e posteriormente assumidas e rubricadas por Alencar. Já **O nosso cancioneiro** compõem-se de quatro cartas endereçadas ao amigo Joaquim Serra, trata-se de um ensaio literário sobre o pensamento crítico-estético alencarino sobre a construção da nacionalidade, realizada por meio da valorização das tradições, do costumismo e do historicismo.

## 2 – O Projeto Estético de José de Alencar e o Romance Regionalista

“Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo.” (JOSE DE ALENCAR, 2000, p. 8)

Em “Bênção paterna”, prefácio de **Sonhos d’Oiro** (1872) José de Alencar expõe sua concepção acerca do papel do escritor diante do contexto histórico de formação da nacionalidade de um país e da identidade de um povo como demonstra o fragmento selecionado para epígrafe. Esta explana que cabe ao escritor “polir o talhe e as feições da individualidade”. Logo, o pensamento alencarino autoriza a interpretação de que o costumismo e o historicismo são matéria que marcam a individualidade de um povo, e, portanto, podem transformar-se em literatura e nessa ficcionalização dá-se o polimento. Em outras palavras, traços românticos e realistas convergem para a escrita desse período histórico especial e ambíguo.

Portanto, a predominância da observação sobre a imaginação não se restringe ao momento pós-romântico, posto que os românticos lidaram com a realidade como atesta, no caso do romance regionalista, a descrição dos costumes que fixa tais romances no mundo objetivo superpondo-se ao subjetivo. Logo, desde a era romântica até a contemporaneidade, o regionalismo tornou-se uma tradição na história da literatura brasileira e persiste sob enfoques diversificados transcorridos mais de cento e sessenta anos desde sua aparição com **O ermitão de Muquém** (1865), de Bernardo Guimarães. O romance retrata o ambiente sociocultural do sertão central impregnando a linguagem de oralidade, originalmente a obra possuía o subtítulo História da Fundação da Romaria de Muquém da Província de Goiás.

A crítica especializada distingue os conceitos de sertanismo e regionalismo. O primeiro designa os romances românticos ambientados no sertão, ou seja, em áreas opostas às citadinas, portanto interioranas. Nelson Werneck Sodré em **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos** conceitua o sertanismo romântico como um precursor do regionalismo e distingue-se deste por sua atitude antes nacionalista do que regionalista, ou seja, interessa criar o brasileiro ao verificar, por exemplo, o gaúcho ou o vaqueiro cearense. O regionalismo inverte as parcelas e privilegia a dimensão regional à nacional. Essa atitude presentifica-se pela primeira vez na década de 1870 quando Franklin Távora (1842-1888) escreve uma carta a José de Alencar tornada prefácio de **O Cabeleira** (1876) e posteriormente intitulada “Por uma literatura do Norte”.

O sertanismo ou regionalismo romântico de intenção nacionalista constitui-se uma

importante etapa de transição entre o indianismo e o regionalismo em sentido estrito. Assim, por definição, podem ser considerados como romances regionalistas alencarinos, em termos latos, **O Gaúcho** e **O Sertanejo**. Já **O tronco do ipê** e **Til**, para José Maurício Gomes Almeida em **A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)** considera-os mais “uma forma de transição entre o romance urbano, voltado para a análise crítica da sociedade e o romance de cunho regionalista” (1981, p.49). Todavia, considera-se nesse trabalho que tais romances prestam-se ao exame da região onde se ambientam.

Ainda sobre o sertão, pode-se afirmar que esse espaço faz referência a traços geográficos, demográficos e culturais de uma dada parte do país, distante do litoral, pouco povoada onde prevalecem tradições e costumes antigos. Na perspectiva romântica, tal espaço aparece como símbolo da nacionalidade pelo seu modo de vida não corrompido em relação ao cidadão. Desse modo, natureza e organização social passam a ser percebidas em um julgamento positivo que se opõe à vida degradada do litoral, ou seja, das cidades. A consciência da extensa territorialidade forneceu as bases para a formulação de um projeto de nação. A valorização da natureza caracterizaria a diferença cultural no Brasil em relação ao caso europeu que apelou ao medievalismo.

Antonio Candido em **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos** classifica a literatura oitocentista no país como “empenhada”. Segundo o crítico brasileiro (2007, p. 28) com “a Independência o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização de temas e modos de exprimi-los”. Nesse ponto, em termos literários, o romance regionalista busca descrever a história, os costumes, a paisagem de seu ambiente natural. Assim torna-se capital para o literato conhecer ou pesquisar a região em seus aspectos geográfico, sociológico e histórico.

O patriarca da literatura brasileira, José de Alencar, proporciona em suas obras regionalistas **O Gaúcho** (1870), **O tronco do ipê** (1871), **Til** (1872) e **O Sertanejo** (1875) a observação do viés histórico através da descrição de aspectos, como o cotidiano dos moradores menos afortunados da fazenda, as festas e os costumes da época. Por essa razão, a despeito do cerne do trabalho concentrar-se no primeiro e no último romance, seguem sumariamente incluídos o segundo e o terceiro romances. Ambos passam-se em datas mais recentes e abordam a oposição cidade/campo.

**O tronco do ipê** ambienta-se em 1850 na fazenda decadente de café Nossa Senhora do Boqueirão, localizada no interior fluminense. Um envelhecido tronco de ipê, outrora majestoso, representa a decadência da fazenda. A causa do declínio era tida pelos populares como obra de um

feiticeiro, pai Benedito que vivia em uma cabana naquelas terras: “tomei-o por um preto velho, curvado ao peso dos anos e consumido pelo trabalho da lavoura; um desses veteranos da enxada, que adquiriram pela existência laboriosa o direito a uma velhice repousada, e costumam inspirar até a seus próprios senhores um sentimento de pia deferência.” (ALENCAR, 2012, p. 2). Benedito não era feiticeiro, porém os habitantes estavam tão habituados com tal figura a quem pudessem culpabilizar pelos infortúnios e os negros tão carentes de uma figura a quem recorrer que ele ficou tido como mandingueiro.

A intervenção de pai Benedito era sempre benévola – servia de conciliador em caso de brigas entre os escravizados, apadrinhava o escravo fujão perante o senhor, aconselhava os parceiros no momento de aperto ocasionados pela carência. A exemplo de **Til**, também são retratadas rixas entre escravos e a cultura popular aparece sob a forma de contos, como o da mãe-d’água contado por uma preta velha no capítulo “Contos da carochinha”. Para descrever a beleza e os cabelos da fada princesa, a escrava toma a seguinte imagem: “... Era uma Virgem Maria. Os cabelos verdes, tão verdes, chegavam até os pés e ainda arrastavam, nhanhã não tem visto aqueles fios muito compridos, que às vezes andam boiando em cima da água? A gente chama limo, são as tranças dela.” (ALENCAR, 2012, p. 25).

O capítulo “Batuque” versa sobre um costume das fazendas da época. Na noite de Natal, os fazendeiros permitiam aos negros fazer um folguedo que principiava com a chegada do senhor, de sua família e de outros convidados ao quadrado onde se localizavam as senzalas para assistir à dança produzida ao som do jongo e do pandeiro. A presença de brancos impunha respeito e, por isso, a dança era mais recatada e a cachaça não circulava entre os brincantes. Mas depois da retirada de tais visitantes, a festa realmente principiava.

**Til**, por sua vez, ambienta-se em 1841 na fazenda das Palmas, interior de São Paulo e narra a história de Berta, a Til, filha bastarda do dono das Palmas. Ao longo da narrativa, revelam-se os costumes e as festas dos negros, nas senzalas e terreiros, e dos fazendeiros, nas salas e terraços da fazenda. O capítulo “São João” descreve uma noite junina na fazenda das Palmas como noite de sortes, logros e estripulias, de folguedos e fogos de artifícios, de brincados misteriosos, de ceias opíparas, de muitos roletes de cana e milhos assados, de mastro enramado cujo topo ostenta uma boneca de pólvora, motivo de disputa entre os atiradores. Na sala, damas e cavalheiros “tiram sortes, cerimoniosamente sentados em volta de uma mesa; ou dançam quadrilhas e valsas figuradas; enquanto pelos cantos os velhos fazendeiros falam a respeito das carpas, da nova flor do café, e das geadas, [...]” (ALENCAR, 2014, p. 105). Enquanto isso, no terreiro os mais jovens não consultam a sorte na fogueira, saltam-na correndo, passam nela um ovo, que deverá ficar ao relento à meia-noite.



No capítulo “O samba” pinta-se uma festa nos terreiros situados ao redor das senzalas. “É aí o quartel ou quadrado da fazenda, nome que tem um grande pátio cercado de senzalas, às vezes com alpendrada corrida em volta, e um ou dois portões que o fecham como praça d’armas.” (ALENCAR, 2014, p. 117). Ali se acendia uma fogueira e em torno dançam os escravizados - crianças, homens e mulheres – em um frezezi que os fazia delirar, verdadeiro e desesperado saracoteio, no qual o corpo vibra, estremece, pula, sacode, gira. Um homem desconjunta-se, atira-se ao chão e começa “a rabanar como um peixe em seco. No furor causado pelo remexido infernal, alguns negros arremetiam contra a fogueira e sapateiam em cima do borralho ardente, a escorrer do braseiro.” (ALENCAR, 2014, p. 117).

Uma garrafa de cachaça corre a roda de samba e um pouco mais afastados um grupo de feitores e capangas observa a dança, alguns estão de pé e outros sentados, um arranha na viola uma chula, outro acompanha o toque com repentes e outros contam façanhas de caipiras. Gostariam de dançar, mas a disciplina da fazenda os impedia, por isso contentam-se em olhar e se engrajar com as crioulas, que às vezes saem da roda para vir trocar e receber milhos assados e batatas. Assim, Alencar evidencia aspectos do cotidiano de uma fazenda e traz à baila as desigualdades sociais subjacentes nas propriedades rurais.

Alencar descreve até as rixas entre escravos domésticos e os de plantação. Desse modo, expõe-se uma disputa amorosa entre Florência e Rosa por Amâncio, respectivamente, plantadora, mucama e pajem. Florência, para afrontar a outra, chama o moço para sambar ainda que este estivesse “receoso de derrogar de sua nobreza de pajem misturando-se com a ralé da enxada, até que rendido pelos lascivos requebros da crioula, que já se espreguiçava ao som do urucungo, saltou no batuque.” (ALENCAR, 2014, p. 119). Foi o suficiente para as rivais se afrontarem com o olhar. Logo a pancadaria entre os grupos estabelece-se, pois o grupo de pajens e mucamas insulta Florência e em resposta os da roça tomam as dores da colega. Os capangas por coleguismo apoiam o grupo dos pajens e a pancadaria generaliza-se.

A fazenda das Palmas serve de palco para as comemorações de fazendeiros, empregados e escravizados. Toda a animação contrasta com o abandono e marginalização dos menos favorecidos. Entre esses, está Berta, filha bastarda do fazendeiro, a jovem morava em uma tapera com uma escrava. Ao final, o pai conta a verdade e a filha rejeita viver com a nova família, preferindo permanecer entre os desvalidos – a escrava que enlouquecera ao presenciar o assassinato da mãe de Berta, um menino com problemas mentais e um ex-matador de aluguel arrependido. “Como as flores que nascem nos despenhadeiros e algares, onde não penetram os esplendores da natureza, a alma de Berta fora criada para perfumar os abismos da miséria, que se cavam nas almas, subvertidas pela desgraça.” (ALENCAR, 2014, p. 151).

**O tronco do ipê e Til** revelam o projeto estético de representação da realidade por meio do dado local ficcionalizado. Notavelmente, tal projeto apesar de ligar-se ao real não objetiva estabelecer uma reflexão mais arraigada acerca da sociedade e suas mazelas, entre elas, a desigualdade social e a escravidão. Antes, homem e sociedade muito mais tendem a harmonizar-se do que a antagonizar-se, uma vez que estava em jogo a construção de uma identidade e de uma nacionalidade que inevitavelmente reclamavam um exame otimista haja vista o contexto histórico que requeria certa dose de euforia para proclamar os valores nacionais. Assim, o regionalismo, pode ser considerado um desdobramento do indianismo por valorizar o nacional sem que isso implique em uma maior apreciação crítica.

Uma mostra desse pensamento pode ser observada em “Bênção paterna” quando Alencar classifica sua obra em três fases – sendo a segunda aquela que diz respeito ao consórcio entre o branco e o índio. O eufemismo na utilização do termo ‘consórcio’ traduz o “polimento do talhe e das feições”, haja vista o genocídio em massa empregado pelos portugueses para conquistar a terra pertencente a diversos povos indígenas. Retomando a vinculação entre indianismo e regionalismo romântico, pode-se ainda verificar o grau de continuidade do pensamento idealista romântico ao aproximar o índio e o homem do sertão ou do campo, pois este enquanto descendente daquele, nascido do “consórcio” igualmente vive em locais afastados, prima pela liberdade e presta-se ao trabalho de destacar o motivo nacional, como atestam Manuel Canho, de **O Gaúcho** e Arnaldo Loureiro, de **O Sertanejo**.

### 3 – Regionalismo e História em *O Gaúcho* e *O Sertanejo*

“A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização?”  
(JOSÉ DE ALENCAR, 2000, p. 9)

A epígrafe, outro fragmento de “Bênção paterna”, reforça a argumentação nacionalista alencarina ao amalgamar traços históricos e sociológicos a respeito de temas e motivos encontráveis na base da literatura nacional que versam sobre o encontro de povos diferentes em solo brasileiro. Logo, homem e natureza contribuem para a escrita e criação de uma identidade. Nessa perspectiva, o engrandecimento de Manuel Canho e Arnaldo Loureiro como tipos regionais, respectivamente, gaúcho e vaqueiro nordestino, realiza-se com vistas à criação de um sentido nacional. Ressalte-se o subtítulo de **O Sertanejo** – “Romance brasileiro”. Nesses contornos, essa seção verifica **O Gaúcho**

## e O Sertanejo.

José de Alencar em **O Gaúcho** narra a história do menino Manuel Canho que jura vingar a morte do pai. Anos depois, para cumprir o juramento parte em busca do assassino. No caminho, vê-se desafiado a domar uma égua tida como endiabrada. Tal ofício aprendera com o pai e logo descobre o motivo do comportamento arreado do animal – havia parido a pouco tempo e fora afastada do filhote. Sobre a relação de respeito entre Manuel e os cavalos, e, especialmente com a égua indomada registra-se: “Sua alma comovida por sentimentos afetuosos pôs-se em contato com o instinto do animal; operou-se a transfusão; os íntimos impulsos da recém-mãe se refletiram no coração terno do mancebo.” (ALENCAR, 1998, p. 41). Ao promover o reencontro, a mãe torna-se dócil e o domador a recebe como prêmio.

Ainda sobre a afinidade entre o gaúcho e os equinos escreve-se: “... verdadeiras relações sociais. Alguns faziam parte de sua família; outros eram seus amigos; aos mais tratava-os como camaradas ou simples conhecidos.” (ALENCAR, 1998, p. 42). Para Manuel cavalo e homem interligavam-se reciprocamente, ao primeiro cabia servir e transportar; ao segundo nutrir e defender. Entendia que Deus criara os outros animais para diversos fins; mas o cavalo, fora criado exclusivamente para companheiro e amigo do homem. E se o homem reinava sobre a criação, o cavalo servia-lhe de trono, a um só tempo veículo e arma. Cavaleiro e cavalo evocam um tipo pertencente a um passado distante representante do melhor oferecido pelo individualismo: independência, altivez, generosidade, coragem, insubmissão.

Todavia, a recepção crítica de **O Gaúcho** deu-se de forma problemática, haja vista a publicação de **Cartas a Cincinato** no periódico “Questões do dia” criado pelo escritor português José Feliciano de Castilho, entre 14 de setembro de 1871 e 22 de fevereiro de 1872 escritas pelo escritor cearense Franklin Távora. Assim por motivações diferentes Castilho, que se subscrevia como Lúcio Quinto Cincinato, e Távora, que assinava como Semprônio, uniram-se para criticar duramente José de Alencar, autodenominado de Sênio, no campo político, ideológico e artístico. O primeiro movido por divergências partidárias e o segundo por desavenças pessoais e literárias promoveram verdadeira campanha contra o mestre do Romantismo. Sobre **O Gaúcho**, Távora critica o exagero imaginativo do conterrâneo, tal pendor o conduzia a erros e impropriedades, pois na visão do remetente da missiva ao escritor caberia copiar a realidade e a criação literária deveria ocorrer *in loco*: “Por que não foi ao Rio Grande do Sul antes de haver escrito O gaúcho?” O ácido crítico desconsidera a obra como histórica e acusa Alencar de não realizar maiores pesquisas, tendo produzido tão somente um livro de gabinete e às pressas: “Sênio tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos [...] sem dar um só passo fora do seu gabinete. Isto o faz cair em frequentes inexatidões, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela”. (TÁVORA, 2011, p.

53).

Alencar produziu uma obra multifacetada, composta por distintos gêneros, como crônica, romance, teatro e textos de intervenção política (cartas, discursos e etc.), dotada de unidade e coerência, no que tange ao seu alinhamento com o projeto romântico de construção da literatura brasileira. O prefácio a **Sonhos d'ouro** (1872) contém uma resposta às críticas veiculadas por Castilho e Távora, que questionaram ainda o caráter nacional dos seus livros e o acusaram de ter uma “musa industrial”, ou escrever visando somente ao dinheiro. Para defender-se, Alencar (1977, p. 165-167) discute o significado da nacionalidade literária e propõe uma classificação da própria obra, distribuída em três fases distintas: a) “primitiva” ou “aborígene”: lendas e mitos sobre a terra conquistada; b) “histórica”: consórcio do povo invasor com a terra americana, c) “infância da nossa literatura”, iniciada com a independência. Ao conferir unidade interna ao conjunto aparentemente disperso dos seus livros mostra que, a despeito das diferenças marcantes existentes entre seus romances, eles compunham um quadro da vida nacional, apreendida em momentos históricos e em espaços geográficos e humanos diferentes.

O projeto alencarino projeta certa harmonização entre classes sociais diferentes e entremostra a ordem vigente e a realidade social, como o demonstram os três trechos seguintes. O primeiro diz respeito à admiração das classes mais baixas por um representante da classe mais elevada: “De uma à outra fronteira da província, os estancieiros muitas vezes não sabiam ou não se lembravam quem era o presidente e o comandante das armas; mas qualquer peão ouvindo falar no coronel, sabia de quem se tratava; e não se metessem a tasquinhar nele, que a faca de ponta saltava logo da bainha”. (ALENCAR, 1998, p. 7). O segundo refere-se à distinção entre classes: “Estavam à porta o cabo de ordens e uma récuca de camaradas paisanos ao serviço do coronel. Não havia então na campanha do sul homem ou estancieiro importante que não se acompanhasse de um bando de gaúchos.” (ALENCAR, 1998, p. 10). Mais adiante explica que o número desses homens dava ideia acerca do grau de importância e riqueza do patrão. O último fragmento encontra-se no livro segundo, capítulo VIII - “A cruz” e descreve o embate entre Manuel Canho e um negro que vivia na estância de Barreda, o assassino de João Canho. A posição subalterna do negro mais uma vez reforça-se no trecho em que vencido o combate, o gaúcho assim se dirige ao empregado: “— Vai enterrar teu capataz, disse Manuel. O negro obedeceu à ordem.” (ALENCAR, 1998, p. 53).

Outro ponto a ser levantado refere-se à transcrição de quadrinhas ao longo da obra. No segundo livro, no sugestivo capítulo IX – “A viola”, um carneador que também era barqueiro canta: “Lá vem um barco à bolina / Carregadinho de flor / É meu coração, menina / Atopetado de amor.” (ALENCAR, 1998, p. 89) No capítulo seguinte – “O turbante”, Canho canta acompanhado da viola uma canção em que parece descrever-se “Livre, ao relento / Pobre, sem luxo / N’asa do vento / Vive

o gaúcho. /Quanto possui, traz consigo, / Dorme no chão sobre a grama, / Serve-lhe o poncho de abrigo, / A xerga da sela é cama” (ALENCAR, 1998, p. 90). No capítulo I – do quarto livro, há ainda um interessante duelo ou peleja entre Canho e Catita, a moça por quem o gaúcho se interessa.

Em 1875, Alencar publica **O Sertanejo**. Já no ensaio literário **O nosso cancionero**, sob forma de quatro cartas remetidas ao amigo Joaquim Serra no ano anterior, o patriarca do romance romântico disserta sobre as diretrizes de seu programa de nacionalidade artística que considera a heterogeneidade da região como necessária para a construção da homogeneidade da paisagem literária do país. Assim, o literato cearense defende maior liberdade para escrever sem que para tanto se empregue a dicção lusitana, mas antes a de feições brasileiras, nascida da natureza exuberante e das tradições primitivas, ocorre, assim, a valorização do folclore. Em duas claves, portanto pode-se resumir o posicionamento crítico-estético alencarino – a diferenciação idiomática e o tratamento de motivos nacionais.

O tema da primeira carta de 9/12/1874 prolonga-se na missiva subsequente que possui a mesma data. A respeito da diferenciação idiomática, o remetente aproveita o ensejo ocasionado pelo fato do colega instigar-lhe as “insurreições contra a esquadria dessa coisa chamada vernaculidade (*sexquipédalia verba*) com que pretendem à força compassar-me a palavra” (ALENCAR, 1993, p. 25). Discorre, assim, sobre algumas assimetrias derivadas da mentalidade colonialista que observa a língua lusa como a única válida em detrimento da brasileira. Ironicamente, Alencar observa que parece que tais cânones foram decretados em algum concílio realizado no século XV e que as normas estabelecidas somente poderiam ser transgredidas por aqueles afortunados nascidos em solo onde circulam o Tejo e o Douro.

No entanto, continua Alencar em tom cáustico, ao empregar tais ou outras expressões ou a sintaxe brasileira em seus romances, não lhe faltariam críticas como as que já observam “com importância magistral: ‘Esse sujeito não sabe gramática’. E têm razão; gramática para eles é a artinha que aprenderam na escola, ou por outra, uma meia dúzia de regras que se afogam em exceções.” (ALENCAR, 1993, p. 27). Em sua época, o ousado autor teve que travar renhida luta contra os puristas que defendiam a língua em estado de congelamento sem sofrer interferência das variações histórica, geográfica, social e estilística, fato que concorre para a instalação do preconceito linguístico que autoriza um julgamento depreciativo e desrespeitoso em relação à fala do outro, no caso a do brasileiro, considerada então como uma variedade pertencente a um grupo de menor prestígio social. Já na quarta carta, o autor de **O Guarani** reafirma que de Portugal saem acusações de os brasileiros abastardarem a língua e de enxovalharem a gramática, sem que se ao menos se leia os escritos produzidos, e há ainda brasileiros defensores de tais ditames coloniais.

É contra isso que eu reclamo em nome de nossa literatura, e por honra da mocidade

brasileira, que aí vem cheia de vigor e talento pedir-nos conta de meio século de existência política.

É essa submissão que eu não tolero; e como já o disse uma vez, quebraria a pena antes, do que aceitar semelhante expatriação literária.

Admiremos Portugal nas tradições grandiosas de seu passado; nós esforços generosos de seu renascimento; prezemos sua literatura e seus costumes; porém nunca para imitá-lo servilmente. Importaria isso anular a nossa individualidade. (ALENCAR, 1993, p. 60)

Marcos Bagno (1999) em **Preconceito linguístico**: o que é, e como se faz assevera que o português do Brasil, à revelia ou não dos gramáticos está se transformando, e daqui a alguns séculos, será uma língua diferente da falada em Portugal. Para o linguista, a língua é um ato político e refletir sobre ela implica em não ausentar da postura teórica o viés político subjacente a essa questão. Para exemplificar, toma a caracterização dos falantes de tal língua: “em sua grande maioria, homens, brancos, heterossexuais, nascidos/criados na porção Sul-Sudeste do país ou oriundos das oligarquias feudais do Nordeste.” (BAGNO, 1999, p. 66). A língua é nesse sentido, objeto de controle social operado oficialmente pelo Estado ao escolher uma língua ou uma determinada variedade linguística como oficial, pois um processo de seleção implica necessariamente em um processo de exclusão.

Portanto, a língua é um objeto normatizado (gramática, dicionário) e institucionalizado (Estado) com o intuito de estabelecer o controle ou a unidade. Para se alcançar tal desígnio, na América Latina, não se hesitou em praticar atos de extrema violência, extermínio de milhões de indígenas que ocasionou o desaparecimento de centenas de línguas. Já as línguas africanas não se desenvolveram no Brasil em virtude da técnica utilizada de separar as famílias escravizadas e distribuí-las em lotes com falantes de línguas diferentes, dificultando a comunicação. Ao lado dos atos de violência do passado, existem hoje os de exclusão que consistem em desmerecer aqueles que não dominam a língua oficial. Contra o preconceito linguístico imposto contra o falar brasileiro, Alencar levantou-se. É de se lamentar o fato de que passados mais de cem anos, Bagno tenha que discorrer sobre duas frases já questionadas por Alencar: “Brasileiro não sabe português / Só em Portugal se fala bem português”.

A formação do povo brasileiro, sob a égide da exclusão e da violência, encontra boas expressões, por exemplo, em **Raízes do Brasil** no capítulo “Herança rural” quando Sérgio Buarque de Holanda (2014) reitera que: “Nos domínios rurais é o tipo de família organizada segundo as normas clássicas do velho direito romano-canônico, mantidas na Península Ibérica [...] Os escravos das plantações e das casas, [...] como os agregados, dilatam o círculo familiar e, com ele, a autoridade imensa do pater-famílias”. (HOLANDA, 2014, p. 95). Por seu turno, Darcy Ribeiro (2006) em **O povo brasileiro**, no capítulo “Brasil sertanejo” denomina esse espaço de “Brasil sertanejo” conformado por uma subcultura própria, marcada pela dispersão espacial, pela relação

entre criador e vaqueiros como amo e servidores, pelo sistema de concessão de terras essencialmente análogo ao das sesmarias reais do período colonial. O senhor quando presente tornava-se compadre e padrinho, todavia, com sua autoridade indiscutida, às vezes, pretendia estendê-la sobre as vidas dos empregados.

Percebe-se em **O Sertanejo** vários dos traços apontados por Holanda e Ribeiro. A fazenda Oiticica pertencia ao capitão-mor Gonçalo Pires Campelo que comandava a propriedade e a vida de todos que ali moravam e/ou trabalhavam. A família Campelo compunha-se, assim, do chefe, de sua esposa D. Genoveva e da filha D. Flor. Dilatando o círculo familiar e, desse modo, a autoridade do *pater-familias* encontram-se os agregados e empregados mais chegados - Alina, parente distante de D. Genoveva; Justa, mãe de criação de Flor e mãe de Arnaldo; Arnaldo Loureiro, vaqueiro destemido e estimado; Agrela, homem de confiança do fazendeiro. Portanto, o capitão-mor havia decidido que Alina se casaria com Arnaldo. Todavia, o temperamento e os sentimentos do vaqueiro não permitiam tal ajuste, pois devotava seu amor à Flor. Desse desacordo, advirá todos os desgostos do patrão em relação ao empregado, pois por maior que fosse a admiração que o jovem lhe inspirava, mais caro ainda era-lhe o desvelo da autoridade que não poderia ser contrariada.

Assim sendo, Arnaldo Loureiro como Manuel Canho era independente, altivo, generoso, corajoso e insubmisso. Por isso, rejeitou a ordem dada de permanecer na fazenda durante a viagem da família Campelo a Recife, recusou a ideia de casar-se com Alina, não entregou Jó à justiça do patrão e não se ajoelhou aos pés do capitão-mor para pedir perdão por suas faltas. Para exemplificar o poder de mando do proprietário transcreve-se a seguinte fala de Justa: “— Mas, filho, o sr. capitão-mór não é o dono da Oiticica? Não é ele quem manda em todo este sertão? Abaixo de El-rei que está lá na sua corte, todos devemos servi-lo e obedecer-lhe.” (ALENCAR, 1994, p. 56). O poder de um homem equivalia à quantidade de terras que este possuísse. Logo, a herdade da Oiticica que datava do final do século XVII e obtida as terras por sesmaria era de enormes proporções e riquezas:

As casas da opulenta morada eram todas construídas com solidez e dispostas por maneira que se prestariam sendo preciso, não somente à defesa contra um assalto, como à resistência em caso do sítio.

[...]

A tapeçaria e alfaias da casa eram de uma suntuosidade que se não encontra hoje igual, não só em toda a província, mas quiçá em nenhuma vivenda rural do império.

[...]

Havia fazendeiro, e o capitão-mór Campelo era um deles, que não comia senão em baixela de ouro, e que trazia na libré de seus criados e escravos, bem como nos jaezes de seus cavalos, brocados, veludos e telas de maior custo e primor do que usavam nos paços reais de Lisboa os fidalgos lusitanos.

Datava do fim do século dezessete a primeira fundação da herdade ou fazenda, como já então se entrava a chamar êsses novos solares [...]

[...]

O gado de várias espécies, que os primeiros povoadores tinham introduzido na capitania do

Ceará, se propagara de um modo prodigioso por todo o sertão, coberto de ricas pastagens. Sucederam o mesmo que nos pampas do sul: as raças se tornaram silvestres, e manadas de gado amontado, que ainda hoje na província chama-se barbatão, vagavam pelos campos e enchiam as matas.

Chegando a notícia desta riqueza às capitâncias vizinhas, muitos de seus habitantes, já abastados, vieram estabelecer-se nos sertões do Ceará; e ali fundaram grandes herdades, obtendo as terras por sesmaria. (ALENCAR, 1994, p. 12).

O trecho descreve em detalhes a herdade e sua história. Além desta descrição, há tantas outras interessantes por evidenciarem a simplicidade da casa do vaqueiro composta por três peças – quarto, sala e cozinha – nas quais a rede faz as vezes de sofá e de cama. Cite-se ainda a descrição do trabalho realizado na propriedade pelos lenhadores, mulheres livres ou escravas, cozinheiras, vaqueiros. Traços realistas caracterizam a descrição desse espaço, ao mesmo tempo o escritor serve-se do recurso do polimento advindo da utilização de traços românticos. Ou seja, há uma mescla de passagens mais realistas que descrevem os costumes, a rotina, a distância social entre patrões e empregados, mas também projeta-se certa harmonização entre as classes sociais ainda que de forma ambígua.

Tal harmonização ocorre tanto em **O Gaúcho** como em **O Sertanejo** e expressa o otimismo necessário para que se possa forjar uma nacionalidade e uma identidade nascentes. Assim como em **O Gaúcho**, Alencar destaca as qualidades de Arnaldo em relação ao trato e conhecimento dos animais. Desse modo, o vaqueiro convive com onças e touros bravios sem temor. O amor à liberdade em cima do lombo de um cavalo igualmente aproxima os heróis.

Além disso, o autor cearense põe em relevo as festas e costumes locais, também em **O Sertanejo**. Em **O nosso cancioneiro**, primeira carta, o escritor faz o elogio à poesia popular motivada pela atividade pecuária onde se distinguem o vaqueiro e o boi. O autor menciona a escrita de **O sertanejo**: “Todas estas cenas dos costumes pastoris de minha terra natal, conto eu reproduzi-las com sua cor local, em um romance de que apenas estão escritos os primeiros capítulos.” (ALENCAR, 1993, p. 24). A respeito da cor local, no citado romance há um longa descrição a respeito da cavalhada, torneio no qual Arnaldo competiu sem revelar a identidade exibindo destreza ao derrotar o rival, o fazendeiro Marcos Frágoso, que intentava cortejar Flor. O vaqueiro ofuscou-lhe ao ganhar o prêmio mais cobiçado – o argolão de ouro envolto em fitas, pendurado por um fio de seda no alto de um mastro para ser ofertado à dama cortejada.

Não se pode deixar de mencionar ainda a respeito da cor local, os versos populares que cantam a atividade econômica pecuarista enaltecendo as figuras do boi e do vaqueiro. A esse respeito, em **O nosso cancioneiro**, Alencar registra que as cartas tratam da poesia popular cearense, matéria que lhe ocupa bastante tempo, a ponto de procurar ajuda para poder coligi-la. O escritor registra que obteve o apoio de um jovem promissor nessa tarefa, Capistrano de Abreu e faz ainda



uma interessante comparação entre as cenas sertanejas e os bárbaros espetáculos espanhóis nos quais o boi encerrado em um local estreito, assustado com o barulho da multidão e incomodado pela algazarra dos capinhas não passa de uma vítima a ser imolada. Já no campear sertanejo ocorre o combate leal e a floresta abre-se diante do animal e nesse combate de força e destreza nem sempre o homem é o vencedor.

Em **O Sertanejo**, há a transcrição de versos de duas histórias antigas sobre boi, “Boi Espaço” e “Rabicho da Geralda”. Alencar constrói a bela lenda do boi Dourado, um barbatão de grande fama que zombava dos melhores vaqueiros há anos. Em uma cena, arma-se uma montearia ou vaquejada reunindo Frágoso e Campelos. Assim o rico pretendente armou um campo fechado e cansava o touro para oferecê-lo à d. Flor. No entanto, assim como na cavalhada, o vaqueiro frustra os planos e obtém a glória de agarrar o boi em campo aberto, ou seja, ofereceu generosamente, portanto, ao animal, melhores condições de combate e fuga. Enfim, Arnaldo Loureiro e Manuel Canho, homens fortes e de caráter independente, valorizam a liberdade e o contato com os animais – considerados seus entes mais próximos.

#### 4 – Conclusão

O romance regionalista romântico ambienta-se no distante espaço desconhecido pelo habitante da cidade, logo em um país de imensas dimensões territoriais, florestas, campos, cerrados, garimpos, povoados, fazendas ou estâncias tornam-se o pano de fundo ideal para composições que verificassem as culturas locais. Em **O Gaúcho** e **O Sertanejo** destaca-se o ambiente das propriedades rurais que descritas em termos literários conjugam realidade e imaginação. Resulta dessa ambígua união de traços a verificação do viés histórico em tais produções que expõem aspectos também geográficos e sociológicos e oferecem um olhar sobre o cotidiano dos menos favorecidos.

**O Gaúcho** e **O Sertanejo** em conformidade com o momento histórico que exigia uma atitude afirmativa em relação à construção da identidade nacional, segundo projeto estético de José de Alencar, revelam as peculiaridades das propriedades rurais, verdadeiro universo cultural, onde estancieiros e/ou fazendeiros exercem grande poder. Assim, Alencar evidencia aspectos do cotidiano de fazendas ou estâncias e não se furta a trazer à baila as desigualdades sociais subjacentes ainda que não as problematize de modo aprofundado. Ao longo das narrativas, manifesta-se certo consenso entre classes sociais divergentes. A imprecisão quanto ao referido consenso dá-se pela mescla de traços românticos e realistas que representam literariamente esse “período especial e ambíguo”, reportando a Alencar.

### Referências Bibliográficas

- ALENCAR, José de. **O Sertanejo**. 5 ed. São Paulo: Ática, 1994.
- \_\_\_\_\_. **O Gaúcho**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O nosso cancionero**. Campinas/ SP: Pontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Bênção paterna”. In: **Sonho d’ouro**. São Paulo: Ática, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O tronco do ipê**. São Paulo: Ática, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Til**. São Paulo: Ática, 2014.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes. **A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, e como se faz**. São Paulo: Loyola, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Itatiaia, 2007.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1964.
- TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. São Paulo: Martin Claret, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Cartas a Cincinato**. São Paulo: Unicamp, 2011.

## AS RELAÇÕES DE CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA DE GABRIEL GARCÍA MARQUEZ E OS DOIS IRMÃOS, DE GERMANO DE ALMEIDA, COM A MORTE

Diego da Cruz<sup>i</sup>

### Resumo

Este trabalho tem por objetivo fazer uma análise das obras *Crônica de Uma Morte Anunciada* (1983), de Gabriel García Márquez, autor colombiano, e *Os Dois Irmãos* (1995), de Germano de Almeida, autor cabo-verdiano, por meio do conceito antropológico da morte, trabalhado por Rodrigues (1983). Um dos pontos de ligação entre as obras de Germano de Almeida e García Márquez é o tema da morte. Em *Crônica de Uma Morte Anunciada*, a morte da personagem Santiago Nasar é antecipadamente anunciada para todos os conhecidos e amigos da vítima por supostamente ter deflorado Ângela Vicário, irmã dos assassinos, antes de seu casamento com Bayardo San Román. Na obra *Os Dois Irmãos*, de Germano de Almeida, a morte aparece exatos vinte e um dias após a chegada da personagem André, que estava a trabalho em Portugal, e revela em sua trama a existência de um fratricídio praticado pelo jovem cuja vítima é seu irmão mais novo João. Ainda neste artigo, seguiremos a premissa de que a partir da década de 50 a América latina sofre profundas mudanças em sua literatura. Grandes escritores começam a promover a criação de uma rede textual que dê conta não apenas do particular, mas também do universal. O espírito crítico toma conta dos escritores latino-americanos: a sua interpretação do mundo muda conforme ele não somente toma consciência, mas também o escreve. Este movimento fez com que a literatura produzida por estes escritores ficasse refratária a literatura produzida na Europa. Assim, por se tratar de obras de dois autores da chamada periferia cultural, traçaremos todo o percurso de elaboração que as obras passaram, para, com Candido (1998), trabalhar o tema literário que nas obras estão presentes em torno do crime praticado por André, na obra de Germano de Almeida, e do assassinato da personagem Santiago Nasar e como eles representam a afirmação cultural, em face de seus colonizadores, vividos pelo povo latino-americano e cabo-verdiano.

**Palavras-Chave:** Cabo-Verde; cultura; personagem; morte; América-Latina.

### THE INTERFACES OF "THE TWO BROTHERS" OF GERMANO DE ALMEIDA AND "CHRONICLE OF AN ADVERTISED DEATH" OF GARCÍA MÁRQUEZ AROUND DEATH

### Abstract

This work aims to make an analysis of the works *Cronic of a Death Announced* (1983), Gabriel García Márquez, Colombian author, and *The Two Brothers* (1995), by Germano de Almeida, author Cape Verdean, through the anthropological concept of death, worked by Rodrigues (1983). One of the points of connection between the works of Germano Almeida and García Márquez is the theme of death. In *Cronic of a Death Announced*, the death of the personage of Santiago is an anticipated threat for all the acquaintances and friends of the victim for having suffered an addiction in Ângela Vicario, sister of the assassins, before its marriage with Bayardo San Roman. In the work *The two brothers*, by Germano de Almeida, an exact death and a day after an arrival André, who was working in Portugal, and reveals in his plot the existence of a fratricide practiced by the young man in his younger brothers John. Still in this article, we will follow a premise that from the 1950s Latin America undergoes profound changes in its literature. The great scriptures begin to promote the

---

<sup>i</sup> Mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso. Graduado em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso. / Email: diego.m.sno@gmail.com

creation of a textual network that account not only in particular but also make universal. The historical spirit is the possession of Latin American writers: their interpretation of the world is something that is not only the sense of consciousness, but also writes it. This movement caused the literature produced by these writers to be refractory to literature in Europe. Thus, when it comes to works of call from the cultural periphery, we will trace the whole course of elaboration of how the works have gone, for with *Cândido* (1998) we work with the literary theme that the engravings are present around the crime practiced by André., in the work of Germano Almeida, and the assassination of the character in Santiago, as the men represent a cultural affirmation, in the face of their colonizers, lived by the Latin American and Cape Verdean people.

**KEYWORDS:** Cape Verde; culture; character; death; Latin America.

## 1 – Introdução

Considerado o mais célebre escritor da América Latina, Gabriel García Márquez nasceu na Colômbia em 1928 e foi Prêmio Nobel de Literatura em 1982. Falecido em 2014, da sua vasta bibliografia destacamos os romances *Cem anos de solidão* (1967), *O outono do Patriarca* (1975).

De García Márquez selecionamos para análise o romance *Crônica de uma morte anunciada* (1981). Esta obra foi escrita quando o autor soube que um amigo de sua família foi cruelmente assassinado: “‘Mataram Cayetano’. Para nos só podia ser um: Cayetano Gentile, nosso amigo de Sucre [...] A versão imediata foi que o tinham matado a facada dois irmãos da professorinha da escola de Chaparral que o vimos levar no seu cavalo [...] A minha reacção imediata foi sentar-me a escrever a reportagem do crime [...]”. (MÁRQUEZ, 2003, p. 381-2).

Dessa maneira, confessadamente inspirado na obra *Crônica de uma morte anunciada*, Germano de Almeida, renomado escritor cabo-verdiano – autor de diversas obras, dentre elas *Testamento do Sr. Napomuceno da Silva Araújo* (1981) e *O meu poeta* (1989) –, concebe a obra *Os dois irmãos* (1985). Segundo o próprio autor, esta estória fez parte de seu trabalho como agente do ministério público, onde participou do julgamento do fratricídio cometido por André, nome fictício, na ilha de Santiago em Cabo Verde.

Não à toa, a obra *Os dois irmãos* foi escrita inspirada na trama do autor colombiano, como o próprio Germano Almeida (2005, *apud* MANTOVANI, 2009, p. 86) confessa:

Já tinha a ideia na cabeça, mas não sabia como escrever essa história. Entretanto, comecei a ler o livro *Crônica de uma morte anunciada*, de Garcia Márquez, gostei e assim que terminei, comecei a escrever *Os Dois Irmãos*. Reconheço que fui influenciado neste caso pelo livro do Garcia Márquez.

Tanto assim que nas primeiras linhas da obra de Almeida o narrador já antecipa o fim da trama: “O juiz acabaria por considerar como provado que André Pascoal matou o irmão em circunstâncias não de todo perfeitamente esclarecidas mas que, no entanto, apontaram a sua convicção para a prática de um crime de homicídio voluntário” (1995, p. 11), tal qual acontece na obra de Marques: “No dia em que iam matá-lo, Santiago Nasar levantou-se às 5 e 30 da manhã para

esperar o barco em que chegava o bispo” (MARQUES, 1983, p. 3).

## **2 – Dois contextos e um entrelaçamento ente *Os Dois Irmãos* e *Crônica de uma Morte Anunciada***

Um dos pontos de ligação entre as obras de Germano de Almeida e García Márquez é o tema da morte. Em *Crônica de Uma Morte Anunciada* (de agora em diante abreviada para C.M.A), a morte da personagem Santiago Nasar é antecipadamente anunciada para todos os conhecidos e amigos da vítima por supostamente ter deflorado Ângela Vicário, irmã dos assassinos, antes de seu casamento com Bayardo San Román. O que mais chama atenção nesta obra é a passividade do povoado, onde ocorre a estória, que se torna cúmplice da tragédia de Nasar pelo fato de os homicidas tentarem evitar o crime ao anunciar que iam cometê-lo, mas ninguém ter feito nada para salvar a vítima.

Assim, apesar de cúmplices e saberem que Santiago seria imolado, ninguém no povoado toca no assunto da morte, seja por pensarem que tudo não passava de um equívoco já esclarecido entre as duas partes; por não esperarem que os gêmeos Vicário tivessem realmente coragem de matar alguém – fato é que Santiago e seus assassinos eram amigos de infância –, ou ainda por acreditarem que a vítima já estava morta: “Clotilde Armenta, dona do estabelecimento, foi quem primeiro o viu no resplendor da madrugada, e teve a impressão de que ele estava vestido de alumínio. ‘Já parecia um fantasma’, disse-me” (MÁRQUEZ, 1983, p. 8).

Na obra *Os Dois Irmãos* (de agora em diante abreviada para O.D.I), de Germano de Almeida, a morte aparece exatos vinte e um dias após a chegada da personagem André, que estava a trabalho em Portugal, e revela em sua trama a existência de um fratricídio praticado pelo jovem. Irmão mais velho de uma família de quatro pessoas, André nasceu e cresceu em uma pequena e tradicional aldeia de Cabo Verde, até que um dia resolve emigrar a Portugal, onde permanece por três anos com o sonho de lá arranjar um bom emprego e melhorar de vida. Porém, ele é casado em Cabo Verde com Joana, mulher que vai ser o grande pivô do fratricídio, pois João, seu irmão mais novo, supostamente terá um caso com ela, como informa a carta de seu pai de modo a obrigar que André regressasse à sua terra natal: “Mas só três dias da desgraça viria o velho a arranjar coragem para escrever ao filho, informando-o numa seca carta e sem outros comentários de permeio que ‘o teu irmão está a andar com tua mulher’.” (ALMEIDA, 1995, p. 19).

Diferentemente de C.M.A., onde a passividade da população em torno do crime predomina, a aldeia de André torna-se ativa no assassinato de João, onde o fratricídio passa a ser a vontade popular, mesmo após três semanas da chegada de André, que ganharia *status* de covarde, caso não o praticasse.

Dessa forma, para o próximo item desse artigo, usaremos a palavra “tabu” para definir o conceito antropológico de Rodrigues (1983a) de que em toda sociedade a morte é “um sistema de significação”. Isso implica dizer que exista também um sistema de regras que organizam o pensamento, o sentido e o comportamento de seus membros em torno dela.

### 3 – Morte e sociedade: um conceito antropológico

Apesar de, nas obras analisadas, a morte ser proveniente de um crime para lavar a honra, as duas ainda têm em comum o fato de aparecerem com data marcada: em *Crônica de uma morte anunciada* – doravante *C.M.A.* – ela acontece em uma segunda feira às 7:05h; em *Os dois irmãos vinte e um dias após a chegada de André*. Porém, a significação que as duas histórias dão a ela é que vai ser motivo de espanto de seus respectivos narradores. Pois, enquanto na primeira obra não se evita as vias de fato por não se tocar no assunto, na segunda a personagem é forçada a isso como se o assassinato fosse nada mais que uma obrigação a ser cumprida.

A morte acompanha de perto não somente as duas narrativas, mas também toda a sociedade ocidental desde há muito tempo. Sabe-se, apesar disso, que a cada período histórico há uma concepção em relação a ela. Em literatura, basta atentarmos à condição de que nas epopéias do período clássico, onde a morte representava o fim de tudo, ela servia para unir na história os amantes que na Terra nunca foram felizes, para punir um vilão ou para consagrar um herói,

Não por acaso, uma das grandes questões da epopeia grega concentra-se na escolha entre a morte e a vida, o que desafia o herói Aquiles. Sua decisão de matar ou não Heitor, o grande e digno rival troiano, determina seu destino de viver como homem ou viver eternamente, como um deus. [...] Para os gregos do século IX a.C., a humanidade não é vítima de um destino implacável, mas pode escrever sua história (AGUIAR, 2010 p. 25).

Logo, de modo a seguir o raciocínio da autora acima citada, nos deparamos com a ideia de que no período medieval a morte ganha um caráter mais espiritualizado, pois foi nessa época que tivemos a concepção de vida após a morte, com a ascensão do cristianismo. Nesse sentido, já no período barroco, veremos que a morte contrapõe a vida, em uma verdadeira batalha de opostos, porém que jamais se separariam, pois apesar de serem diferentes, aparecem nitidamente presentes no cotidiano. Mais à frente, no romantismo, assistimos à morte como principal meio de fuga de uma vida injusta para um mundo idealizado.

Mesmo assim é muito difícil, para uma sociedade urbana, técnico-científica e consumista como é a nossa, falar de morte. Poderíamos chamar a relação que nossa sociedade tem com a morte simplesmente de “medo”; mas “medo da morte” seria uma contradição, uma vez que, como lembra Chauí, se se tem medo de fatos “concretos” vivenciados cotidianamente, por exemplo, ter medo de

animais peçonhentos é uma condição humana frente a um ente determinado.

Temos medo da delação e da tortura, da traição e da censura. [...] temos medo da culpa e do castigo; do perigo e da covardia; do que fizemos e do que deixamos de fazer; [...] da mutilação dos corpos [...] da Clevelândia, de Auschwitz, do Gulag, do Juqueri. [...] Temos medo da fala mansa do inimigo, mas muito mais, quão mais, do inesperado punhal a saltar na mão há pouca amiga para trespassar nosso peito (1987, p. 37-9).

Até porque, ao contrário da vida, que conhecemos em primeira pessoa, pois vivemo-la, apenas conhecemos a morte em terceira pessoa, quando alguém morre, visto que um morto não pode dissertar sobre ela. Assim, fica impossível ter medo de uma coisa que não podemos vivenciar. Poderíamos falar em “experiências de quase morte”, mas “quase morrer” ainda não é morrer.

Contudo, como salienta Rodrigues, “rechaçada como um tabu na vida cotidiana, a morte está, não obstante, presente em todos os momentos, nas mitologias, no ritual, no inconsciente” (1983b, p. 49). Dito isso, não é raro até mesmo na contemporaneidade podermos encontrar traços de morte em todo lugar. Basta atentarmos ao barulho da sirene de um carro de bombeiro; nas manchetes trágicas dos jornais; quando passamos em frente a um cemitério ou, ainda, quando nos defrontamos com um carro funerário. Com efeito, Rodrigues afirma que criamos em torno da morte uma conotação fúnebre, ou seja, tudo o que se relaciona com ela representa algo negativo, como se tivesse sido contaminado por ela. Com isso, “É fácil verificarmos este poder negativo nas conotações negativas com que vemos os ‘papa-defuntos’, os coveiros e todos os que de alguma forma se relacionam com ela” (1983b, p. 51).

Já é possível perceber que, mesmo sem jamais podermos vivenciá-la, a morte possui significação; é até catalogada, posto que existem várias formas de morrer; possui ritual, pois para muitos não se pode enterrar alguém antes de “velar” o corpo; e tem um lugar próprio, porquanto não se enterra um morto em qualquer lugar. Deste modo, “à morte reconhecemos uma eficácia ritual. [...] Basta olharmos em volta dos muros dos cemitérios e veremos a quantidade de ritos mágicos de que ela é objeto” (RODRIGUES, 1983b, p. 50). Assim, podemos destacar que o que se teme da morte não é a morte em si mesma, uma vez que não podemos tocá-la em primeira pessoa – ninguém morre e depois volta para contar como é a morte –, mas a ameaça à estrutura social que ela representa, caso contrário não daríamos classificação social a algo insondável.

Se buscarmos nas frias páginas do dicionário, a palavra “tabu” seria a que mais se encaixaria para definirmos a afinidade que temos em relação à morte; essa palavra teria a seguinte conotação: “1. Proibição religiosa sobre algo, por considerá-lo sagrado ou impuro. 2. Restrição ou censura social a certos tipos de comportamento. 3. Assunto sobre o qual não se fala, faz silêncio, por crença ou pudor” (BECHARA, 2011, p. 1217). Porém, nos prendemos ao fato de que a palavra

“tabu” aqui está sendo empregada como algo que não pode ser encarado de forma natural e intrínseca ao homem. A morte precisa passar por uma constatação social e, por isso, passa por todo um processo de ritualização, artifício feito para dar consistência e voz ao silêncio e inconcretude que ela representa.

Dessa maneira, conforme Rodrigues, o tabu da morte permeia implacavelmente todas as sociedades humanas, visto que todas têm um ritual para significá-la, e é o que as ligam à nossa sociedade ocidental. Só que, enquanto no ocidente há a tentativa de ocultar a morte e tudo o que a ela está ligado para “[...] obedecer a princípios políticos inteiramente localizáveis, característicos de nossa cultura” (1983a, p. 187), em outras culturas a morte é encarada e ganha lugar de destaque, exemplo disso são os *Kamikazes* que não se rendiam frente ao inimigo e lutavam até a morte nas guerras. A ritualização da morte passa a ser puramente etnocêntrica uma vez que cada sociedade tem uma forma de lidar com ela.

Acreditamos, assim, que a forma como a morte é trabalhada nas obras *O.D.I.* e *C.M.A.* tem semelhanças não somente por ser o tema que permeia as duas obras – o que trataremos mais detalhadamente no terceiro capítulo deste trabalho. Mas também porque nas duas obras a morte tem data e hora marcada para acontecer, de modo a indicar que cumpre todo um ritual e solenidade que dela se espera socialmente. Portanto, como explanamos acima, apesar de em *C.M.A.* o povoado parecer pacífico em relação ao crime a ser praticado e em *O.D.I.* a população ser ativa neste processo, os assassinos se enquadram e respeitam todos os “tabus” sociais para que os assassinatos sejam executados e ganhem validade. O motivo por que eles são impelidos a praticar o crime e também serem absolvidos está no fato de eles terem respeitado as normas exigidas por suas comunidades, caso contrário seriam desvalorizados enquanto indivíduos. É o que encontramos, por exemplo, em André, que é alvo de chacota até que seja levado a praticar o crime; e nos irmãos Vicário quando estes não demonstram nenhum arrependimento depois que matam Nasar.

O problema que se coloca agora é: por que eles são considerados verdadeiros heróis pela população, se são bandidos perante a lei, ou ainda, por que eles praticaram um crime mesmo sabendo que seriam punidos? Trataremos melhor deste assunto no item que se segue.

#### **4 – Dois universos narrativos em torno da morte: encontro de gênios**

Cabo Verde se enquadra em uma periferia econômica em relação à economia capitalista mundial. Além disso, se encaixa geograficamente onde são produzidos “bens de baixa categoria”, ou seja, mão de obra extremamente mal remunerada e onde são produzidas e consumidas apenas mercadorias essenciais para o uso diário. Porém, nesse contexto, não é de se espantar que autores cabo-verdianos vejam em outras literaturas, com exceção do modelo europeu colonizador, seus



“patrimônios simbólicos” (GOMES, 2008, p. 112).

A título de exemplo, como assinala Gomes, podemos citar a expressiva influência dos autores brasileiros – em especial os relacionados à semana da arte moderna de 1922 – para a formação de uma literatura nacional na ilha de Cabo Verde. Assim, “ao assumir afinidade com o Brasil e sua cultura mestiça e autônoma [...] evidenciaram a sua determinação em refletir-se em (e por meio de) outros espelhos, mais próximos porque detentores de um itinerário histórico igualmente colonizado” (2008, p. 112).

Contudo, se, conforme Candido, a propósito da possibilidade do romance expressar a realidade, fizermos a seguinte pergunta, “No processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?” (1998, p. 66), perceberemos que as semelhanças entre as duas obras aqui analisadas vão além do processo de formação. Pois a verossimilhança aparece igualmente como peça chave para concebê-las, e o argumento que deu origem a elas é também muito semelhante. Em *Crônica de uma morte anunciada*, o autor Gabriel García Márquez se fundamenta no crime que aconteceu na cidade de Sucre, quando um amigo seu foi cruelmente assassinado em nome da honra por manter um caso amoroso com uma garota antes do casamento sem qualquer evidência que provasse sua culpa, fato que marcou a vida do autor de modo que se transformou em livro, história confessada em sua autobiografia,

Dois irmãos da professora tinham perseguido Cayetano quando procurou refugiar-se em sua casa, mas dona Julieta precipitara-se a fechar a porta da rua porque julgou que o filho já estava no quarto. De maneira que quem não entrou foi ele, e assassinaram-no à facada de encontro à porta fechada. A minha reacção imediata foi sentar-me a escrever a reportagem do crime, mas deparei com todo o tipo de entraves. O que me interessava não era o crime em si mas o tema literário da responsabilidade colectiva. [...] não me sentia com coragem para continuar a viver em paz se não escrevesse a história da morte de Cayetano (Márquez, 2003, p. 382-3).

Já em *Os dois irmãos* o crime que deu origem à trama também marcou a vida do autor e o levou a conceber sua obra, como pontua Mantovani (2009, p. 15),

Segundo Germano Almeida, a história que deu origem ao romance *Os dois irmãos* aconteceu na ilha de Santiago, por volta de 1976, quando ele, como Agente do Ministério Público, foi designado para a “acusação de ‘André’ pelo crime de fratricídio”. Passado o julgamento, e nunca se sentindo em paz, Germano escreveu o romance, no qual, segundo o próprio autor, a realidade se confunde com a ficção. Desta forma, a escrita parece, para além do ofício de escrever, ser uma maneira de o autor resgatar e compreender os motivos que levaram André (nome fictício) a matar o próprio irmão.

Contudo, como salienta Candido, se disséssemos que as duas obras são cópias da realidade estaríamos cometendo um grave erro, visto que “o romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja

na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. [...] Na medida em que quiser ser igual a realidade, o romance será um fracasso [...]” (1998, p. 67), isso porque a linguagem é incapaz de expressar a realidade, pois a realidade é um caos simultâneo, é infinito. Frente a isso, a linguagem surge como ordenada e temporal.

Não à toa, a obra *Os dois irmãos* foi escrita inspirada na trama do autor colombiano, como o próprio Germano Almeida (2005, *apud* MANTOVANI, 2009, p. 86) confessa:

Já tinha a ideia na cabeça, mas não sabia como escrever essa história. Entretanto, comecei a ler o livro *Crônica de uma morte anunciada*, de García Márquez, gostei e assim que terminei, comecei a escrever *Os Dois Irmãos*. Reconheço que fui influenciado neste caso pelo livro do García Márquez.

Tanto assim que nas primeiras linhas da obra de Almeida o narrador já antecipa o fim da trama: “O juiz acabaria por considerar como provado que André Pascoal matou o irmão em circunstâncias não de todo perfeitamente esclarecidas mas que, no entanto, apontaram a sua convicção para a prática de um crime de homicídio voluntário” (1995, p. 11), tal qual acontece na obra de Márquez: “No dia em que iam matá-lo, Santiago Nasar levantou-se às 5 e 30 da manhã para esperar o barco em que chegava o bispo” (Márquez, 1983, p. 3).

Dito isso, com toda certeza acerta quem até aqui aposta que as duas obras são análogas. Porém, não podemos deixar de perceber as “sutis” diferenças, visto que n’ *Os dois irmãos* o foco do narrador é André, que é o suposto assassino do irmão e, na obra de Gabriel, a narrativa está centrada em Santiago Nasar, que é a vítima da respectiva trama. Isso altera – como veremos no terceiro capítulo deste trabalho –, significativamente o desenlace das duas estórias de modo a estabelecerem um contraponto sobre o tratamento do tema da morte, em que a Nasar será atribuído o percurso da saga de Cristo, visto que não há provas que o condenem e o povoado assiste passivamente sua morte; e faz da personagem André o principal porta voz de sua cultura.

Destarte, conforme adverte a pesquisadora Ambrósio, quando a obra *C.M.A* faz referências ao mito de Cristo quer expressar o significado de renovação que este mito acarreta. Assim, por ser um crime de responsabilidade coletiva e o tema literário ser o que há de mais valoroso neste crime, como Garcia Marques mesmo atesta, esta renovação está ligada as transformações sofridas pelos homens da América Latina, pois “[...] García Márquez cifra sutilmente un mensaje de transformación para todos los hombres, y especial para los hombres de América Latina a quienes parece señalar um rumbo, y um destino” (MATURO *apud* AMBRÓSIO, 1986, p. 35). Por isso, o texto de Marques serve-se do que há de mais particular em um povoado que poderia ser em qualquer lugar da América Latina, uma vez que não é nomeado, para traduzir em uma linguagem universal de transformação o processo de independência cultural que vive o povo e literatura Latino

Americana.

Assim, de modo a seguir as indicações de Candido, podemos afirmar que as duas obras caminham sobre dois polos, a saber, a relação com a realidade exterior, ou polo da identidade em que os dois autores criam suas narrativas segundo seu contexto pessoal; e a autonomia da linguagem, a liberdade da criação “acima e além da ilusão de fidelidade” (1998, p. 67), perceptível no modo em que, como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo, os dois narradores usam o tema da morte. Pelo fato da arte não reproduzir a realidade, pois, parafraseando García Márquez, o que interessa nas duas obras é discutir o tema literário que as constitui, é que os dois autores dialogam por meio do texto ficcional e constituem o polo da diferença – criação – que age como força transformadora em face da referente realidade.

De tal modo que o texto de Germano de Almeida, justamente pelo fazer-se outro, ou ainda, nos termos de Antonio Candido, por transfigurar a vida é que o romance encontra sua verdadeira realização. Esse “elemento acrescentado” é o que faz com que o romance do autor seja obra de criação e não de informação constituindo para Cabo-Verde o que, para Tutikian, seria “[...] uma tentativa de fortalecimento ou de resgate das identidades locais, até porque a literatura é fonte de cultura e cultura é fonte de identidade” (2006, p. 15). Eis a originalidade dos dois artistas, por meio de quem a arte torna-se capaz de se transformar, na sua diferença, outro sistema de representação, caso contrário a realidade seria artística em si mesma e a arte seria supérflua.

Dessa maneira, as duas obras servem-se de personagens “projetadas – termo utilizado por Candido (1998) para definir as obras em que os personagens fazem parte da experiência de vida do escritor – para dar voz a afirmação cultural vivido pela América –latina, caso de *Crônica de uma morte anunciada.*, e Cabo-Verde, caso de *Os dois irmãos*, onde a obra de Germano de Almeida faz intertextualidade com a obra do autor colombiano, que por sua vez faz intertextualidade com o mito bíblico de renovação de Cristo, para, assim, traduzirem para o universal o particular de suas culturas.

## 5 – Considerações Finais

Nesta busca de afirmação literária Cabo-Verde procurou em outras terras, que não fosse a de seu colonizador português, inspirações por meio de afinidades culturais. Isso explica o fato desta ilha sofrer grandes influências da literatura Latino-Americana que também passou pelo mesmo processo de descolonização e tem sua produção literária já consolidada, em especial a literatura brasileira, caso também ressaltado por Gomes (2008). Assim, podemos perceber como Germano de Almeida buscou confessadamente nas obras do colombiano Garcia Marques, e em especial para nosso estudo o texto *C.M.A.*, um modelo para a confecção de sua obra *O.D.I.* Com isso, Almeida, ao

participar de um julgamento em que condena André (nome fictício) por cometer um crime de fratricídio na ilha de Santiago, onde era na ocasião agente do ministério público a serviço de Portugal, em 1976, é incentivado a escrever a obra *O.D.I.* Contudo, como o autor mesmo confessa, não tinha inspiração de como concebê-la até o dia em que leu *C.M.A.* em que Marques também inspirou-se em um crime praticado contra um amigo de sua família para escrever sua obra.

Porém, como podemos observar em Candido (2008), nenhuma obra é retrato fiel da realidade e quando um autor se inspira nela para confeccionar sua obra apenas o faz segundo sua intencionalidade. Nesse sentido, como explica o próprio G. G. Marques, o que interessa em *C.M.A.* é o tema literário que nela está sendo discutido e não o crime em si. Foi assim que realizamos um percurso sobre o tema da morte, que está presente nas duas obras por meio do conceito antropológico explanado por Rodrigues (1983) de que toda sociedade tem uma forma diferente de significar a morte, definido pelo autor como “tabu”, onde a morte só pode ser tocada por meio de rituais que obedeçam aos códigos convencionados por cada sociedade.

Por isso foi possível perceber a diferença de ritual em torno da morte entre as duas obras. Pois, enquanto no povoado em que se passa a trama de *C.M.A.* fica omite a ideia de que a personagem Santiago Nasar seria imolada pelos irmãos Vicário em nome da honra por um crime que não há provas de que seria ele realmente culpado, em *O.D.I.* esse crime é abertamente comentado e desejado por toda a população de modo a induzir André a cometê-lo, para, assim, não ser banido socialmente de sua aldeia. Fato é que Nasar não presta atenção aos códigos de morte de seu povoado que estava ao seu redor o tempo todo, enquanto que André, na obra de Almeida, é justamente o que melhor encarna as regras de sua tradicional aldeia.

Nesse sentido, como vimos em Ambrósio (1986), foi possível concluir que em *C.M.A.* o tabu em torno da morte existente no povoado da personagem Nasar está ligada à mensagem de renovação expressa no mito de Cristo, e que a obra faz referências. Assim, traduzindo o particular de um lugarejo que poderia ser em qualquer lugar da América latina em símbolos universais, Garcia Marques expressa o atual estado de independência cultural vivido pelos latino-americanos, destacado por Joseff no primeiro capítulo de nosso trabalho. De igual modo, vimos que a obra *O.D.I.* faz uma intertextualidade com a obra do colombiano para dar voz e afirmar cultura caboverdiana, por meio da personagem André, em face a cultura do colonizador, representada pela personagem João.

### **Referências Bibliográficas**

AGUIAR, V. T. A morte na literatura: da tradição ao mundo infantil. In: CECCANTINI, J. L.; MARTHA, A. Á. P. (Orgs.). *Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. São

Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

ALMEIDA, G. de. *Os dois irmãos*. Lisboa: Caminho, 1995.

BECHARA, E. *Dicionário escolar da academia brasileira de letras – língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela Noite e Outros Ensaios*. Editora Ática: São Paulo, 1989.

CHAUÍ, M. Os sentidos da paixão. In: CARDOSO, S. et al. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

GOMES, S. C. *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MANTOVANI, A. A. *Espaço em Ruínas: meio social, conflito familiar e a casa em ruínas em Os dois irmãos de Germano Almeida e Dois Irmãos de Milton Hatoum*. 2009. 179 f. Tese (Doutorado) FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de Uma Morte Anunciada*. Rio de Janeiro: ed.: Record, 1983.

\_\_\_\_\_. *Viver para contá-la*. Trad. Maria do Carmo Abreu. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

RODRIGUES, J. C. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983a.

\_\_\_\_\_. *Tabu do corpo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983b.

TUTIKIAN, J. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

### Referências Webgráficas

AMBRÓSIO, L. *Morte/não morte: o mito de Cristo em Crônica de uma morte anunciada*. Curitiba: UFPR, 1986. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/19271/12560>. Acesso em: 03/08/2018.

## BRINCANDO NOS ESCOMBROS: A INFÂNCIA CONTANDO HISTÓRIAS

Fúlvio de Oliveira Saraiva<sup>i</sup>

### Resumo

Obra de elevada qualidade, *O livro de Daniel*, de E. L. Doctorow, a começar pelo título, dá pistas sobre suas inúmeras possibilidades de interpretação. O enredo ficcionaliza a vida dos filhos do casal Rosenberg, protagonista de um episódio nebuloso na história do macartismo estadunidense, durante a Guerra Fria. A história tem como narrador o primogênito, Daniel, que estaria mais apto a desvendar a verdade dos fatos, por ter participado deles na infância. Com essa premissa, trazemos o pensamento benjaminiano sobre o narrador, tecendo considerações da pertinência ou não de presenciar os fatos para melhor narrar a história. Nosso intuito é o de partilhar uma possível interpretação infantil acerca da construção do sentido histórico como fator libertador e revelador de um contexto social delimitado, a saber, o de repressão política nos Estados Unidos, na década de 1950. Nossas conclusões giram em torno das atitudes delinquentes de um personagem jovem desestruturado moral e emocionalmente simbolizando toda uma sociedade desfigurada pelo terror implantado pelo poder norte-americano. A lógica que rege as ações de Daniel em seu estado psicótico é a mesma que justifica os meios acionados pelo governo. Pretendemos observar as intrincadas conexões entre a História e a história que é enredada pelo narrador com suas experiências de criança. As posições de Daniel, relativamente à história, ajudam a amadurecer um olhar sobre sua condição de objeto e de sujeito da história, abrindo um túnel para uma possível identidade infantil como fonte do relato.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada, Infância, História.

## PLAYING IN THE RUINS: CHILDREN TELLING STORIES

### Abstract

The Book of Daniel, by E. L. Doctorow, beginning with the title, gives clues about its innumerable possibilities of interpretation. The plot fictionalizes the life of the children of the Rosenberg couple, protagonist of a foggy episode in the history of American McCarthyism, during the Cold War. The story has as narrator the firstborn, Daniel, who would be better able to unravel the truth of the facts, for having participated in them in childhood. With this premise, we bring the Benjaminian thought about the narrator, making considerations of the pertinence or not of witnessing the facts to better tell the story. Our aim is to share a possible childish interpretation of the construction of historical sense as a liberating and revealing factor of a delimited social context, namely, political repression in the United States in the 1950s. Our conclusions about the delinquents attitudes of a young person morally and emotionally unstructured symbolizing an entire society disfigured by the terror implanted by the government. By the way, the same logic that guides Daniel's actions in his psychotic state guides also the government. We observe the connections between History and history narrated with the Daniel's experiences as a child. His positions, relative to history, help to mature a look at his status as object and subject of history, opening a tunnel for a possible childlike identity as the source of the story.

**Key-words:** Comparative literature, Childhood, History.

---

<sup>i</sup> Estudante do PPGL em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: vinho\_hc@yahoo.com.br

## 1 – Introdução

*O livro de Daniel*, de Edgar Lawrence Doctorow, é uma obra que suscita grande diversidade de vozes narrativas que deságuam como um feixe de narradores nem sempre passíveis de identificação e classificação pacíficas.

Examinamos aqui a figura do narrador em suas relações com a história e qual identidade infantil surge desse cipoal enunciativo, quando a voz narrativa fala da infância. O texto chama a atenção para um narrador, por vezes “perdido”, identificado com questões da infância que serão cruciais para a estruturação do texto.

Na trama, Paul e Rochelle Isaacson são os progenitores de Daniel e Susan, e foram inspirados em Julius e Ethel Ronseberg, casal condenado e sentenciado à pena de morte em 19 de junho de 1953, nos Estados Unidos, por acusação de espionagem e delação de segredos de estado à antiga União Soviética.

Definitivamente, não há a tentativa de reabilitar a história do casal Roseberg como mártir da história política norte-americana. Todavia, o aspecto humanístico relativo à sentença e à condução do inquérito emerge e ganha acento através da voz do narrador. A significação da verdade histórica construída a partir da reflexão dos pressupostos marxistas introjetados pelo personagem Daniel permite-nos especular sobre a validade dessa interpretação como possibilidade de leitura.

A trama cria a trajetória dos filhos Daniel e Susan em meio ao risco da eclosão de um ataque nuclear durante a guerra fria. Sugere-se uma educação fictícia das crianças que explica boa parte de sua conduta futura. A criação de Daniel acarretou uma alienação às avessas, pois, com o deslindamento das relações de base e superestrutura aprendido por ele, o menino, imitando o pai e desejando seu afeto, reproduz uma série de posições notoriamente recusadas pela sociedade. Práticas e comportamentos consumistas não encontravam guarida nele, o que o afastava dos seus pares, mas evidenciava os valores que o norteavam.

Esse aspecto é singular no livro, já que traz uma concepção de alienação distinta da que costumeiramente se observa, a saber, aquela que é delineada pela ignorância das relações sociais, pela manipulação ideológica. Ou seja, diferentemente de uma alienação a contragosto que ignora suas razões, a do protagonista era, se não desejada, “escolhida”.

As elipses do texto indiciam que Daniel pouco se relacionava com os jovens de sua idade. O livro raramente traz momentos de descontração e brincadeira<sup>i</sup>, quando o relato versa sobre o protagonista e sua irmã crianças ou adolescentes. Fosse porque não aderiu ao consumismo ou não participava de seus costumes, o que sobrava era a exclusão social, a margem dos grupos de

---

<sup>i</sup> Quando traz, o contexto é de tensão, barganha ou a brincadeira é mediada por um adulto. Cf. (DOCTOROW, 1986, p. 24)

afirmação de identidade e a suspensão do sentimento de pertença à sua faixa etária. Em uma palavra: rejeição<sup>1</sup>.

Assim, na obra, esse alheamento faz, mais ainda, Daniel parecer um *alien* atemporal e *freak* – como os estadunidenses gostam de dizer<sup>1</sup>. Se somarmos isso à tradicional prática do *bullying* marcada culturalmente na juventude estadunidense, temos mais um índice para explicar as raízes de atitudes questionáveis do personagem.

No que tange à forma, técnicas de corte e retomada aproximam a linguagem à narrativa cinematográfica, com um foco narrativo multifocal, muitas vezes, caleidoscópico, demandando do leitor uma participação intensa. Sem dúvida, um texto que se mostra de grande pertinência para discutir a posição da criança em contextos politicamente tensos.

## 2 – Daniel, um narrador no limite

A começar pelo título, *O livro de Daniel* dá pistas sobre inúmeras possibilidades de interpretações. De imediato, podem ser estabelecidas leituras intertextuais com a bíblia cristã. Outra informação que pode ser extraída do título é a importância que o narrador-personagem assume, a ponto de nomear a obra.

Constantemente, a narração é suspensa para romper a linearidade do discurso, reafirmando seu caráter transgressor. Assim, a estrutura textual trabalha em função da desconstrução, o que, num plano mais denso, podemos aproximar à desconstrução da própria história.

Partindo do pressuposto de que há um sentido subjacente que se constrói na concatenação entre as leituras dos planos conteudístico e formal, observamos uma dinâmica de afirmação da negação, cuja consequência deságua na elucidação dos limites da liberdade e da ética do narrador. Essa dinâmica, como se perceberá, institui uma visão embaçada para o leitor desavisado, induzindo-o a confundir as vozes narrativas que oscilam na enunciação.

Narrar, gesto principal do narrador, não é função do autor. Este designa que tipo de enunciação caberá àquele. Vezes há em que a voz do narrador se aproxima à visão de mundo do autor, daí o comum engano de confundir as duas instâncias. À enunciação corresponde essa voz que conta a história. Na narrativa, objeto da enunciação, também ocorre a parábasis<sup>1</sup>, quando o narrador

<sup>1</sup> Nesse ponto, a ligação entre ficção e fato histórico é reveladora, pois após a execução do casal Rosenberg, seus filhos Michael e Robert (respectivamente, com dez e seis anos) foram rejeitados, primeiramente, pelos avós maternos e, depois, paternos. Os jovens só foram adotados três anos após a morte de Ethel e Julius, em 19/06/1953, pelos Meeropol (sobrenome que também conservam até hoje, junto ao de seus pais biológicos).

<sup>1</sup> Essa falta de conexão entre criticidade e juventude revela um tabu, estabelecendo que jovem que possui senso crítico é associado à velhice, não à sabedoria.

<sup>1</sup> Essa técnica da parábasis assume um vigoroso papel no romance, servindo a digressões que dão sentido à obra. “parábasis: 1. *substantivo feminino. teat.* na comédia grega, ocasião em que o coro se afastava da ação teatral e trazia o público de volta à realidade, abordando temas políticos e sociais. Origem ETIM gr. *parábasis, eōs* 'ação de transpor, fig. transgressão, violação'.” WIKIPEDIA. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=par>



não se limita a contar os eventos e susta “o enunciado propriamente narrativo com o deliberado propósito de assinalar criticamente que o narrado não é dado na realidade, mas construído pela instância da narração” (MELO E SOUZA *apud* CASTRO, 2009, não paginado).

Na obra de Doctorow, embora sejam relatadas as memórias do narrador, este se distancia dessas lembranças alternando a voz narrativa para a terceira pessoa do singular, falando de um Daniel outro, “aquele menino”; como se isso atestasse maior impessoalidade e, conseqüentemente, mais veracidade ao relato. Existe um “eu” que fala de si como de um outro. Então, o Daniel narrado é o próprio narrador e, ao mesmo tempo, um outro, emaranhando mais esse jogo narrativo.

O fato de Daniel ter dois sobrenomes (o dos seus pais biológicos e o dos adotivos) acentua a complexa relação sobre a personagem que narra e a que é narrada. O livro tem início da seguinte maneira, dando a entender que o narrador fala de outra pessoa:

No Dia dos Mortos de 1967, Daniel Lewin viajou de carona de Nova York a Worcester, em Massachusetts, em menos de cinco horas. Acompanhava-o sua jovem esposa, Phyllis, e o filho de oito meses, Paul, que Daniel carregava numa cadeira presa aos ombros como uma mochila. (DOCTOROW, 1988, p. 9).

Logo depois o narrador assume a primeira pessoa do discurso e se identifica como Daniel. Entretanto, sem citar seu sobrenome.

Esta caneta é uma esferográfica preta, escrita fina. Este é um caderno 79 C, fabricado nos Estados Unidos pela Long Island Paper Products, Inc. Quem escreve é Daniel, testando um dos sombrios antros da Sala de Folhear. Livros para folhear enchem as prateleiras. Estou sentado a uma das mesas, com uma lâmpada sobre o ombro. Ao lado desta sala com paredes de escaninhos fica a Sala dos Periódicos, revestida de livros. A Sala dos Periódicos está cheia de jornais sobre varetas, revistas do mundo inteiro e o excremento das sociedades eruditas. (DOCTOROW, 1988, p. 9).

Na mesma página, a terceira pessoa volta a guiar a história. Essa alternância ilusória de um narrador aparentemente heterodiegético para um autodiegético faz com que o sobressalto da leitura seja certo, caracterizando um narrador pouco confiável por, possivelmente, estar inseguro sobre o modo de narrar – indício escamoteado na descrição do personagem.

Daniel, rapaz alto de vinte e cinco anos, usava longos cabelos encaracolados. Óculos de aro de metal e um farto bigode, castanho como os cabelos, faziam com que parecesse mais velho do que era, além de mais seguro e decidido. Confessamos que parecia seguro, deliberadamente seguro. (DOCTOROW, 1988, p. 9).

Isso se torna mais claro, quando, logo em seguida, o narrador se identifica como personagem, afirmando que seus pais não foram favoráveis ao seu casamento com Phyllis (DOCTOROW, 1988, p. 10) – embora a dúvida sobre quem narra volte a se instalar no leitor, quando surgir o sobrenome “Isaacson” para o personagem Daniel. Assim, não sabemos, de jato, se o

Daniel que narra é o Daniel Lewin, o Daniel Isaacson ou outro Daniel.

O fundo do enredo é tecido como um livro de memórias do narrador Daniel. E a história se passa muito tempo depois da morte dos seus pais biológicos. Essas memórias estão sendo escritas por Daniel para a obtenção do título de doutor, o que fica marcado, principalmente, no início e no fim do romance.

O fato de Daniel ter vivenciado os eventos do enredo poderia alimentar a ideia de que ele seria um narrador mais apto a contar a verdade, com menor risco de distorcê-la. Ou, pelo menos, esse fato deveria colocar o narrador como uma fonte amplificadora das emoções sentidas. Entretanto, não é o que ocorre. Por cima dessas ideias estaria a diferença entre viver e apenas relatar uma experiência. Vejamos o narrador a vacilar quanto ao início de seu relato: “A melhor maneira de começar talvez seja voltando à noite anterior, véspera do Dia dos Mortos, quando o telefone tocou.” (DOCTOROW, 1988, p. 11). Ou, ainda, titubear sobre a imagem que o leitor pode elaborar a seu respeito:

E se é esta a primeira impressão que as pessoas captam de mim, como conseguirei criar simpatia? Se quiser revelar uma crise desabando num momento pouco favorável para mim, por que não começar com as prateleiras de livros – Daniel percorrendo as prateleiras de livros em busca, demasiado tarde, de uma tese? (DOCTOROW, 1988, p. 12).

E, mais, no pleno desenvolver da narrativa, quando Daniel remete ao começo do romance para falar de seu retorno, após a visita a Susan, sua irmã, no hospital psiquiátrico:

No Dia dos Mortos de 1967, Daniel Lewin seguiu em seu novo carro, um Volvo preto, para a estrada de Massachusetts, rumando para leste em direção a Boston. Sentada ao seu lado estava Phyllis, sua mulher, loura menina de pungente tristeza [...] (DOCTOROW, 1988, p. 59)

Ora, esses não são indícios de um narrador seguro sobre o que contará. Claro que esse é um processo consciente de escrita e Doctorow retoma-o diversas vezes na obra. Mas o que importa por agora é mostrar que esse procedimento reforça a distância entre narrador e autor. Este, totalmente senhor dos procedimentos técnicos e de seus efeitos, aquele, mestre das ações no plano diegético, sem demonstrar domínio sobre seu próprio enunciado.

Dessa forma, as classificações para a categoria narrador, de Norman Friedman (FRIEDMAN *apud* MASCARENHAS, 2000, p. 20), *eu como testemunha* (o narrador que está em primeira pessoa, mas é personagem secundária que observa de dentro e se localiza na periferia dos acontecimentos) e *eu como protagonista* (narrador em primeira pessoa e personagem principal) não englobam, sozinhas e isoladamente, a figura do narrador em *O livro de Daniel*. Para uma classificação satisfatória, temos que admitir o entrecruzamento das vozes narrativas, numa mescla de narradores heterodiegético e autodiegético, com alternância constante de focos narrativos.

Não podemos falar de um *narrador onisciente intruso*<sup>i</sup> (FRIEDMAN *apud* MASCARENHAS, 2000, p. 21) a respeito da obra, porque, mesmo quando o narrador se distancia do Daniel narrado como terceira pessoa, dá sinais de estar perdido em meio à desordem dos acontecimentos, segundo sua memória. A organização dos fatos textuais pode trair essa insegurança quanto à sequência e ao que, de fato, ocorreu na história. Tudo isso gera uma aproximação com o ato de narrar da criança, que não é caracterizada propriamente por dominar técnicas narrativas refinadas ou seguras.

Cabe, aqui, trazer as considerações benjaminianas a respeito do narrador. O pensador alemão afirma que um dos problemas referentes à modernidade é o empobrecimento da faculdade de narrar, de compartilhar experiências (o que podemos associar a Daniel). Com isso, o autor reafirma a importância da narrativa como transmissão de saberes, remontando uma visão antropológica da literatura. Uma ilustração disso é a descrição que ele faz do regresso dos combatentes de guerra em total mudez.

Benjamin explicita a relação íntima entre oralidade e escrita na literatura. É bom nos lembrarmos das figuras do rapsodo na Grécia antiga, do segrel, do jogral e do menestrel, na Idade Média<sup>i</sup>, que eram responsáveis por recitar as histórias e os feitos heroicos de seu povo. Para Benjamin, a natureza da verdadeira narrativa contém certo didatismo, uma dimensão utilitária<sup>i</sup>. Isso quer dizer que ela instrui e que remonta a mais antiga tradição de transmissão de saber, a que as tribos repassavam através das histórias de seu povo.

O início do romance moderno marca a “morte da narrativa”. A separação que distancia o romance da narrativa está fundada no afastamento entre a escrita e a oralidade. Esse distanciamento que se relaciona com as forças produtivas da sociedade pode ser percebido com a determinante invenção da imprensa para o surgimento do romance.

A diferenciação do romance em relação às outras formas de prosa é o fato de ele não proceder da tradição oral nem a fomentar (BENJAMIN, 1994, p. 201). O narrador estabelece comunicação com o outro através da experiência, sua ou da tradição, que ele narra. O romancista se isola na impossibilidade de se comunicar com o outro pela experiência do indizível – algo que sintetiza a figura de Daniel ao escrever.

---

<sup>i</sup> “Genette distingue dois tipos de narrativas, mas não a partir da pessoa gramatical e sim do fato de que quem fala se ausenta da história que conta por ser um narrador estranho a ela, ou nela está presente como um de seus personagens, nomeando o primeiro narrador de heterodiegético e o segundo de homodiegético.” [É autodiegético o narrador que conta a própria história, portanto inserido nela.] (MASCARENHAS, 2000, p.36) (colchetes nossos)

<sup>i</sup> Cf. ZUMTHOR, Paul. “Memória e comunidade”. In: **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

<sup>i</sup> O que nos faz lembrar do célebre texto de Roland Barthes em que o autor afirma que a literatura sabe *de algo*, e não *algo*. Ou seja, ela *contém um* saber, não *detém o* saber. Cf. BARTHES, Roland. “Lição”. In: **Ensaio Críticos**. Tradução de Antônio Massano, Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973, p. 20.

O importante na relação entre narrador e ouvinte é a conservação do que foi narrado. A memória, que, segundo Benjamin, é a faculdade da prosa por excelência, permite que a poesia épica se aproprie “do curso das coisas, por um lado, e [se resigne], por outro, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte.” (BENJAMIN, 1994, p. 210).

No caso de *O livro de Daniel*, a memória não pode dar o suporte de que o narrador precisa, pois o surgimento dela suscita a aniquilação do personagem-narrador que revive a experiência, e não somente relembra. A lembrança traz tumulto e névoa, não coincidindo com o desejo que o narrador tem de ser o arauto da redenção dos pais através da história que narra.

O narrador Daniel se posiciona de maneira complexa, pois não se apresenta de modo estável como categoria postulada. Não obstante ele estar inserido na narrativa, seu relato, quando em terceira pessoa ou se apropriando de outros gêneros como a entrevista, a propaganda, o diário, o dicionário ou o jornal, soa como focalização externa a ela, flutuando a voz narrativa entre a onisciência e o desconhecimento dos fatos, alterando o conhecimento da intimidade dos personagens com a ignorância dos sentimentos que os afligem.

A voz, portanto, está relacionada a quem conta, onde e quando, e esta relação não alude só ao personagem que sofre a ação narrada, mas também a quem a relata, e a todos que participam da atividade narrativa, mesmo que de forma passiva (MASCARENHAS, 2000, p. 35).

Em termos estruturais, o foco narrativo na terceira pessoa visa a um distanciamento que “atesta” credibilidade à narrativa.

Focalizar é centrar o foco, destacar uma particularidade, através de maior ou menor distanciamento do objeto focalizado, o que provoca uma acentuação de certas partes e a desacentuação de outras. Além de que, ao se centrar o foco em um objeto, os outros que o cercam podem perder sua definição, evidenciando o fato de que quem olha pode não ver tudo – critério que se estendido for ao ato narrativo, revela que quem narra pode não narrar tudo ou porque não deseja tudo contar ou porque não pode ver tudo. (MASCARENHAS, 2000, p.7)

Todavia, se aproximarmos demasiadamente o foco a um objeto, corremos o risco de não mais enxergá-lo. E essa proposição desconstrucionista também pode ser pensada para a obra. No caso de Daniel, a tentativa de buscar as reminiscências de sua infância – memórias tão remotas, angustiantes e confusas, cheias de emoções revestindo episódios extremos – parece solicitar um mergulho tão profundo, hipnótico, numa espécie de regressão, que temos o transe e o colapso da narração. Como se fosse um esforço demasiado, como um Atlas suportando o peso de um passado que precisa se esvaziar. Assim, a distância entre o eu-narrador e o eu-personagem tornam essa figura um eu-dividido (STANZEL, 1971).

As técnicas de distanciamento não são novidades ou características exclusivas da contemporaneidade. A poética clássica recomendava o afastamento do autor para que a obra fosse

mais nobre. Os poetas árcades, por exemplo, herdeiros desse programa, faziam uso da “delegação pastoril” para trabalhar a despersonalização recomendada por Horácio, Longino e outros. Seguindo essa tradição, embora com rompante distinto, a escola realista francesa teve mestres nesse recurso como Gustave Flaubert e Émile Zola, que o utilizavam como o que Genette (1995) chama de “narrativas de acontecimento”, nas quais os fatos pareciam contar-se sozinhos. O efeito disso, como se pode deduzir, é produzir o realismo, dando mais verossimilhança à ficção e maior poder à enunciação. Curiosamente, o distanciamento do narrador em *O livro de Daniel* não acarreta realismo (sob essa acepção restrita do termo) à narrativa; ao contrário, manifesta o deslocamento de uma voz que se aventura a narrar, mas que, concomitantemente, questiona-se sobre sua capacidade, irrita-se com isso, desiste, cessa, desencaminha e retoma a narrativa. Nesse sentido, podemos associar essa relação inversamente proporcional entre a busca por realismo e seu efeito à reflexão de Adorno, que afirma que

Quanto mais estrito o apego ao realismo da exterioridade, ao “foi de fato assim”, tanto mais cada palavra se torna um mero faz-de-conta, tanto mais cresce a contradição entre sua pretensão e a de que não foi assim. Mesmo aquela exigência imanente à ficção, que o autor invariavelmente levanta – a de que sabe exatamente como as coisas aconteceram –, quer ser legitimada [...] (ADORNO, 1980, p. 271)

O realismo, posto desse modo, não significa um retorno à concepção aristotélica de arte, para a qual a mimese é o princípio avalista da qualidade estética. Segundo Adorno, não basta uma representação verossímil para ter uma representação da realidade, pois “realismo, para ele, nunca foi imitação fotográfica do cotidiano” (OLIVEIRA, 2014, p. 32).

Voltando à discussão sobre o narrador, para pensar as estruturas que dão significado ao construto estético, observemos a citação de Mascarenhas, acerca da

fusão das características de duas posições de visualização dos fatos narrados, classificadas por Jean Pouillon de visão “por detrás” e de visão “com”. Traz da primeira categoria a capacidade de dominar todos os acontecimentos que envolvem a vida do personagem com um distanciamento de quem vê os acontecimentos do exterior, como se estivesse a olhar de longe o desembarque noturno do homem e sua chegada às ruínas, mas não só com uma visão “por detrás” como pretende Pouillon, mas também em uma posição “de fora” [...] Esta posição de fora mostra que o narrador não narra a partir do que o personagem sente ou faz, e sim com um distanciamento que permita ver os acontecimentos mais diretamente e impessoalmente, porém com um grau de impessoalidade menor do que o tipo caracterizado como narrador impessoal e indiferente. E da segunda, traz a capacidade de penetrar o interior do personagem e aí vir como que se manifestar, compreender e sentir o que este sente, transformando esta impessoalidade primeira, num gradativo envolvimento pessoal. (MASCARENHAS, 2000, p.22-23).

Tomamos a citação por ser elucidativa a respeito da complexidade do narrador Daniel. Na visão “por detrás”, o narrador distante é caracterizado, também, pela visão “de fora”, o que não se pode dizer de Daniel, que é inserido na ação, embora tente camuflar essa presença com o distanciamento “por detrás”. A esta visão caracterizada pelo desconhecimento dos sentimentos e

pensamentos do personagem nosso narrador também não se encaixa, traindo sua proximidade consigo mesmo enquanto personagem. A possibilidade de impessoalidade se esvai e o envolvimento se estampa. Mas a fratura se expõe, quando a busca pela intimidade do personagem que é ele mesmo apresenta os ruídos das memórias da sua infância problemática.

Novamente, temos a barreira entre o lembrar/narrar trespassada pelos fragmentos de um eu-dividido que insiste em narrar uma história. Contrariando a formulação de Percy Lubbock<sup>i</sup> de que o narrador em primeira pessoa é mais confiável para atestar a verdade dos fatos (MASCARENHAS, 2000, p. 57), o narrador Daniel não tem segurança sobre o relato, afastando-se, mais uma vez, desse possível enquadramento.

## 2.1 – Temáticas subversivas e subversão da temática: realismo e ficcionalidade na história

Observamos, com o decorrer dos nossos argumentos, que *O livro de Daniel* é uma obra que recorre a artifícios de quebra de linearidade, no que tange à temática e à própria forma. Por ora, fiquemos com o enredo, que passa ao largo de ser previsível e estável no lugar-comum, para que a aproximação entre o comportamento destrutivo de Daniel e a posição do Estado possa ser exposta.

Para uma análise adequada sobre o assunto que motiva a narrativa, é preciso ter a atenção voltada aos mecanismos de produção de sentido e à sociedade em que se insere o discurso (FIORIN, 1990, não paginado). Dessa forma, nosso intuito é o de partilhar uma possível interpretação acerca da construção do sentido histórico como fator libertador e revelador de um contexto social delimitado, a saber, o de repressão política nos Estados Unidos, na década de 1950.

Partindo de uma perspectiva diferente da história oficial, a narrativa nos propõe um olhar crítico e mais independente da “caça às bruxas” do comunismo empreendida pelos órgãos de defesa dos Estados Unidos de meados do século XX.

O que será visto, a partir do tema, traz perspectivas sobre os métodos de um governo que manuseia a história e os meios de comunicação para justificar ações que visam assegurar o *status quo* “ameaçado” por uma concepção distinta de sociedade.

Assim, as atitudes delinquentes de um personagem desestruturado moral e emocionalmente durante a juventude simbolizam toda uma sociedade desfigurada pelo terror implantado estrategicamente pelo poder norte-americano. A lógica que rege as ações de Daniel em seu estado psicótico é a mesma que justifica os meios acionados pelo governo.

A subversão temática pôde ser sentida na crítica<sup>i</sup>, cujas resenhas atacavam o livro, quando

---

<sup>i</sup> “Se o próprio contador da história está na história,(...) suas asserções ganharão peso, pois serão amparadas pela presença do narrador na cena descrita.(...). E assim o assunto (...) seria objetivo e visível para o leitor, e não chegaria em forma de notícia de segunda mão.” (LUBBOCK *apud* MASCARENHAS, p. 57-58). Cf. LUBBOCK, Percy. *A arte da ficção*. Trad. Octavio Mendes. São Paulo: Cultrix. 1976.

<sup>i</sup> Cf. EPSTEIN, Joseph. A conspiracy of silence. In: *Harper's*, 1977.

do seu lançamento, e respaldavam o governo em detrimento das exposições na obra. Isso evidencia que a acidez de Doctorow ia de encontro ao pensamento conservador residente nos grandes jornais avalistas da literatura *yankee*.

As posições assumidas por Daniel em relação à história também nos ajudam a amadurecer um olhar sobre sua condição de objeto e de sujeito da história, abrindo um túnel para uma possível identidade infantil como fonte do relato. Nessa trilha de pensamento, é desnecessário dizer que a história política assume uma função essencial para o entendimento da obra, em virtude mesmo da proximidade das ferramentas às mãos do historiador e do romancista.

Luiz Costa Lima nos lembra que “a concepção moderna de história mantém a insuficiência epistemológica constatada nos antigos.” (COSTA LIMA, 2006, p. 397).

A outrora distinção entre o *res facta* (assunto factual) e o *res ficta* (assunto ficcional) não permite o entendimento suficiente de suas proximidades e diferenças. História e literatura são discursos que não se confundem, mas não porque um fala a verdade e o outro seja fantasioso. Para Costa Lima, falta um suporte epistemológico que dê conta de separar os exercícios narrativos para distingui-los adequadamente, pois o estatuto de “verdade”, assim como o de “imaginação”, pertence a ambos. (ABREU, 2010, p.32)

Reforçando o que foi dito, temos que a dimensão de cada uma incide sobre a outra, a História e a Literatura<sup>i</sup>. E a história como verdade do discurso do historiador e sua neutralidade é uma impossibilidade, uma quimera, daí a reconstrução do passado se dar em função do tempo presente do historiador<sup>i</sup>.

### 3 – Considerações Finais

Lições deixadas por Hegel e Lukács nos mostram que existe uma relação entre as formas épicas e a historiografia, o que sugere que esta pode, de certo modo, “criar” todas as formas épicas. E para Benjamin, nesse relacionamento, a crônica é a mais permeável pela história. É interessante notar que ele pontua a diferença entre o historiador, que é quem escreve a história, e o cronista, que é o narrador da história. “No narrador, o cronista conservou-se, transformado e por assim dizer secularizado” (1994, p. 209). O cronista é ligado à história sagrada, o narrador à profana.

Alguns teóricos acreditam que técnicas narrativas (a escolha do foco narrativo, por exemplo) podem atestar mais efetivamente a veracidade de um enunciado. Para isso, o narrador teria que tomar distância do objeto de narração, de modo a parecer mais confiável e neutro em relação à história narrada.

<sup>i</sup> E a história como disciplina aplicada à literatura, segundo afirma Madelénét, possui os mesmos métodos da história. Cf. MADELÉNET, Daniel. Saber. In.: BRUNEL, Pierre *et al.* **A crítica literária**. Trad.: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 25-58.

<sup>i</sup> Para uma reflexão acerca dos métodos da história, ver BURKE, Peter. “Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro”. In *A Escrita da História: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

Em *O livro de Daniel*, o narrador utiliza o recurso. Esse afastamento tenta caracterizar o olhar do historiador que, à parte da história, apenas descreve imparcialmente os fatos, sendo, pois, em tese, fiável. No entanto, julgamos que isso é uma pretensão do narrador Daniel. Em diversos momentos esse projeto de narração entra em curto-circuito revelando a fragilidade da verdade alicerçada sobre as palavras. Em um processo similar de pane, as palavras fogem, as lembranças se misturam e este narrador se entrega às emoções de ser ele próprio o objeto do relato, denunciando a impossibilidade de uma história impoluta e isenta, por ele próprio, narrador e objeto narrado, ser partidário de um ponto de vista. Nesse sentido, a narração de Daniel assemelha-se a uma narrativa infantil como a da criança que procura a ordem dos fatos, as palavras, o aval da memória, mas não consegue o que pretendia.

Assim, o fracasso da linguagem está duplamente incidindo sobre suas memórias narradas: na falta de isenção do narrador e na própria limitação do ato de narrar. A fratura da anamnese é denunciada pelas panes da linguagem que surgem na estrutura da obra.

Memória, reminiscência, Mnemysyne são legendas que representam e fundam a tradição, tecendo uma “rede que em última instância todas as histórias constituem entre si” (BENJAMIN, 1994, p. 211). A musa que é pressentida no romance se diferencia da do narrador, pois se refere a um recorte da memória, enquanto a outra remete a “*muitos* fatos difusos. Em outras palavras, a *rememoração*, musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscência*.” (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Assim, a “herança maldita” (BENJAMIN, 1994) que um escritor recebe com sua “missão” de comunicar é passada para o narrador Daniel que, como “autor” da narração, ainda tem que lidar com a dificuldade que suas lembranças trazem. Benjamin considera que o romancista tem o dilema de receber uma herança “maldita”, pois não sabe bem o que fazer com ela. Para Lukács, a separação entre o sentido e a vida (particularidade do romance) é que fará com que a busca pela integração desse sentido se torne o objetivo maior do romance. É essa, inclusive, a ironia da literatura, para Lukács, pois o herói (e por extensão, o autor) sabe que não se reconciliará com o mundo, todavia tenta. Daí termos a insistência irônica de Daniel que, mesmo inapto, prossegue sua narrativa, resultando um mosaico de estilos, gêneros e temas.

Para Lukács, é a ironia<sup>i</sup> advinda do drama pessoal do herói que se revela no romance como

---

i “A ironia, como autossuperação da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus. Eis por que ela não é meramente a única condição *a priori* possível de uma objetividade verdadeira e criadora de totalidade, mas também eleva essa totalidade, o romance, a forma representativa da época, na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo.” Cf. LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009, p. 95-96.



a vitória sempre esmagadora da realidade sobre a subjetividade, pois mesmo sabendo da derrota diante da realidade, novos embates hão de se impor pelas “novas insurreições da ideia” (LUKÁCS, 2009, p. 87).

E o irônico em *O livro de Daniel* é marcado de forma pungente e até grotesca. Nos excertos abaixo, vemos momentos emblemáticos de parábise do narrador, que cessa o fio narrativo para estabelecer um diálogo, mais ao modo de reprimenda, com o leitor:

Nota ao leitor

Leitor, esta nota se destina a você. Se lhe parecer elementar, se, depois de tudo, lhe parecer elementar... Se for realmente elementar e lhe parecer, como recolher farrapos de roupas rasgadas para tornar a rasgá-las... Se for a este ponto elementar, então, leitor, eu o compreendo muito bem. E juntos rasgaremos nossas roupas, entre lamentações. (DOCTOROW, 1988, p. 59)

Carros passavam à esquerda. O firmamento estava negro. Daniel inclinou-se para a frente e comprimiu o acendedor de cigarro. A mão permaneceu imóvel. Vocês acreditam? Devo continuar? Querem saber o efeito de três círculos concêntricos de elemento ardente, de brilho alaranjado, numa escura noite de chuva, sobre a suave e branca epiderme do traseiro de minha mulher? Quem é você, afinal? Quem lhe disse que podia ler isto? Não existe nada sagrado?

Por outro lado, a única coisa pior do que contar o que aconteceu é deixar por conta da imaginação. Existe um clássico do cinema, um filme surrealista de Buñuel e Dalí, [...] (DOCTOROW, 1988, p. 64)

A ironia recai sobre a sociedade estadunidense e seu afã por consumo que vai além de produtos manufaturados. O narrador ataca o consumo de signos, de histórias que acaba por consumir o senso ético e crítico da sociedade norte-americana. Doctorow deixa exposto o desconforto da insaciabilidade do consumo disfarçada sob a legenda da curiosidade desenfreada. Dá ao narrador a sua própria criticidade de autor e a que Daniel herdara através de seus pais e cursando o doutorado, legando ao leitor os ensinamentos de que fala Benjamin sobre a essência do ato de narrar, contribuindo para o senso crítico de uma interpretação da história que leva em conta a infância e os cuidados que ela demanda.

## Referências Bibliográficas

- ABREU, Alexandre Veloso de. “Narratologia e menta-historiografia: estratégias convergentes em A gloriosa família de Pepetela”. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 29-35, 2º sem. 2010.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_; BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jürgen; HORKHEIMER, Max. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BARTHES, Roland. “Lição”. In: **Ensaio Crítico**. Trad. de Antônio Massano, Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Disponível em: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>> Acesso em: junho de 2017.
- DARNTON, Robert. História da leitura. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas**

- perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.
- DOCTOROW, Lawrence Edgar. **O livro de Daniel**. Trad. de Áurea Weissenberg. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1998.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3.ed. Trad. Fernando C. Martins.Lisboa: Vega. 1995.
- LIMA, Luiz Costa. “Perguntar-se pela escrita da história”. 2006
- LUBBOCK, Percy. **A arte da ficção**. Trad. Octavio Mendes. São Paulo:Cultrix. 1976.
- MASCARENHAS, Karla. **Narrativa labiríntica e recuos do narrador em Borges**. (Dissertação de mestrado em Literatura) Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.
- OLIVEIRA, Irenísia Torres de. O realismo na crítica literária de Adorno e Lukács. *In: Revista Via Atlântica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 23, 2014. p. 31- 49.
- POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Tradução de Suzana C. Menescal e José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999.
- POUILLON, Jean. **O tempo no Romance**. Trad, de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix. 1974.
- REIS, Carlos; LÖPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática. 1988.
- STEINBERG, Shirley R., KINCHELOE, Joe L. (org.) **Cultura infantil: a construção corporativa da infância**. Trad. de George Eduardo Japiassú Bricio. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- WIKIPEDIA. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=par%C3%A1base&oq=par%C3%A1base&aqs=chrome..69i57j0l4.1898j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>> Acesso em: 23 de junho de 2017

## IMBRICAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE ROMANCE DE FOLHETIM E A LITERATURA LÉSBICA NA INTERNET

Fafá Gomes Ferreira<sup>i</sup>  
Edilene Ribeiro Batista<sup>i</sup>

### Resumo

O presente trabalho tem como objetivo investigar e explicar a relação do romance de folhetim com a cultura da escrita lésbica na internet a partir da trajetória da escritora Diedra Roiz e sua obra **Amor a qualquer preço**. Intencionamos, também, explorar a representação e a leitura feminina nessas literaturas. Os dados analisados para a produção desse estudo foram coletados a partir da observação da produção da literatura lésbica em portais virtuais e em textos científicos sobre romance de folhetim. Foram utilizados como suporte teórico para a realização desta análise, autores que versam sobre o romance de folhetim, como Flávio Luiz Porto (2005), Patrícia Carvalho e Joana Angélica de Souza (2007), Germana Araújo (2007) e ainda autores que tratam da literatura lésbica, da questão da identidade lésbica e do erotismo (temas que serão abordados nesse trabalho), como Adrienne Rich (2010), Ismênia Holanda (2015) e Rick Santos (2003). Por fim, procuramos concluir, com essa pesquisa, que há muito reflexo da cultura do romance de folhetim na escrita contemporânea lésbica produzida na internet, mostrando como se dá a sua trajetória até uma publicação impressa.

**Palavras-chave:** Gênero. Romance de folhetim. Literatura lésbica. Textos virtuais. Diedra Roiz.

## IMPLICACIONES POSIBLES ENTRE EL ROMANCE DE FOLHETIM Y LA LITERATURA LESBIANA EN INTERNET

### Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo investigar y explorar la relación de la Novela de Periódico con la cultura de escritura lesbiana en la red por medio de una trayectoria de la escritora Diedra Roiz y su obra *Amor a cualquier precio*. Pretendemos, incluso, explorar la representación y la lectura femenina en estas. Los datos analizados en la producción de esta investigación fueron tomados por medio de la observación de la producción de Literatura Lesbiana en portales digitales e en textos científicos acerca de la Novela. Han sido utilizados como soportes teóricos para la estructuración de esta investigación, autores que han hecho versos acerca de este, tales como Flávio Luiz Porto (2005), Patrícia Carvalho y Joana Angélica de Souza (2007), Germana Araújo (2007) y autores que han trabajado Literatura Lesbiana, cuestión de la identidad y del erotismo (temas que han compuesto este estudio), como Adrienne Rich (2010), Ismênia Holanda (2015) y Rick Santos (2003). Al fin, buscamos concluir, la existencia de reflejos de la cultura del presente género en la escritura actual lesbiana producida en la red, presentándonos como sucedió su trayectoria hasta la publicación.

**Palabras clave:** Género. Literatura Lesbiana. Textos virtuales. Diedra Roiz.

### Introdução

Diversas formas e estéticas de literaturas surgem a cada momento, desde o início dos registros literários até o período atual, podemos observar essas movimentações que geram estudos e

---

<sup>i</sup> Graduando do curso de Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC. / Email: fafagomesf@gmail.com  
<sup>i</sup> Professora efetiva do curso de Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC.

reinvenções. O que vamos discutir durante esse trabalho é a discussão a respeito dessas reinvenções e ressignificações da literatura e de como o discurso político e indenitário influenciam nesse processo.

Nos interessa entender as estéticas e as novas formas de se fazer literatura no atual momento, principalmente para segmentos que estão fora de um cânone estabelecido, que usando de discurso político, é majoritariamente branco, masculino e heterossexual, e assim chegar a ponto crucial de reflexão da produção de literatura no país de forma autônoma, política e, sobretudo, de resistência.

Trabalharemos com questões da identidade lésbica e a literatura que versa sobre esse grupo trazendo questões do cotidiano, sendo assim, referências e representações para esta população. Levamos em consideração a análise da estética do romantismo por meio dos romances de folhetim, “dispositivo” que se popularizou por meio da imprensa e do jornalismo, assim cultivando uma cultura de acesso à literatura para entendermos a atual produção de literatura lésbica e de como a internet auxilia nesse processo de popularização e consumo.

Dessa forma, temos por objetivo compreender como a literatura lésbica reinventa-se dentro de estéticas já existentes, com novas formas e como se dá o processo até a publicação impressa de livros que chegam ao mercado e de como há influências dessas estéticas, a exemplo dos folhetins, na concepção dessa literatura. Para tal observação e estudo, usamos como exemplo e como objeto de estudo, o romance “Amor a qualquer preço” da escritora lésbica Diedra Roiz, que ao longo de sua trajetória usou e usa da internet como um espaço de difusão de seus escritos e de caminho para a publicação impressa de suas obras.

## I

Com a chegada da imprensa no Brasil, começou a fazer parte da vida cotidiana das pessoas um “dispositivo” bastante conhecido por nós atualmente, os jornais. Com esse novo recurso, a literatura passou por um processo bastante interessante, os romances e livros que apenas chegavam a uma elite – pois faziam parte de uma estética a qual uma das principais características era a representação da burguesia – começaram a se popularizar, chegavam com mais facilidade nas casas da população por meio dos folhetins, espaço dedicado às obras dentro dos jornais e era assim que os romances chegavam nas mãos da população, como afirma SALES:

A partir de então, essas leituras diárias caíram no gosto do público. Nesse sentido, os periódicos apareceram como um dos meios de formação do público leitor, através de textos informativos, noticiosos e literários. A estrutura do romance-folhetim estabelecia uma certa cumplicidade com o leitor, através do uso da fórmula do “continua amanhã...” (SALES, 2007, P.45)

Com uma linguagem atraente os folhetins conquistaram as pessoas, com um estilo próprio e uma estrutura de fácil compreensão, eram publicados por capítulos diariamente junto às demais notícias do dia. Essa estrutura e estilo criaram um costume social, reuniões e encontros para a leitura desses textos eram frequentes e comuns na época.

Esse tipo de leitura e costume era diretamente associado às mulheres, podemos dizer que foi nas mãos das mulheres que essa literatura se forjou. Não por serem elas quem escreviam, mas a possibilidade de comunicação entre o leitor e o escritor por meio dos “burburinhos” a respeito da obra faziam com que os enredos se moldassem aos discursos proferidos por quem lia e assim, construía-se uma fidelidade nas leituras a fim de saber o que viria a acontecer depois do “continua...”. Segundo SALES:

[...] Graças ao seu baixo custo, o jornal possibilitou uma maior interação entre o leitor e o texto impresso, convertendo-se num meio de divulgação literária, alcançando dimensão e proporção significativas para o estreitamento das relações entre o leitor e leitura. (SALES, 2007, P.45)

É bem natural que nós façamos uma associação direta entre os romances de folhetim e as novelas, comparação esta que rende estudos e discussões válidas, interessantes e que nos levam a compreender outros movimentos em outros cotidianos, a exemplo da internet e as conhecidas *fanfics*, ou os blogs de publicação literária de quem ousa jogar seus escritos ao mundo sem que haja uma mediação editorial.

Os jornais deram uma nova cara a literatura e um costume literário para a sociedade da época como SALES nos diz:

[...] o jornal surgiu e adquiriu importância, não apenas pelas circunstâncias políticas, mas pela notabilidade como instrumento de veiculação da literatura, alcançando um público mais amplo, que não ficaria restrito apenas à leitura de livros para o conhecimento de uma produção literária. (SALES, 2007, P.45)

Como os jornais modificaram a forma de fazer literatura, a internet nos coloca em possibilidades que talvez alguém jamais poderia supor em tempos remotos o que de fato aconteceria com a literatura com a chegada desse dispositivo. Algumas suposições foram cogitadas, a mais comum delas é de que a internet acabaria com os livros e com a literatura, tudo iria parecer e ser muito efêmero.

É partindo dessa reflexão que queremos abrir caminho para a seguinte indagação “O que aconteceu com a literatura após a instalação do mundo virtual em nossos cotidianos? ”. É com isso que vamos trabalhar daqui pra frente, o ponto proposto por esse texto. A resignificação do romance de folhetim pode ser observada a todo instante nas mais diversas linguagens dispostas em nosso cotidiano, como nas novelas, nas séries, nas webséries, nas *fanfics*, nos zines e nas mais variadas formas de publicação dispostas nos portais digitais. A que vamos tratar aqui são as publicações de

textos originais produzidos para representar a visibilizar um grupo social, as lésbicas.

## II

A representação das mulheres lésbicas não é um problema somente no campo da literatura, é uma questão que aparece a todo momento quando paramos para observar com mais atenção a respeito do modo de como as lésbicas são colocadas – e se são colocadas – nas obras das mais diversas linguagens. Há um apagamento histórico dessa minoria social, que não é tão difícil de se perceber se pararmos um instante e fizermos o exercício de nos lembrar em quais obras literárias e como as lésbicas aparecem num contexto social. Segundo SANTOS, em seu texto **Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil**, afirma que a representação de gays e lésbicas vai ser de forma caricata, fugindo de uma existência cotidiana dessas pessoas e que elas estariam no imaginário coletivo como personagens de carnaval.

A identidade lésbica e a luta por visibilidade são marcadas por esse ponto, a forma em que as mulheres lésbicas são colocadas socialmente tendo historicamente existindo uma ideia de heterossexualidade compulsória, que nem permite um debate a luz de uma existência possível dessas mulheres.

É difícil dizer objetivamente em que ano se inaugurou uma literatura lésbica no Brasil, até mesmo por um motivo ainda em debate sobre o que configura uma literatura lésbica, o que podemos afirmar é que o ponto principal dessa discussão é a busca por representatividade que fuja de estereótipos e caricaturas. Podemos destacar como as primeiras aparições de personagens lésbicas na literatura brasileira a obra de 1890, **O Cortiço** de Aluísio de Azevedo e também a obra de José Lins do Rego, **Usina** de 1936 que trata do romance entre uma cafetina e uma prostituta. Sobre isto, Adrienne Rich em seu trabalho “**Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica**” vai nos dizer que:

Qualquer teoria ou criação literária cultural/política que trate a existência lésbica como um fenômeno marginal ou menos natural, como mera “preferência sexual”, como uma imagem espelhada de uma relação heterossexual ou de uma relação homossexual masculina, seria, portanto, profundamente frágil, independente de qualquer contribuição que ainda tenha. (RICH, 1993)

Apesar da difícil tarefa de estabelecer um período certo para o início de uma literatura lésbica no Brasil, há uma autora que coloca a questão sob a luz de uma visibilidade pela primeira vez, quem o faz é Cassandra Rios, a Safo de Perdizes, escritora que ousou escrever sobre esses personagens lésbicas sem o julgo de uma possível patologia ou de um julgo moral durante a ditadura militar no Brasil, tendo muitas vezes que assinar suas obras como Riviers e Rivier que

correspondiam a traduções de seu sobrenome.

Cassandra Rios e torna um marco por representar personagens fora de uma caricatura tão presente anteriormente e por ser assumidamente çésbica. Esse ponto marca as reflexões a respeito do que seria literatura lésbica, se é a presença de personagens ou a literatura feita pelas mãos do sujeito político.

Para entender o contexto o qual a literatura lésbica está inserida dentro de um mercado e da crítica literária temos que resgatar o debate a respeito do cânone literário que se apresenta numa perspectiva de uma literatura feita por homens brancos heterossexuais. Esse debate nos ajuda a entender como a literatura lésbica é colocada socialmente, muitas vezes como uma literatura menor e “marginal”.

Dessa forma, podemos entender a lógica do mercado editorial brasileiro, que não incentiva uma literatura autônoma que busca a representatividade de grupos. O ponto principal desse mercado é uma manutenção de um grupo seletivo e a metodologia do consumo por meio de uma lógica capitalista. Desse modo, a literatura lésbica vai sendo empurrada para o lugar da marginalidade que precisa de alternativas para a sobrevivência, assim é que as autoras dessa literatura buscam e encontram na internet um terreno fértil para suas publicações.

### III

Buscando espaço de publicação, as autoras lésbicas encontram no espaço virtual a oportunidade de mostrar ao mundo seus trabalhos que antes eram guardados no fundo das gavetas sem uma perspectiva real de publicação impressa.

Desse modo, foi necessário que essas autoras se adaptassem ao modelo de publicação virtual e foi usando de características presentes nos romances de folhetim que a literatura lésbica na internet vai ressignificar esse modelo de publicação que antes se apresentavam por meio de jornais.

A literatura lésbica na internet – vale ressaltar que essa denominação parte de um lugar político, dado a importância da representatividade literária dessas mulheres e do espaço ao qual elas tiveram que galgar para circular seus escritos – vai “surgir” com mais intensidade nos anos 2000 por meio do site *XanaInBox* que trazia um espaço inovador para essa literatura em possibilitava a divulgação e leitura de textos, construindo um espaço de interação entre escritoras e leitoras, o site funcionou durante nove anos até ser desativado.

A publicação desses escritos não se tratava apenas de uma mera divulgação, essa nova possibilidade de literatura impulsionava uma nova cultura social em que mulheres lésbicas foram representadas de uma forma diferente que não a caricatura. As lésbicas começaram a aparecer como indivíduos sociais de uma forma “cidadã”, em que não somente eram lésbicas dentro de uma

conotação sexual ou coadjuvantes, a questão da sexualidade e identidade não apareciam como um problema e sim como uma característica em suas vidas, sem um julgo moral. Karina Dias, escritora lésbica que teve seus escritos divulgados na internet colocou em uma entrevista à pesquisadora Ismênia Holanda que:

[...] a literatura de militância, na verdade eu procuro colocar sempre nas minhas histórias o cotidiano de, das mulheres que amam outras mulheres e pronto. É que tudo que a gente escreve é político, não tem como a gente fugir da política, nesse momento que a gente tá conversando a gente tá fazendo política. Não tem como a gente não estar fazendo política. (DIAS apud HOLANDA, 2014)

A literatura lésbica de internet passa por uma trajetória de altos e baixos, com o fechamento do site *XanaInBox*, as escritoras tiveram que migrar para um novo site, o Livre Arbítrio, após esse momento as diversas plataformas foram usadas para a divulgação dessas literaturas, como o *Orkut*, *Leskut* (rede social voltada para as lésbicas que “imitava” a interface do Orkut), o site Parada Lésbica, que funcionava como um portal voltado para a cultura lésbica também é um espaço de publicação dessas obras. O site apesar de precisar de apoio para a manutenção, se encontra em funcionamento. Ainda como parte dessa trajetória da literatura lésbica na internet, o site *abcLes* se tornou uma grande referência para essa literatura, o site reunia uma comunidade consolidada de autoras e leitoras que sustentavam o site por meio de doações e interações por meio de comentários que discutiam o conteúdo das obras ali postadas, era mantido pela escritora e ilustradora Danieli Hautequest, o site foi desativado em meados de 2015. Outro portal importantíssimo para a cultura da literatura lésbica na internet é o *FatorX*, um espaço destinado para fãs do seriado *Xena, a princesa guerreira*, que por meio de *queerbaiting*<sup>i</sup> insinuava um romance entre as personagens Xena e Gabrielle, o site reunia escritoras das denominadas *fanfics*, em que construíam narrativas em que o romance entre as personagens era consolidado, diferente do seriado.

A internet, antes cogitada como uma possível destruição de uma cultura literária em que deixaria as editoras em decadência, foi para essas escritoras um espaço de libertação. Sobre isto, HOLANDA nos diz que “a não representação de mulheres lésbicas na literatura fez surgir, entre o grupo de mulheres lésbicas que tinham a internet como local de socialização, a necessidade de produção de personagens nas quais se vissem representadas”.

Atualmente, contamos com o site *Lettera* comandado pela escritora Cristiane Schwinden, o site conta com uma comunidade vasta de escritoras e leitoras que alimentam diariamente o site com novas narrativas e novos capítulos, O site nasceu em setembro do ano de 2015 como uma forma de suprir a lacuna que a o *abcLes* deixou para a comunidade lésbica, já existia a vontade por parte de

<sup>i</sup> Queer: homossexual, LGBT; baiting: mordida; É quando dentro de uma narrativa há a sugestão de que personagens do mesmo gênero irão se envolver amorosamente, porém não o acontece. Trata-se de um artifício para atrair o público LGBTQIA+ para a audiência de uma obra sem se comprometer com a parcela conservadora do público.



Cristiane de criar um portal e essa foi a oportunidade de colocar seus planos em prática e assim ajudar a manter a literatura lésbica viva na internet.

Assim como jornais foram fundamentais para a popularização da literatura no século XIX, esta que estava extremamente voltada para uma elite, a internet é para essas escritoras como os jornais foram para os escritores e a popularização da literatura. Esse dispositivo foi fundamental para a literatura lésbica no Brasil, ajudou a consolidar essa literatura e criar um caminho fértil para chegarem ao momento de publicação por meio de editais de incentivos e editoras, que muitas vezes surgem de projetos alternativo em resposta ao mercado editorial que mantém uma lógica capitalista de consumo.

Para entender esse caminho que a literatura lésbica percorre até chegar a uma editora para uma publicação impressa, é importante que a gente olhe para trás e perceba as características presentes nas narrativas no meio virtual e como se assemelham ao romance de folhetim por meio da estrutura que usa de recursos como o “continua...”, não somente isto, mas características como a ordem estrutural, como em primeiro momento há uma apresentação de personagens e ambientação, por segundo, temos o aparecimento de conflitos e a serem resolvidos e por último, a resolução dos conflitos e um final desenhado. Escolhemos a obra **Amor a qualquer preço** de Diedra Roiz, escritora lésbica que usou da internet para espalhar seus escritos. Diedra é escritora, diretora teatral e atriz, conta com dez livros publicados de forma independente, por meio de editais públicos de incentivo e de outras formas. As suas mais recentes publicações são as de parceria com a escritora Wind Rose, sua companheira, juntas elas lançaram a Coleção Arco-íris, que se trata de uma compilação de suas primeiras histórias escritas e postadas na internet, mas especificamente nos sites *XanaInBox* e *abcLes*. A coleção conta com a publicação do texto analisado.

#### IV

**Amor a qualquer preço** foi publicada pela primeira vez em 2008 no *XanaInBox* de fevereiro a maio, contava com publicações diárias dos capítulos do romance, depois de concluído passou por uma atualização e ampliação pela primeira vez em 2009 e foi repostada no site Parada Lésbica no período de setembro a fevereiro do ano seguinte. Passou por uma nova atualização e ampliação sendo postado no site próprio da autora<sup>i</sup> no período de março de 2010 até maio do ano seguinte, seguindo um ritmo periódico de postagem dos capítulos e é essa última versão que foi publicada pela Editora Vira Letra no ano de 2016.

Colocado como um romance musical, definição que encontramos logo no início do livro, junto a uma recomendação de uma *playlist* o romance é dividido em 48 capítulos os quais são

---

i [www.diedraroz.com](http://www.diedraroz.com)

denominados por nomes de músicas que embalam a relação amorosa, paixão e os conflitos vividos pelas personagens Marcela e Viviane, carinhosamente apelida de Vivi. O romance reflete questões da vida da própria autora, mas especificamente a sua relação com o Budismo, por meio da personagem Viviane que comunga da mesma filosofia, e é assim que vamos conhecendo mais da filosofia de Nichiren Daishonin. Sobre isto, nos agradecimentos do romance a autora nos diz:

Se me pedissem para definir essa história em poucas palavras, eu diria: revolução humana. Da mesma forma, o sentimento que exoria melhor seria um só: gratidão. Natural que assim seja, pois, desde o início, minha motivação ao escrevê-la era fazer com que quem a lesse viesse a conhecer ao menos um pouco da filosofia de vida maravilhosa que é o budismo de Nichiren Daishonin. Não só porque praticar este budismo transformou minha vida, que de enevoada e sem foco virou algo brilhante, colorido, repleto de um tipo de felicidade que eu sequer imaginava que existia (aquela absoluta, que encontra em mim), mas também porque realmente acredito que a única forma de transformar o mundo de “abismo” em que vivemos é de dentro pra fora, através da mudança individual interior de cada pessoa. (ROIZ, 2010)

Essa revolução a qual Diedra se refere, vamos conhecer por meio da personagem Marcela durante sua trajetória no romance, conhecendo o budismo por meio de sua convivência com Vivi. Marcela é a personificação da burguesia, estudante de direito e filha de pai e mãe abastados, é a típica rebelde sem causa, uma versão de Cazuza no gênero oposto. Para coroar, Marcela é cantora de uma banda de rock. Vivi por outro lado é a responsabilidade em pessoa, vinda da classe média e praticante da filosofia do budismo, sendo conduzida desde o início da vida por sua mãe e pai já praticantes da mesma filosofia.

Sem dúvidas, **Amor a qualquer preço** é um dos romances de Diedra Roiz mais lido, sendo comum a autora receber pedidos para publicação em formato de livro antes disso acontecer em 2016. Outro lado que nos leva a crer que esse enredo é detentor de sucesso inquestionável é saldo, diga-se de passagem, negativo de um registro de mais de 32 plágios em páginas virtuais.

Com essa breve apresentação, podemos partir para questões mais profundas a respeito da identidade lésbica e representatividade desta para a população de mulheres que amam mulheres.

O romance traz as personagens dentro de uma sociedade atual, cheia de questões e preconceitos, porém, a autora mostra isso de uma forma cotidiana por meio de relações “institucionalizadas” na voz de personagens como uma forma de tocar na ferida e dar espaço para a discussão de temas como a lesbofobia. O discurso no qual o enredo toca é construído de uma forma exemplar, não dá abertura para uma marginalização dessas personagens que são espelhos da sociedade, sendo assim uma ponte para a visibilidade lésbica.

A descoberta da homossexualidade por parte da personagem Vivi acontece de uma forma natural, não que não haja um estranhamento sequer, porém essa questão não aparece como um problema como na maioria das obras anteriores em que muitas das vezes a homossexualidade era

colocada como uma doença. Podemos observar com mais nitidez como o discurso é construído no trecho “Não queria estar apaixonada por ela. No entanto, já não tinha mais como afirmar que não gostava de mulheres” (ROIZ, 2016).

Outra questão muito importante presente na escrita de Roiz é de como há uma quebra de preconceitos por meio do que se conhece por estereótipos, a autora usa de sua literatura como uma arma de destruição de tais preconceitos e imagens caricatas sobre as lésbicas. Podemos observar isso em um trecho do romance:

[...] - Não entendi, Vivi. Nada a ver você chamar essa... essa esquisita pra fazer trabalho com a gente. Vivi imediatamente a cortou: - A Marcela é minha amiga. [...] - Vão acabar dizendo que nós somos iguais a ela. Como, aliás, já estão falando de você, Vivi. Ai sim Vivi ficou possessa: - Não, não sei. Tão falando que eu sou o quê? Lu falou baixinho, quase sussurrando: - Lésbica. Vivi deu uma gargalhada, antes de dizer: - E se eu for? E se eu te disser que já transei com uma mulher e gostei? [...] - Te conheço, Vivi. Sei que você não é sapatão! (ROIZ, 2016)

A cena ilustra bem a construção de uma imagem a respeito das lésbicas, como se houvesse uma forma na qual essas mulheres fossem fabricadas. No decorrer da cena, Vivi vai mostrar à sua amiga que não existe um tipo de “sapatão”, ela (Vivi) agarra e beija Marcela em rua pública, essa cena é fundamental na narrativa para a construção da identidade lésbica de Vivi, que até então só se enxergava amante de uma só mulher, Marcela.

A narrativa segue e nos leva a um ponto crucial no qual Diedra usa como instrumento de desmistificação do sexo lésbico, a autora não abre mão de levar para sua narrativa, cenas de prazer entre suas personagens. Em palestra online para o Seminário de Literatura Queer, a escritora colocou que explicitar momentos como esses em sua escrita é uma forma de resistência, que não deve ser levado como uma questão moral, mas de uma verdadeira arma de empoderamento contra uma imagem do sexo entre mulheres construído pelo patriarcado. Logo no início da narrativa podemos perceber isso no trecho:

Apossou-se de Vivi com total consentimento. Saboreando, incitando, surpreendendo... A delicadeza torturante da boca nos seios, a maciez das mãos femininas desvendando intensamente, acariciando o corpo de Vivi inteiro. Abrindo, mostrando que entre elas nada era segredo. Tocando-a entre as coxas, enfiando os dedos como se revelasse a alma profundamente. Quase desfaleceu quando a boca de Marcela desceu e mergulhou, até Vivi e contorcer desnorteada e gritar o nome dela no gozo que veio intenso. (ROIZ, 2016)

Diversas questões como essas nos exemplos anteriores são tratadas durante a narrativa de **Amor a qualquer preço**, questões que interpassam a vida e o cotidiano de mulheres lésbicas, como exemplo disso, estupro corretivo, tentativa de suicídio e problemas familiares por conta da sexualidade fora da heteronormatividade. Questões estas que são muito bem desenhadas na escrita de Diedra, pois, não dá margem para uma escrita antiquada em que colocam as mulheres lésbicas em situações de caricaturas sociais.

## Considerações Finais

Podemos observar ao longo deste trabalho que as características entre o romance de folhetim e a literatura lésbica de internet em muito se assemelham no tocante a aspectos de proximidade no uso da linguagem, conservando reflexos do período em que estas estéticas estão colocadas.

A literatura lésbica de internet apresenta elementos importantíssimos na construção de uma nova ordem social em que as mulheres lésbicas não sejam empurradas para a marginalidade na sociedade em que são retratadas. Essa literatura como observamos, faz parte de um projeto social maior em que busca a visibilidade e o respeito, construindo no imaginário coletivo a verdadeira representação dessas mulheres. É uma arma poderosa contra o conservadorismo e ideias deturpadas que caem sobre essas mulheres.

**Amor a qualquer preço**, é um romance que ilustra bem a trajetória da literatura lésbica feita na internet até a publicação impressa por meio das editoras resistentes no meio da selva que é o mercado editorial convencional. Assim, como os romances nos jornais, o romance teve sua popularização por meio da internet, possibilitando uma maior visibilidade e alcance dessa literatura.

Podemos dizer assim, que a linguagem usada nos romances de folhetim funcionara como uma base para o que hoje conhecemos por literatura lésbica de internet, com a presença de características narrativas como a apresentação de personagens, construção de conflitos e suas resoluções.

## Referências Bibliográficas

- HOLANDA, Ismênia de Oliveira. PAIVA, Antônio Cristian Saraiva. **A literatura lésbica entre o virtual e o impresso**. In: Literatura e Memória, 2015.
- MARTINS, Patrícia de Carvalho. SILVA, Joana Angélica de Souza. **Folhetim: Dos papéis impressos às páginas eletrônicas**, 2007.
- SILVA, Flávio Luiz Porto. **Melodrama, folhetim e telenovela, anotações para um estudo comparativo**, 2005.
- SALES, Germana Maria Araújo. **Folhetins: uma prática de leitura no século XIX**, 2007.
- SANTOS, Rick. **Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil**, 2003.
- RICH, Adrienne. **Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence**, In : GELP, Barbara C. & GELP, Albert. *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. New York/London : W.W. Norton & Company, 1993.
- ROIZ, Diedra. **Amor a qualquer preço**, Editora Vira Letra, 2016.
- <[www.projetolettera.com.br](http://www.projetolettera.com.br)>, Último acesso em 09 de setembro de 2017.

## PERFIS FEMININOS SOB O OLHAR LYRANENSE EM SEU “DESAFIO-UMA POÉTICA DO AMOR”.

Nádyá Gurgel<sup>i</sup>

### Resumo

A comunicação “PERFIS FEMININOS SOB O OLHAR LYRANENSE EM SEU” DESAFIO-UMA POÉTICA DO AMOR”” tem por objetivo evidenciar um dos temas mais relevantes e imprescindíveis do lirismo do nosso agora tão saudoso e inolvidável poeta Pedro Lyra: a mulher. Na supracitada obra poética residem perfis femininos múltiplos, ora mais idealizados e timoratos, ora mais vanguardistas e lascivos. Deparamo-nos com um viés idealista da construção feminina, como nos versos “Musa/ Mulher/ amante/ ainda é tempo:/ perdoa essa viseira no meu olho./ (sem querer a puseste/ com esse ímã/ da tua sedução indesviável.) e com outras construções imagéticas da figura feminina imersa em um contexto de desvalorização perante os acordos sociais em que, ainda, é predominante a manutenção masculina” E assim se consumou esse processo;/ ela largou o lar/ largou os filhos/ largou o companheiro/ e deu-se ao mundo/ em troca de um recanto/ no mercado/ mas só achou lugar/ no purgatório/ E ao suplício/ diurno/ da jornada/ o suplício/ noturno/ do retorno.”<sup>i</sup> Nos dias correntes. em que a mulher comumente vem sendo reificada, desprestigiada e assassinada, e que expressões como “empoderamento feminino” e “ser feminista” comumente são refutadas, deturpadas ou alvos de críticas atroztes, a (re)constatação diária da perda de um dos libelos poéticos, o poeta Pedro Lyra, que tão natural e reiteradamente enaltecia a figura feminina em toda a sua relevância nos âmbitos da sociedade brasileira e, claro, em uma perspectiva global, é premente a (re)visitação de seu exercício literário poemático de modo a ecoar, incessantemente, seus ideais de uma sociedade livre e justa para todos e todas.

**Palavras-chave:** mulher, perfis femininos múltiplos, lirismo, sociedade livre e justa.

## FEMININE PROFILES UNDER THE LYRANENSE LOOK IN HIS "CHALLENGE-A POETIC OF LOVE".

### Abstract

The communication "FEMININE PROFILES UNDER THE LYRANENSE LOOK IN ITS" CHALLENGE - A POETICS OF LOVE "" aims to highlight one of the most relevant and essential themes of the lyricism of our now so longing and unforgettable poet Pedro Lyra: the woman. In the aforementioned poetic work lie multiple feminine profiles, sometimes more idealized and timoratos, sometimes more avant-garde and lascivious. We find ourselves with an idealistic bias of the feminine construction, as in the verses "Muse / Woman / lover / it's still time: / forgive this visor in my eye./ (not wanting to put it / with this magnet / of your indescribable seduction.)<sup>2</sup> and with other imaginative constructions of the female figure immersed in a context of devaluation before the social agreements in which male maintenance is still predominant. "And so the process was consummated: she left his home / left her children / left her companion / and gave herself to the world / in exchange for a corner / in the market / but only found place / in purgatory / And to the torment / day / of the journey / the torment / night / of the return. " <sup>3</sup>In which women are commonly reified, discredited, and murdered, and expressions such as "feminine empowerment" and "being

<sup>i</sup> Professora Especialista em Ensino de Literatura Portuguesa EBTT - Língua Portuguesa - Instituto Federal do Ceará-Campus Jaguaribe. / Email: nadyagurgel@hotmail.com

<sup>i</sup> LYRA, P. op.cit. 222. In: SONETO DA FÊMEA- XV.

feminist" are commonly refuted, misrepresented, or targeted by atrocious criticism, the daily (re)realization of the loss of one of the poetic libels, the poet Pedro Lyra, who so naturally and repeatedly extolled the female figure in all its relevance in Brazilian society and, of course, in a global perspective, it is urgent to (re)visitation of his poetic literary exercise in order to echo, incessantly, their ideals of a free and just society for all.

**Keywords:** woman, multiple feminine profiles, lyricism, free and fair society.

## 1 – Introdução

O poeta cearense Pedro Wladimir do Vale Lira, o Poeta-Mor Pedro Lyra, que partira para as paragens misteriosas e intrigantes no dia 23 de outubro de 2017, aos 72 anos, foi, é e sempre será um dos literatos vivazes no exercício literário da valorização da mulher, do amor e da sociedade liberta, e deter-nos-emos à primeira destas três temáticas basilares. Sua perda ainda é recente, a lacuna que ficara é descomunal! A ausência física peremptória de Lyra consegue deveras estarrecer seus leitores e amigos, devido ao sentimento de vacância do exercício audaz de um lirismo questionador da sociedade atual, eivada de desigualdades e intolerância, e exigente no tocante ao papel de empoderamento e sororidade da mulher, ainda que não fizesse deste intento seu único engajamento enquanto homem e poeta.

Lyra (1945-2017) foi exímio crítico literário; poeta, tradutor e ensaísta imprescindível, bem como admirável Professor Universitário – que havia sido da Universidade Federal do Ceará (UFC), da Universidade de Fortaleza (UNIFOR), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), da Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF) - onde passara seus últimos anos de intensa docência, mesmo aposentado, pois tamanha era a sua verve e sua empolgação pela Educação Pública de Qualidade!- e o incentivador de autores em florescimento.

Pertencera, desde a formação inicial, ao movimento literário cearense intitulado **GRUPO SIN** (1967-1968), e fora partícipe da sua **SINANTOLOGIA**, que em plena época ditatorial, representara um libelo contra arbitrariedades e “a vanguarda cearense literária cearense”, como afirma o Escritor Batista de Lima, em sua obra “O Fio e a Meada – Ensaio de Literatura Cearense”, publicada no ano 2000, em que também cita outros membros ilustres: Roberto Pontes, Horácio Dídimo (*in memoriam*), Linhares Filho, Barros Pinho (*in memoriam*) e Rogério Bessa.

Pedro Lyra foi o intelectual e o ser humano afeito à alteridade legítima (e sem necessidade de holofotes!) e à criticidade para extirpar alienações, bem como o lírico imprescindível, cômico e criador de versos inusitados esteticamente e, também, dos ainda classicizantes. Fora o autor que, contemporaneamente, desconstruía os sonetos petrarquianos/camonianos e shakeaspeareanos e apresentara os seus sonetos lyranenses, como os 269 que foram eternizados na obra mais popular de sua lavra, publicada em 2002, “**DESAFIO-UMA POÉTICA DO AMOR**”, tendo recebido traduções de sonetos publicados em antologias de Portugal, Alemanha e França.

O presente trabalho visa, assim, ao enaltecimento de um autor que transcendera os limites regionais, temáticos e humanísticos, prestigiando os valores estéticos apolíneos e dionisíacos, e que incansavelmente cantou o amor em todas as suas manifestações, isento de preconceitos, e comprometido com a sensatez e a desalienação da nossa sociedade, do presente e do porvir.

## 2 – Desenvolvimento

A obra lyranense em voga “Desafio - uma poética do amor”, norteadora deste trabalho, é dividida em SETE partes, totalizando 269 sonetos: CONSTATAÇÃO (37 sonetos), CONFISSÃO (37 sonetos), CLIVAGEM (43 sonetos), LAVRAGEM (51 sonetos), FIGURAÇÕES (21 sonetos), CUMPRIMENTO (57 sonetos) e CONFIRMAÇÃO (23 sonetos), apresentando acessibilidade linguística e, também, requinte no manejo lexical na composição, afinal este trabalho é referente à escritura e ao estilo de um dos Poetas-Professores-Pós-Doutores mais relevantes deste País. Ressalte-se que seu Pós-Doutorado havia sido em *Traduções Poéticas*, pela Universidade de Sorbonne, na França.

A quarta parte da obra, “LAVRAGEM”, é a que, de modo insofismável, desnuda ao grande público as variadas nuances da mulher, não sendo limitada à imagem da mulher cândida, virginal e impoluta, aos moldes do que os romances produzidos pelo Romantismo, no século oitocentista, nos exibiam (de modo geral) de suas protagonistas, mas sim apresentando-nos versões de uma mulher do Séc. XXI afeita aos severos e intérminos trabalhos fora e dentro de seus lares, à exploração patronal, tendo que conviver com todo o tipo de assédio, e sendo julgada quando não se dispõe às trocas eflúvias corpóreas ou quando, em demasia, a quer ou se as quiser com outros parceiros, por exemplo.

Através desta intensa obra poética de Pedro Lyra, e sobretudo nesta supracitada parte, em que encontramos dezesseis “SONETOS DA FÊMEA”, captamos visões díspares acerca das doçuras e dos dissabores enfrentados pelas mulheres, nestes tempos hodiernos, em desmistificação de um só tipo de mulher. Nós a percebemos desejando e sendo desejada, bem como “disponível sem disposição” (p.209) ou, infelizmente, apenas “arena ensanguentada após o jogo” (p. 208).

Ainda permite-nos reflexão (para aflorar nossa indignação!) acerca de concepções de cunho machista, que o eu lírico nos deixa escapar, como que no propósito de nossa (re)tomada de senso das sendas desta nossa existência feminina, impedindo-nos de aceitar ideias como as dos versos a seguir “Não quer ser objeto/ mas se enfeita;/ luta por ser sujeito/ mas se entrega”.

## Conclusão

O encantamento diante da obra “Desafio - Uma Póetica do Amor”, do poeta cearense Pedro Lyra, ocorreu deste a primeira leitura, em 2002, quando das aulas que eu teria que ministrar em Cursinhos pré-universitários fortalezenses. Facilmente os alunos eram fisgados por aqueles versos em disposições diferentes, com os versos fragmentados, transgredindo as concepções coletivas da estrutura canônica dos sonetos do poeta quinhentista e lusitano-mor, Luís Vaz de Camões, ou do italiano Francesco Petrarca!

As numerosas aulas diárias de Literatura passavam a ser instigantes demais, e não somente devido à percepção e apreciação do nível estético vanguardista, mas principalmente porque exibia nível temático pujante, coadunando o viés crítico, o tom existencialista, o olhar moderno e engrandecedor dado às mulheres e suas relações com a maternidade, o trabalho e o prazer. A “tripla jornada da mulher”, tão presente na quarta parte da obra (das sete), “FIGURAÇÕES”, era convite para discussões e argumentações extremamente ricas e inquietantes.

Era demasiadamente motivador analisar versos em que questões idílicas, das mais banais às mais complexas, nos preenchia as retinas e nos provocava a repensar nossos próprios relacionamentos. Versos como “Ele a tenta deter/- mas a sufoca./ Ela o tenta suprir/- mas o naufraga” (p. 207) ou “ela queda/- invadida e ressentida,/ e ele prossegue/- isento e triunfante” (p. 208) causavam e causarão sempre aquelas inesperadas epifanias, de que tanto felicitariam nossa idolatrada e inolvidável Lispector. E mais e mais versos lyranenses eram singrados e indubitavelmente devorados, por tantos jovens ávidos daquela dialética desafiante do amor, dos amores.

Debatíamos e refutávamos, também, quaisquer indícios de manifestações machistas ou até misóginas, quando da análise de versos tais como “Se ele acumula/ ela seleciona/ e dá até sem troca:/ cumpre/ ao dar” (p. 210) e “Aberta pra acolher/ com todo enlevo/ e descartada após/ sem nem um elo” (p. 211).

E entendíamos, para muito além de possíveis acertos em questões interpretativas de questões do então vestibular da fulgurante Universidade Federal do Ceará, que a vida, assim como aqueles versos lyranos tão intrépidos e não raramente contundentes, deveria ser exatamente questionadora e contrária a tantos paradigmas, sobretudo no tocante ao papel da mulher na sociedade, não sendo sinônimo de somente mansidão nem devassidão, tais quais o eu lírico descortinara para todos nós.

Por tudo de imprescindível e arrebatador encontradiço na leitura e releituras desta tão exaltada obra é que, com muita felicidade participei deste perfeito Evento, que havia sido desejado ardentemente pelo nosso Pedro Lyra, que adorara o convite realizado pelos organizadores, Prof. Dr.



Roberto Pontes e Profa. Dra. Beth Dias Martins, sobremaneira porque uma grandiosa homenagem ao Grupo SIN de Literatura Cearense, com o banner “SINquentenário”, seria realizado. Mas quisera o destino que ele nos assistisse de outro plano, tão excelso quanto ele sempre fora. E, para nós, ficaram as reminiscências que o tempo jamais esmaecerá... deste nosso diletíssimo e inolvidável amigo... eivado de intelecções, lirismo, criticidade e anseios de harmonia social.

### **Referências Bibliográficas**

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2003.

LIMA, Batista. **O Fio e a Meada- Ensaios da Literatura Cearense**. 1. ed. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2000.

LYRA, Pedro. **Desafio- Uma Poética do Amor**. 3. ed. Fortaleza: Topbooks/ Editora UFC, 2002.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

## **PEDRA DO REINO: A ARMORIALIDADE NA TRADUÇÃO DO ROMANCE PARA AS TELAS**

Tamires de Souza Carvalho<sup>i</sup>

### **Resumo**

A minissérie *A Pedra do Reino* (2007), concebida por Luiz Fernando Carvalho, foi adaptada da obra de Ariano Suassuna intitulada *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971). Obra que por excelência, segundo os próprios integrantes do Movimento Armorial, melhor representa o romance armorial. O livro traz um conceito estético próprio, que é o armorial, e segundo Suassuna (1974) “A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste, com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas.” Em nossa pesquisa investigamos se (e a maneira como), se dá uma aproximação à estética armorial da obra adaptada, no processo de tradução desta para as telas. Buscamos identificar mecanismos usados pela direção, produção, cenografia e arte, figurino e trilha sonora para capturar no filme, a sensibilidade plástico-sonora-visual própria do armorial, e verificamos referências de elementos artísticos populares e eruditos inerentes a esta estética. Para tanto, nos apoiamos nos Estudos da Tradução Intersemiótica. Abordamos autores como Bennet (1982), Diniz (1999), Pierce (1974) e Plaza (1987).

**Palavras-chave:** Armorialidade. Pedra do Reino. Tradução intersemiótica.

## **PIEDRA DEL REINO: LA ARMORIALIDAD EN LA TRADUCCIÓN DE LA NOVELA PARA LAS TELAS**

### **Resumen**

La miniserie *La Piedra del Reino* (2007), concebida por Luiz Fernando Carvalho, fue adaptada de la obra de Ariano Suassuna titulada *Novela de la Piedra del Reino y el Príncipe de la Sangre del Vai-y-Vuelta* (1971). Obra que por excelencia, según los propios integrantes del Movimiento Armorial, mejor representa la novela armorial. "El arte armorial brasileño es aquel que tiene como rasgo común principal la conexión con el espíritu mágico de los" folletos "del Romanceiro Popular del Nordeste, con la que se trata de un concepto estético propio, que es el armorial, y según Suassuna (1974). "En nuestra búsqueda investigamos si (y la manera como), se da una aproximación a la estética armorial de la obra adaptada, en el proceso de la música, traducción de esta para las pantallas. En el caso de que se trate de una obra de arte o de una obra de arte, se trata de una obra de arte, una obra de arte, una escultura y una colección sonora para capturar en la película, la sensibilidad plástico-sonora-visual propia del armorial, y verificamos referencias de elementos artísticos populares y eruditos inherentes a esta estética. Para ello, nos apoyamos en los Estudios de la Traducción Intersemiótica. Abordamos a autores como Bennet (1982), Diniz (1999), Pierce (1974) y Plaza (1987).

**Palabras-Clave:** Armorialidad. Piedra del Reino. Traducción intersemiótica.

### **1 – Introdução**

A minissérie *A Pedra do Reino*, exibida em 2007, foi uma coprodução da Rede Globo de

---

<sup>i</sup> Mestranda em Literatura comparada pelo PPGLetras-UFC. / Email: tamiresc@rocketmail.com

Televisão com a produtora independente Academia de Filmes. A adaptação da obra literária *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna, foi concebida por Luís Alberto de Abreu, Bráulio Tavares e Luiz Fernando Carvalho, sendo o último também o diretor da trama. Durante o processo de reescrita e tradução do texto literário para as telas contou-se com a colaboração do autor paraibano.

*A Pedra do Reino* integrou o projeto “Quadrante”, assinado pelo diretor Luiz Fernando Carvalho em parceria com a TV Globo. O projeto nasceu com o propósito de adaptar para a linguagem televisiva quatro obras da literatura brasileira, que fossem representativas de uma geografia brasileira estimada pelo diretor, a partir das quatro partes de um quadrante: Sudeste, Nordeste, Sul e Norte. Eram elas: *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna; *Dançar Tango em Porto Alegre*, de Sergio Faraco; e *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum.

O primeiro desafio com que se depara o diretor, certamente será a compreensão da própria estrutura, ou arquitetura, dessa ambiciosa obra. Ao conceber aquela que seria, nas palavras do próprio autor, sua obra mais importante, Suassuna desenha uma estrutura formal que em tudo será compatível com a proposta do Movimento Armorial. Não à toa, esta obra será por excelência, segundo os próprios integrantes do Movimento, aquela que melhor representa o romance armorial. Para tal, o autor, cuidadosamente, insere já no título a palavra romance, com uma acepção muito específica que confere ao termo. Em seguida, Suassuna a divide em cinco livros, que por sua vez são subdivididos em 85 folhetos. Tal divisão vincula-se claramente ao campo semântico das matérias que o autor, grande admirador e incentivador da cultura popular, considera basilares em sua obra, entre as quais, o romanceiro nordestino, materializado nos folhetos de cordel.

A narrativa tem início com Pedro Dinis Quaderna, o protagonista e narrador, na cadeia de Taperoá, datando-a em 9 de outubro de 1938. Através da janela gradeada observa os arredores da vila sertaneja, e avista como uma revelação a face tripartida do sertão: Paraíso, Purgatório, Inferno. A partir daí recorda sua história e os acontecimentos que o levaram à prisão. Quaderna é interrogado por um juiz-corregedor, por suspeita de envolvimento no assassinato de seu tio e padrinho Sebastião Garcia-Barreto no episódio da estranha Cavalgada de ciganos, que levou caos à pacata cidade.

No decorrer de seu minucioso depoimento tomamos conhecimento de acontecimentos reais, fantasiosos e emblemáticos. Sua declaração é uma amálgama de temas, narrados não linearmente, que revisitam desde fatos e acontecimentos anteriores ao seu nascimento, sua infância e juventude até momentos recentes, transitando pelo universo popular e histórico: romances de cavalaria, messianismo, mamulengos, ciganos, folhetos de cordel, autores da literatura brasileira,

circo, canções de gesta, Guerra de Canudos, Movimento de Pedra Bonita e um longo etcétera. Ademais, ficamos sabendo de seu projeto literário de ser autor de uma grande obra que exprima a identidade nacional, convertendo-se assim no Gênio da Raça. Quaderna planeja mesclar em seu projeto conhecimentos acerca de astrologia, cultura popular e genealogia, com referências eruditas, intelectuais e políticas.

O Romance d’A Pedra do Reino foi aclamado pela crítica literária e por escritores, como uma das obras mais importantes da literatura em língua portuguesa. E já com o propósito de associá-la ao Movimento Armorial, Suassuna a nomeou de “romance armorial popular-brasileiro”. O movimento cultural foi lançado em Pernambuco, em 1970, por Ariano Suassuna e outros intelectuais. Tinha o propósito de gerar uma arte brasileira erudita a partir de fontes de elementos da cultura popular do país:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (SUA/MOV, 1974, 7).

O Movimento Armorial não possui um manifesto oficial, mas através do “Almanaque armorial do Nordeste”, seção semanal do Jornal da Semana, Ariano pôde adentrar-se no que podemos chamar de ensaio sobre uma “armorialidade”. Aclarando assim a construção das múltiplas artes do movimento. A princípio, essa armorialidade apresenta-se sustentada fortemente nas raízes barrocas e populares brasileiras: “Na concepção armorial, o barroco de origem ibérica e a arte popular nordestina são os suportes da cultura nacional.” (MORAES, 2000, p. 36). Posteriormente, a influência barroca passa a manifestar-se em menor proporção, exceto no que se refere ao modelo de recriação, privilegiando a matéria popular.

Não é incomum que se associe o movimento a outros de caráter regionalistas, como o movimento Regionalista de 26. As criações armoriais, ainda que usem da matéria popular e da temática regional, diferem-se daquele, no entanto, por não priorizarem uma visão sociológica ou naturalista, e sim uma “recriação poética nos moldes do romanceiro.” (SANTOS, 1999, p.36). Sobre essa recriação e demanda de uma identidade cultural brasileira apoiada no espírito dos folhetos de cordel e na cultura popular, Suassuna comenta:

[...] ainda somos, por um lado, um povo jovem, talvez o único povo que ainda tem, hoje, um Romanceiro vivo; e, por outro lado, herdamos séculos de cultura mediterrânea, cultura que ainda não se reinventou aqui de modo total. [...] O Romanceiro nordestino, essa espécie de ponte de ligação entre a tradição mediterrânea e o Povo brasileiro de hoje, pode bem ser um caminho não só para a criação de uma legítima Literatura brasileira, como para criar uma unidade de contrastes e contradições, fazendo dos nossos dilaceramentos, como sucedeu com os espanhóis do Século de Ouro, um fator de enriquecimento literário e vital, e não um nó de impasse (Suassuna, 1967, 29).

Fundamentando-se nesses elementos definidos como sendo formadores de uma “armorialidade”, podemos pensar em termos de uma “estética armorial”. Enquanto a modernidade banalizou o imagético, no âmbito da arte tradicional popular ele mantém-se em eminência. Segundo Leitão (1997, p.163), “a “arte armorial” do sertão pode nos servir como um espelho da estética e da ética sertanejas.” Segundo a autora, o sertão nordestino está ligado à ideia de não modernidade, de resistência às interferências externas, e sua imagem está relacionada ao passado, ao subdesenvolvimento. No entanto, essa relação com o remoto tem também outro lado, já que se acredita que a região Nordeste teria conservado a essência da identidade cultural brasileira:

O sertão carrega consigo a “marca anti-moderna” de um mundo sem distinções, de um “reino” marcado pela “fusão de mundos”, pelo seu sincretismo imaginal, pela herança atávica portuguesa deste povo messiânico que decidiu se dissolver, confundir-se com outros povos, na busca de novas identificações, em suma, de não ser “Um” mas, pelo contrário, ser o símbolo da pluralidade, da profusão de sangues, culturas e imagens. (Leitão, 1997, 163).

Suassuna parece entender essa lógica. Mais do que isso, parece exprimir-se através dela no seu fazer literário. Sua obra, portanto, leva implícita essa marca de fusão, em que esse elemento dito “anti-moderno” se amalgama às pautas da narrativa contemporânea, seu movimento será ambíguo na medida em que o seu “novo” se apoia fortemente na matéria -forma e conteúdo- pretérita. Isto leva a uma estética sertaneja pela qual ele faz a opção, consciente de não ser o seu objetivo estetizar o sertão, mas atender à demanda expressiva deste, como profundo conhecedor, por vivência, do território narrado, em sua ampla dimensão.

A compreensão de toda essa circunstância, o diretor LFC parece ter. Tal é assim que se desloca com sua equipe à cidade de Taperoá, onde permanecem por três meses, antes de iniciar as filmagens, propriamente ditas, com a intenção de vivenciarem o sertão, através dos encontros com os moradores e artistas locais e da preparação do elenco e da produção:

Estar no Sertão foi fundamental na preparação de tudo. O território é a semente. É como se tivéssemos entrado no espaço da ancestralidade. Não só do autor, Ariano, mas dos atores, que são todos nordestinos. Caminhei no sentido inverso ao da ideia de folclore, até mesmo de regionalismo. Não há regionalismo. Há o Sertão. Ao mesmo tempo, este Sertão tem profundas relações com a Península Ibérica, com a Espanha de Cervantes, de Garcia Lorca, com o Mediterrâneo, com o mundo árabe. O Sertão é um mundo, um estado de alma que não depende necessariamente de uma geografia. (Carvalho, 2007)

Na tradução do texto literário para a linguagem da TV, houve o lúcido intento dos autores do roteiro televisivo, da direção e produção da minissérie de um encaixe nos moldes estéticos armoriais:

A Pedra do Reino traz um conceito estético próprio, que é o armorial. Mas o armorial é muito vasto, com uma série de conceitos para chegar a algo eclético como a cultura brasileira. Partimos da riqueza plástica da obra literária e de outras referências que inspiraram o Ariano, como o medieval, a cultura ibérica, e mesmo a cultura universal – ele fala de russos, de árabes, tudo é fonte de inspiração. O figurino é, ao mesmo tempo, medieval e sertanejo, sem um rigor de época. (Buarque, 2007).

Quarenta anos depois de seu lançamento, o Romance d' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta, transforma-se em A Pedra do Reino, na visão de um cineasta contemporâneo, com um arsenal cinematográfico de última geração, e um ambicioso projeto que rompe com a habitual estrutura televisiva brasileira e conduz o telespectador a uma experiência visual singular e uma narrativa não linear, que transita entre o cômico e o trágico.

Partindo dessas alegações, nossa pesquisa investiga se (e a maneira como), se dá uma aproximação à estética armorial da obra adaptada, no processo de tradução desta para as telas. Buscamos identificar mecanismos usados pela direção, produção, cenografia e arte, figurino e trilha sonora para capturar no filme, essa sensibilidade plástico-sonora-visual própria do armorial. Ademais, verificamos referências de elementos artísticos populares e eruditos inerentes a esta estética. Para tal, recorreremos aos Estudos da Tradução intersemiótica, com direcionamento para uma delimitação dos elementos literários e filmicos aos quais daremos destaque na análise do processo tradutório: elementos representativos de uma armorialidade.

## 2 – Visão sobre Tradução

O cinema, desde sua origem, dialoga estreitamente com a literatura, e a natureza imagética de ambas é a causa principal desta fértil relação. Ao passo que a matéria literária se constrói a partir de palavras que remetem às imagens, a matéria cinematográfica utiliza-se diretamente de recursos visuais para efetivar sua expressão. Desse diálogo surgiram questões sobre os conceitos de “texto original” e “fidelidade”, que na atualidade, os Estudos da Tradução julgam que se deve relativizar a ideia de origem e da busca de fidelidade na tradução. Os textos “origem” e “alvo” devem ser vistos como signos um do outro. (DINIZ, 1999:13)

No *Dicionário Aurélio*, um dos significados da palavra *tradução*, quer dizer “Interpretação: tradução do pensamento de alguém”. Essa conceituação supõe um sentido intrínseco ao texto, que será levado para o outro texto, ideia que está ligada ao *essencialismo*, doutrina filosófica que sustenta a primazia da essência sobre a existência, e que por décadas influencia o ato de traduzir. Contudo, baseando-se nas teorias da leitura que contemplam o papel do leitor na construção do sentido do texto, questiona-se a ideia redutora de que o que “se transporta de um texto para o outro é o sentido.” (DINIZ, 1999:28) Esse entendimento de que o leitor também constrói o sentido do texto, estende-se ao tradutor, considerando-se no processo de tradução sua leitura e reação criativa ao texto, assim como outros elementos do texto que envolvem, por exemplo, o contexto de sua produção. Relacionado a estes apontamentos, Bennet comenta que, “as traduções vêm sendo vistas, cada vez mais, não como produtos derivados do original, mas como resultantes de leituras

diversas.” (BENNETT, 1982)

Sob a perspectiva da semiótica, resumidamente, a tradução é um texto que se refere a outro texto, e que o reflete de alguma maneira ou com o qual preserva alguma relação. A tradução intersemiótica ocupa-se de análises de textos visuais, além de outros tipos de texto, e nesse caminho averigua as definições peirceanas de índice, ícone e símbolo, bem como a de caráter representativo. Para Charles S. Peirce (1974:99), “um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O “representado” é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante.”

Apesar de sua relação muitas vezes híbrida, cinema e literatura, por tratarem-se de linguagens semióticas distintas, possuem seu próprio sistema de sentido e de práticas semióticas. Ambos os textos são constituídos por aspectos que especificam os tipos de signo utilizados e sua organização. “Diante de dois textos [...] que se apresentam como signos icônicos um do outro, signos numa mesma cadeia semiótica, cada um pode ser considerado uma transformação, ou tradução, do outro.” (DINIZ, 1999:31)

Com o crescente interesse na pesquisa das relações entre diferentes linguagens, passou-se a entender a tradução intersemiótica como uma busca de equivalência entre sistemas. Sobre o assunto, Fisher-Lichte (1987) assegura que:

[...] a equivalência não pode ser identificada como identidade de sentido – nem do sentido que o texto faz surgir, nem do sentido de seus elementos e subtextos [...] Assim, um julgamento de equivalência não significa uma relação existente, que possa ser percebida e afirmada por qualquer um, mas o resultado de um processo hermenêutico no qual a leitura de um texto dramático se relaciona à “leitura” de um texto teatral – dramatização, encenação – com referência aos sentidos que são resgatados por ambos. (Fischer-Lichte, 1987:211)

Aplicando tal concepção aos objetos de nosso estudo, romance e microssérie televisiva, afirmamos que os dois textos correspondem a uma tradução mútua, textos que estão profundamente ligados e são, simultaneamente, independentes. Dessa forma, mesmo a *Pedra do Reino*, obra que resultou da transformação do livro *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, possui arranjo próprio e deve ser vista como um produto independente. A tradução semiótica ocupa-se da equivalência estilística, que indica os componentes com funções equivalentes. Não se trata meramente de uma busca por semelhanças, mas de perceber a equivalência como uma dialética entre os signos no processo de tradução. Diniz afirma que:

A tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma “linguagem” e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. Esse conteúdo não pode, por isso, ser transmitido, ou traduzido, ou transposto,

independentemente de seu sistema semiótico. (DINIZ, 1999:33)

Com base no que foi discutido, faz-se necessário então, examinar as circunstâncias que propiciaram a tradução de um texto para o outro, da linguagem literária para a linguagem cinematográfica. Analisar, através dessa noção de equivalência, e considerando também os fatores que delineiam sua equivalência em ambos os sistemas semióticos, como se dá uma aproximação à estética armorial da obra adaptada, no processo de tradução desta para as telas.

### 3 – Do livro às telas

A visão que o diretor Luiz Fernando tem da tradução do livro em microssérie ajusta-se à perspectiva das recentes teorias de leitura e tradução que consideram o leitor/tradutor também como construtor do sentido do texto:

Recuso a ideia de adaptação. Ela me parece sempre redutora. Nos melhores momentos, seja trabalhando para a TV ou para o cinema, talvez tenha alcançado uma espécie de resposta aos textos, ou, no meu modo de sentir, um diálogo, uma reação criativa à literatura. (Carvalho, 2007)

Essa reação criativa a que o diretor se refere proporcionou uma transformação da obra literária, produzindo um objeto, que é, ao mesmo tempo, intimamente relacionado ao livro e independente dele. A microssérie ressignifica o livro, na medida em que a narrativa que Suassuna escreveu é reescrita, por meio de uma estrutura narrativa distinta, com acréscimos, imagens e artifícios próprios da linguagem televisiva, que, todavia, dialogam com o objeto literário.

A Pedra do Reino, desvela-se como um empreendimento de caráter artístico experimental, com uma narrativa não usual no meio televisivo, com figurinos, trilha sonora, movimento de luz e câmeras, cenários, dentre outros elementos, incomuns ao universo da televisão aberta da época em que foi transmitida, em 2007, ano em que a discussão sobre os conceitos de *qualidade televisiva* não era tão ampla como atualmente. Tamanha inovação frente a telespectadores habituados com o formato clássico dos produtos televisionados: narrativa linear, enredo delimitado, personagens com caráter bem definido, pode ter sido um dos motivos da baixa audiência da microssérie.

A recepção por parte da crítica especializada e do autor Ariano Suassuna, porém, foram positivas. Feldman (2007), exaltando o caráter de epopeia visual da microssérie, articula: “Do popular ao erudito, da artesanaria à tecnologia, da ancestralidade à busca da nacionalidade, a mão barroca e o “estilo régio” de Luiz Fernando Carvalho orquestram excessos, intensidades, contrastes [...]”. E Ariano arremata:

A recriação que Luiz Fernando Carvalho fez do meu Romance d’A Pedra do Reino resultou numa obra extraordinariamente bela que me comoveu como autor e como pessoa, como



espectador. Acho que, como o grande artista que é, ele captou inteiramente o espírito do romance e meu universo de escritor, cuidando de cada cena como se fosse um quadro e valendo-se, para a escolha de tais quadros, de alguns mestres, quase sempre barrocos, que, a meu ver, mais se harmonizam com o Brasil e nosso grande Povo. (Suassuna, 2007)

A composição de *Romance d'A Pedra do Reino* teve influências simbólicas e de linguagem de formas literárias das mais diversas, como os repentes e as emboladas, autos medievais, folhetos de cordel, livros de cavalaria e etc. A presença dessas formas literárias evidencia imagens que estão fortemente ligadas à estética armorial e à tradição barroca. E no processo de tradução para o formato de microssérie, Luiz Fernando manifesta a intenção de construir um diálogo criativo entre os signos de um objeto a outro: “Pedi a Braulio e a Abreu para criar um diálogo com a circularidade do livro, que é todo dividido em folhetos que vão e voltam no tempo.” (L.F.C 2007). O roteirista Braulio Tavares complementa:

Dividimos o roteiro em cinco livros, como é o próprio romance. Após nove meses de trabalho, com seis versões integrais do roteiro, chegamos à versão final de um circo popular de rua. [...] A história ficou com um tom mais alegórico, quase com uma grande peça de teatro ao ar livre, como é o próprio romance.” (Tavares, 2007)

Na passagem de uma linguagem para outra, a métrica e o ritmo da narrativa poética do romance transformam-se pelo ritmo da montagem da narrativa televisiva e sua organização formal. Através de uma montagem irregular, há uma fragmentação na narrativa que quebra o arranjo do tempo cronológico do enredo, sem, no entanto, romper com a lógica da narrativa. A utilização da linguagem teatral, através da criação do personagem Quaderna velho com seu palco-carroça marcador do tempo, expressa-se como um importante acréscimo no que tange aos mecanismos narrativos escolhidos pelos roteiristas e o diretor no processo de tradução, no que se refere à estética e ao aspecto cronológico da microssérie. Tal apropriação de recursos teatrais permite uma maior flexibilidade da narrativa, podendo assim abranger um maior número de episódios do livro, de mais de 700 páginas, no espaço de cinco horas da obra televisiva:

Introduzimos, por sugestão de Luiz Fernando, o personagem do Velho Quaderna e o seu Circo, que no romance são apenas sugeridos como um desdobramento futuro do enredo. Nós saltamos para o futuro, com Quaderna já idoso, e a história inteira é um grande flash-back do ponto de vista dele, com outros flash-backs menores no seu interior [...] A maior parte do que é essencial para a história permanece. Nosso objetivo é contar a mesma história, mas com outros recursos, e neste processo podemos abrir mão de coisas que para um escritor são essenciais, mas para nós não são. (Bráulio Tavares, 2007)



Figurino e maquiagem teatral de Quaderna Velho.

Os signos culturais, armoriais e históricos do livro transformam-se no processo de tradução, através do figurino inspirado na matéria medieval, da cenografia inspirada na arquitetura mourisca, da música oriental e popular sertaneja, da maquiagem teatral, da manifestação de tradições da cultura popular (Mamulengos, Bumba meu boi, Cavalo marinho), do Sebastianismo, dos tecidos nobres em contraste com tecidos artesanais e muito mais: “O figurino da Cavallhada foi inspirado nos balés russo e medieval, com tapeçaria e metal para fazer as armaduras.” (Buarque, 2007) E sobre a trilha sonora original, seu criador Marco Guimarães nos diz: “A trilha faz uma mistura estético-cultural: ela é árabe, indiana, nordestina, cigana e indígena. Entre os instrumentos que usei estão o ‘chori’ (feito com uma cabaça grande e duas cordas) e o ‘iarra’, ambos tocados com arco.”



Figurino dos personagens Clemente, Samuel e D.



Armaduras usadas no episódio da “Estranha Cavalgada”. Figurino feito a partir da transformação de



Sinésio e Heliana possuem características místicas e aristocráticas, típicas do movimento sebastianista e das novelas de cavalaria da Idade Média

A criação de figurinos e cenários da microssérie, a escolha do elenco de atores nordestinos e a participação de artistas populares passou pela ideia de utilizar a mão de obra local, da cidade de Taperoá e regiões próximas. “A ideia era descentralizar o processo de produção e o projeto artístico para revelar um Brasil que a gente desconhece. Para isso era preciso chegar na origem de onde as coisas foram criadas.” (Buarque, 2007) Nesse sentido, a realização da *Pedra do Reino*, e o próprio projeto Quadrante, vinculam-se profundamente com o objetivo do Movimento Armorial de realizar uma arte que exprima uma identidade nacional a partir das raízes da cultura popular.



Coro da Maria do Badalo, inspirado na Folia de Reis e que contou com a participação de Zefinha e Maíca, duas cantadeiras da região de Aliança (PE), e do tocador de rabeça Luiz Paixão.

Privilegia-se em muitos momentos da tradução de *Romance d’A Pedra do Reino*, o uso de tons terrosos e do claro e escuro característico do barroco. Luiz Fernando projeta luzes sobre qualquer superfície capaz de se transformar em um afresco, captura o movimento dos atores, os figurinos, elementos cenográficos, luz e textura dentro da ideia de um afresco, inspirado em mestres como Giotto e El Greco:

Essas possibilidades que Giotto encontrava ao pintar afrescos, que na verdade são pinturas sobre a terra – o elemento terra, bem como se fossem pinturas rupestres – é o elemento que mais me interessa buscar. Pintar sobre a terra. Filmar sobre a terra. (L.F.C, 2007)



Aparição da Onça Caetana (Morte). Uso de tons terrosos e iluminação explosiva na

#### 4 – Considerações Finais

O projeto estético de *A Pedra do Reino* desvela-se como a busca pela compreensão ou essência de algo divino. As referências artísticas, cinematográficas e literárias, assim como seu caráter estético experimental que ambiciona desempenhar todos os tipos de manifestações artísticas, enfatizam essa busca. A maneira como se deu a transformação dos signos de um sistema semiótico para o outro e as escolhas estéticas demonstram uma consciência do processo de tradução e ressignificação da obra literária, de modo que essas escolhas não se evidenciam simplesmente como uma necessidade referencial ao texto literário, mas como resultado de uma relação mútua e, ao mesmo tempo, autônoma entre os dois textos, tendo em vista que cada linguagem manobra a criação de imagens e produção de sentidos através de suas estruturas e limites.

#### Referências Bibliográficas

- BENNETT, Tony. Text and social process: the case of James Bond. In: *Screen Education*, p. 128-139. Winter/Spring 1982.
- BUARQUE, Luciana. CARVALHO, Luiz Fernando. *A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna; Diário de elenco e equipe*. Escrito por Luiz Fernando Carvalho e outros. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- DINIZ, Thais. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- FELDMAN, Ilana. *A Pedra do Reino: a opera mundi de Luiz Fernando Carvalho*. Revista Cinética. Cinema e Crítica. 2007. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/pedradoreinoilana.htm>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2017.
- FISCHER-LICHTE, Erica. *The performance as na “interpretant” of the drama*. Semiotica. N.64, p. 197-212, 1978.
- LEITÃO, Cláudia Sousa. *Por uma ética da estética: uma reflexão acerca da “Ética Armorial” Nordestina*. Fortaleza: UECE, 1997
- PEIRCE, C. S. *Escritos Coligidos. Coleção Os Pensadores, v. XXXVI*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999. (Coleção Viagens da Voz)
- SUASSUNA, Ariano. *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SUASSUNA, Ariano. *Jornal da Semana*. Recife, 20 de maio de 1974.

### **Referências Filmográficas**

A PEDRA DO REINO (Minissérie). Luiz Fernando Carvalho, 2007. SOM LIVRE DVD (RIMO). 2 discos. 16mm.

## AGRADECIMENTOS

Um evento com o porte dos Encontros Interdisciplinares não seria possível sem a contribuição das figuras que mencionaremos a seguir:

Em primeiro lugar, agradecemos aos Coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Letras, Prof. Orlando Luiz de Araújo e Prof. Yuri Brunello, por toda confiança depositada nas comissões, pela assistência diária e ao fato de serem extremamente acessíveis a todos. Em seguida, agradecemos a Secretaria do PPG-Letras por auxiliarem com todos os direcionamentos necessários e garantirem uma significativa otimização de tempo aos organizadores.

Reconhecemos também o apoio dos Departamentos que formam parte do Centro de Humanidades I e do Museu de Arte da UFC – MAUC, por disponibilizarem espaços para a realização da programação.

Agradecemos ao Corpo Docente do PPG-Letras por suas observações atenciosas e o estímulo à participação.

Expressamos enorme gratidão às Comissões Organizadoras 2017 e 2018. Aos organizadores que conseguiram conciliar seus respectivos trabalhos e ainda assim articular ações em equipe para cumprir variadas funções (criação de site, artes representativas do evento, finanças, divulgação, montagem, edição e redação, pré e pós-produção, traslado, aquisição de bens de consumo, registros fotográficos, manutenção, prestação de contas...) e aos coordenadores de simpósios temáticos que tão bem nortearam as apresentações e ao mesmo tempo foram capazes de participar ativamente das demais atividades. Aproveitamos para agradecer também aos monitores – o engajamento e a disposição de cada um foi de grande importância no decorrer de cada programação.

Para finalizar, agradecemos a todos que submeteram seus artigos com fins de publicação. Os trabalhos apresentados até aqui são os vistosos frutos de uma dedicação individual, constante, silenciosa, firme e desbravadora.

Agradecemos a confiança depositada e a consideração de todos.

Que os Encontros Interdisciplinares sigam unindo para discutir, produzir e propagar conhecimento.

Que venham as próximas edições!!!

*Comissão Organizadora XV Interdisciplinar*