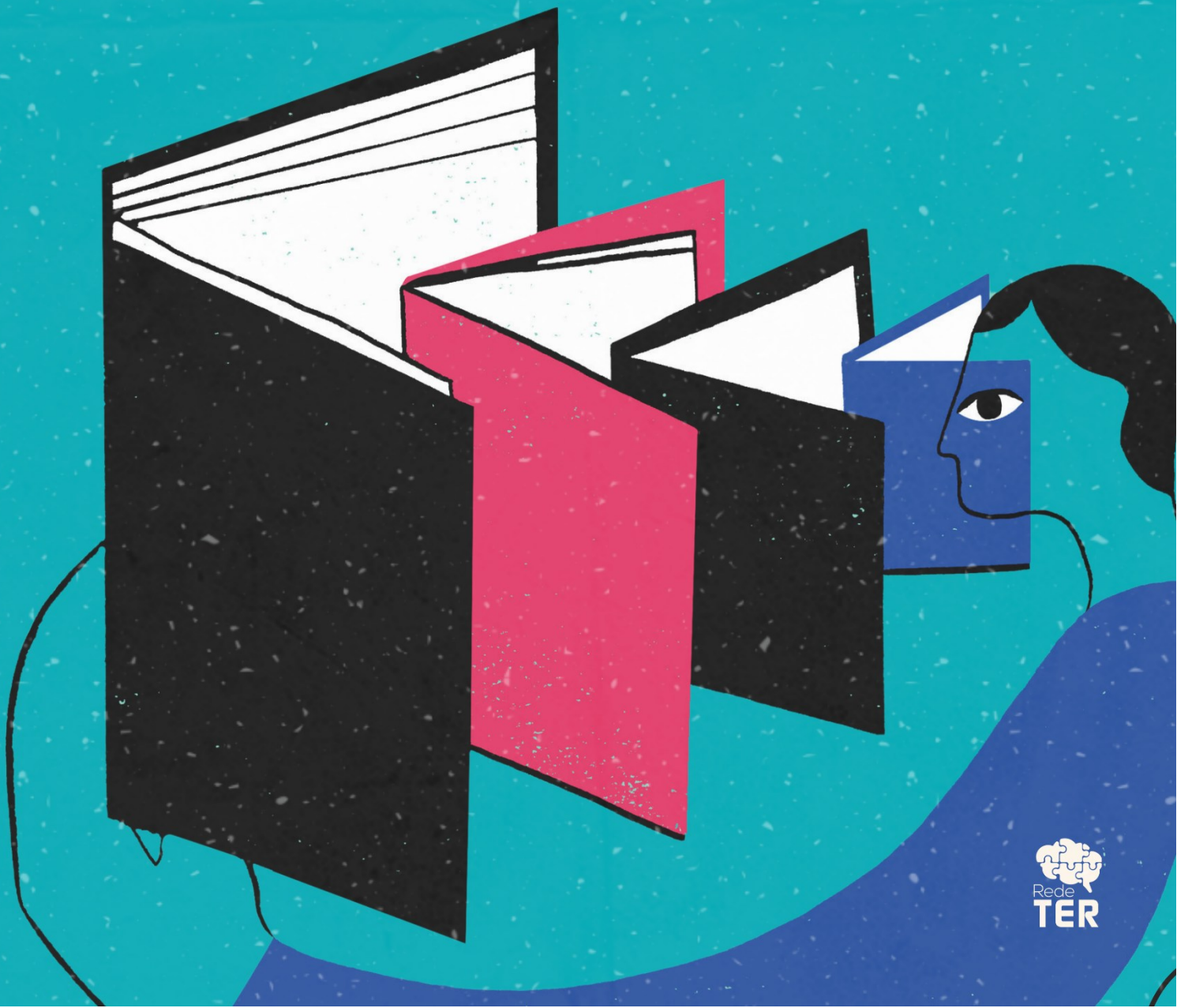


Maria Edneide F. de Carvalho
Crígina Cibelle Pereira
Rosa Leite da Costa
Sabrina de Paiva Bento Queiroz
(ORGANIZADORAS)

Literatura e **crítica** em perspectiva



Maria Edneide F. de Carvalho
Crígina Cibelle Pereira
Rosa Leite da Costa
Sabrina de Paiva Bento Queiroz
(ORGANIZADORAS)

Literatura e crítica em perspectiva



CONSELHO EDITORIAL – REDE-TER

Afonso Welliton de S. Nascimento – (UFPA) – Brasil
Alexandre Augusto Cals e Souza – (UFPA) – Brasil
Antônio Gaspar Domingos – Instituto Politécnico de Cuanza Sul – Angola
Emanuel Alexandrino Silva Semedo – Universidade de Santiago – Cabo Verde
Francisco do O’ de Lima Júnior – (URCA) – Brasil
Gilton Sampaio de Souza – (UERN) – Brasil
José Cezinaldo Rocha Bessa – (UERN) – Brasil
Josué Alencar Bezerra – (UERN) – Brasil
Larissa da Silva F. Alves – (UERN) – Brasil
Luís Filipe Martins Rodrigues – Universidade de Santiago – Cabo Verde
Luís Tomás Domingos – (UNILAB) – Brasil
Marcelo Pustilnik Almeida Vieira – (UFSM) – Brasil
Maria do Socorro Maia F. Barbosa – (UERN) – Brasil
Maria Losângela M. de Sousa – (UERN) – Brasil
Maria Lúcia Pessoa Sampaio – (UERN) – Brasil
Rosângela A. dos S. Bernardino – (UERN) – Brasil
Sandra Meza Fernández - Universidade do Chile – Chile
Sara Taciana Firmino Bezerra – (UERN) – Brasil
Simone Cabral M. dos Santos – (UERN) – Brasil
Valdir Heitor Barzotto – (USP) – Brasil

COMITÊ CIENTÍFICO DO II SINALEN

Profa. Dra. Ana Paula Lima Carneiro
Profa. Dra. Concisia Lopes dos Santos
Prof. Dr. Francisco Paulo da Silva
Prof. Dr. José Carlos Redson
Prof. Dr. Jose Cezinaldo Rocha Bessa
Prof. Dr. Jailson José dos Santos
Prof. Dr. José Rodrigues de Mesquita Neto
Profa. Dra. Crígina Cibelle Pereira
Profa. Dra. Edilene Rodrigues Barbosa
Profa. Dra. Lilian de Oliveira Rodrigues
Profa. Dra. Maria Aparecida da Costa
Profa. Dra. Maria da Luz Duarte Leite Silva
Profa. Dra. Maria Leidiana Alves
Profa. Dra. Maria Lucia Pessoa Sampaio
Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues
Prof. Dr. Netanias Mateus de Castro
Prof. Dr. Sérgio Wellington Freire Chaves
Profa. Dra. Rosa Leite da Costa
Profa. Dra. Rosangela Alves dos Santos Bernardino
Prof. Dr. Wellington Vieira Mendes

EQUIPE DE REVISÃO

Ana Paula Santos de Souza

Rosa Leite da Costa

Sabrina de Paiva Bento Queiroz

José Carlos Redson

EQUIPE DE EDITORAÇÃO

Laura Tereza de Sousa Costa

Kauê Fernandes Lopes

Maria Edneide Ferreira de Carvalho

Maria Eloisa Rodrigues Bessa

Maria Cristina da Silva

CAPA E DIAGRAMAÇÃO

José Rubens Pereira

Os textos assinados, no que diz respeito tanto à linguagem quanto ao conteúdo, não refletem necessariamente a opinião dos organizadores da obra e da REDE-TER. As opiniões são de responsabilidade exclusiva dos respectivos autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L776

Literatura e crítica em perspectiva. [recurso eletrônico] / Organizadores: Maria Edneide F. de Carvalho, Crígina Cibelle Pereira, Rosa Leite da Costa, Sabrina de Paiva Bento Queiroz. Pau dos Ferros: REDE-TER, 2025.

636 p.

Vários autores.

ISBN: 978-65-87381-44-2.

1. Educação. 2. Textos literários. 3. Literatura. 4. Literatura crítica. I. Carvalho, Maria Edneide F. de. II. Pereira, Crígina Cibelle. III. Costa, Rosa Leite da. IV. Queiroz, Sabrina de Paiva Bento. V. Título.

CDU 370

“Uns lutam com o cimento armado. Com
as leis. Outros, com os bisturis. Com as
máquinas – tantas e tão variadas lutas. Eu
luto com a palavra. É bom? É ruim? Não
interessa, é a minha vocação”.
(Lygia Fagundes Telles,
“As meninas”, 2009)



	APRESENTAÇÃO	15
	<i>Maria Edneide F. de Carvalho</i> <i>Crígina Cibelle Pereira</i> <i>Rosa Leite da Costa</i> <i>Sabrina de Paiva Bento Queiroz</i>	
01	“AGORA DESPERTEI DO SONHO RUIM”: O REMORSO EM <i>O VENTO DO MUNDO</i>, DE HERMILO BORBA FILHO.....	18
	<i>Kely Caroline Santos da Silva</i> <i>Beatriz Pazini Ferreira</i>	
02	“ESTE QUE VEZ, ENGAÑO COLORIDO” E “LA BELDAD DE LAURA ENAMORADOS”: VERSOS E CONFLITOS EM SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ	29
	<i>José Dantas da Silva Júnior</i>	
03	A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA DE MACABÉA NO LIVRO “A HORA DA ESTRELA”, CLARICE LISPECTOR.....	38
	<i>Maria Eduarda da Conceição Feitosa</i> <i>Maria Irisvânia da Silva Costa</i> <i>Francisco Genário Pinheiro Melo</i>	
04	A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM DAMIANA NO ROMANCE <i>A MÃEDA MÃE DE SUA MÃE E SUAS FILHAS</i>, DE MARIA JOSÉ SILVEIRA	44
	<i>Maria Paloma Nunes Santos</i> <i>Ana Paula Lima Carneiro</i>	
05	A EXPLORAÇÃO DO TEMPO NA NOVELA GRÁFICA <i>DAYTRIPPER</i>.....	54
	<i>Geilma Hipólito Lúcio</i>	
06	A EXPRESSÃO SUBVERSIVA DE PENELOPE EM BRIDGERTON: UMA ANÁLISE DOS BOLETINS INFORMATIVOS COMO INSTRUMENTO DE EMPODERAMENTO FEMININO	65
	<i>Ana Paula de Oliveira Silva</i> <i>Debora Lorena Lins</i>	
07	A FRATURA ESTÉTICA DA PERIFERIA NO ROMANCE “VIA ÁPIA”, DE GEOVANI MARTINS	76
	<i>Ana Paula Alves de Andrade</i> <i>José Helber Tavares de Araújo</i>	
08	A INTROSPECÇÃO DO SUJEITO EM <i>A PAIXÃO SEGUNDO G.H.</i>: REFLEXOS DA CONSCIÊNCIA MODERNISTA NA CONTEMPORANEIDADE.....	82
	<i>Felipe Vieira Rosendo</i> <i>Jeferson Silva da Cruz</i>	

09	A LÓGICA ÍNTIMA DAS DONZELAS DE LEANDRO GOMES DE BARROS	91
	<i>Analiane do Nascimento de Oliveira</i> <i>Maria de Lourdes Dionizio Santos</i>	
10	A MÚSICA PAROU: A DEGRADAÇÃO DOS SUJEITOS NA RELAÇÃO AMOROSA DO CONTO “CAIXINHA DE MÚSICA”, DE CAIO FERNANDO ABREU	101
	<i>DE MÚSICA”, DE CAIO FERNANDO ABREU</i> <i>Kauê Fernandes Lopes</i> <i>Alyne Isabelle Duarte da Silva</i>	
11	A PSICOLOGIA DE FUGA EM OS SOFRIMENTOS DO JOVEM WERTHER: UMA EXISTÊNCIA ERRANTE, REFLEXOS DA JUVENTUDE CONTEMPORÂNEA.....	113
	<i>Felipe Vieira Rosendo</i> <i>Jeferson Silva da Cruz</i>	
12	A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM MARIANA EM AS VELHAS, DE LOURDES RAMALHO.....	122
	<i>Ananeri Vieira de Lima</i> <i>Beatriz Pazini Ferreira</i>	
13	A REPRESENTAÇÃO DE LUÍS VAZ DE CAMÕES PARA ALMEIDA GARRETT E PARA FERREIRA ITAJUBÁ: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS.....	131
	<i>Maria José de Freitas Rocha</i> <i>Roseane Rayres Ribeiro</i> <i>Ciro Leandro Costa da Fonseca</i>	
14	A REPRESENTAÇÃO DO TERROR EM “A QUEDA DA CASA DE USHER”: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A OBRA DE EDGAR ALLAN POE E SUA ADAPTAÇÃO POR MIKE FLANAGAN.....	141
	<i>Maria Eduarda de Araújo Freire</i> <i>Messias Soares da Silva Almeida</i> <i>Natan Severo de Sousa</i>	
15	A REPRESENTAÇÃO FEMININA E O PATRIARCALISMO NA OBRA “VASTO MUNDO”: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS DONA CEIÇA E DONA EULÁLIA	149
	<i>Aniclésia de Sousa</i> <i>Maria Fabíola da Silva Lima</i> <i>Maria Karoliny Lima de Oliveira</i>	
16	A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CONTO “MOTO DE MULHER”, DE JARID ARRAES: SUBVERTENDO AOS PAPÉIS DESIGNADOS À MULHER	160
	<i>Régia Adrianne Alves Lopes</i> <i>Maria do Socorro Souza Silva</i>	

17	A SÁTIRA DISTÓPICA DE KURT VONNEGUT: UMA ANÁLISE DO CONTO “HARRISON BERGERON”	171
	<i>Andreza da Silva Ferreira</i> <i>Luís Felipe Gomes Bezerra</i> <i>Charles Albuquerque Ponte</i>	
18	A TESE DAS ALMAS GÊMEAS É UMA FRAUDE: O AMOR ANSIADO E FRACASSADO, EM OS ÍNTIMOS DE INÊS PEDROSA.....	181
	<i>DE INÊS PEDROSA</i> <i>Luzia Regina Alves Regis</i> <i>Maria Aparecida da Costa</i>	
19	A VIOLÊNCIA NOS CONTOS ‘MEU AVÔ’ E ‘FELIZ ANO NOVO’ DE RUBEM FONSECA.....	191
	<i>André Lucas Silva Soares</i> <i>Victor Emanuel Tavares</i> <i>Keutre Soares Bezerra</i>	
20	A VULVA E O FALO: AS REPRESENTAÇÕES DE PASSIVO E ATIVO NA OBRA VOZES DO DESERTO, DE NÉLIDA PIÑON.....	201
	<i>Mércia Moura Alves da Costa</i>	
21	ALÉM DO VESTIDO BRANCO: A IDENTIDADE FEMININA NA OBRA ‘MULHERZINHAS’ DE LOUISA MAY ALCOTT	211
	<i>Ana Laura de Oliveira Fernandes</i> <i>Débora Lorena Lins</i>	
22	ANIQUELAMENTO E SUJEIÇÃO: A PERSONAGEM FEMININA NA RELAÇÃO MATRIMONIAL EM O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS	220
	<i>Marco Aurélio Linhares Bezerra</i> <i>Maria Aparecida da Costa</i>	
23	AS DIFERENÇAS E SIMILARIDADES ENTRE O SER VIVO E O FICCIONAL: UMA ANÁLISE DA OBRA A COMÉDIA DOS ANJOS, DE ADRIANA FALCÃO	229
	<i>Agatha Luenny Silva de Lima</i> <i>Concísia Lopes dos Santos</i>	
24	CARTOGRAFIAS DA ESCRITA NELIDIANA E O DEVIR-MULHER DE NÉLIDA PIÑON.....	239
	<i>Maria do Socorro Souza Silva</i> <i>Roniê Rodrigues da Silva</i>	
25	CONTO E CONTEMPORANEIDADE: RECONFIGURAÇÕES DA NARRATIVA BREVE EM LÁZARO, DE CRISTHIANO AGUIAR.....	251
	<i>Pedro Felipe Praxedes da Silva</i> <i>Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva</i>	

26	CORPO DESFEITO: A (RE)CONSTRUÇÃO DO CORPO FEMININO NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO DE JARID ARRAES	262
	<i>Antônio Rafael de Queiroz Lima</i> <i>Roniê Rodrigues da Silva</i>	
27	DESAFIANDO O PATRIARCADO E DESCOLONIZANDO AFETOS: UMA LEITURA CONTRACOLONIAL DE GABRIELA, CRAVO E CANELA DE JORGE AMADO	273
	<i>Maria Amanda da Silva Santos</i> <i>Maria Eloisa Rodrigues Bessa de Lima</i>	
28	DESAFIANDO O PATRIARCADO: EMPODERAMENTO EM CIRANDA DE PEDRA DE LYGIA FAGUNDES TELLES	282
	<i>Joyce Cristina Oliveira Borges dos Santos</i> <i>Maria Apoliana Alves</i> <i>Vanessa Bastos Lima</i>	
29	DEVIR NEGRO E RESISTÊNCIA EM CAPITÃES DE AREIA DE JORGE AMADO: SEM-PERNAS COMO RESPOSTA À COSMOFOBIA	293
	<i>João Lucas Holanda Alves</i> <i>Paulo Davi Galdino Souza</i> <i>Mylena de Lima Queiroz</i>	
30	DINÂMICAS DE GÊNERO NAS RELAÇÕES AMOROSAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DOS CONTOS “A MOÇA TECELÃ” E “VERDADEIRA ESTÓRIA DE UM AMOR ARDENTE” DE MARINA COLASANTI.....	302
	<i>Roseane Rayres Ribeiro</i> <i>Maria Layse Monte da Silveira</i> <i>Alyne Isabele Duarte da Silva</i>	
30	DO AUDIOVISUAL À LITERATURA: A NARRATIVA POEANA NO STREAMING.....	313
	<i>Pedro Felipe Praxedes da Silva</i> <i>Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva</i>	
32	DUPLA CHAMA: O AMOR QUE TRANSCENDE GERAÇÕES NO CONTO “VÓ, A SENHORA É LESBICA?”	325
	<i>Ana Caroline Freire Pessoa</i> <i>Maria Aparecida da Costa</i>	
32	ENTRE VERSOS E PROSAS: UMA ANÁLISE DA IDENTIDADE CULTURAL DE UM CONTADOR DE HISTÓRIAS NO INTERIOR DO RN	333
	<i>Talita Pereira da Silva</i> <i>Maria Edneide Ferreira de Carvalho</i>	

34	EMPODERAMENTO E LIBERDADE FEMININA EM A BOLSA AMARELA: REFLEXÕES SOBRE IDENTIDADE E AUTOAFIRMAÇÃO EM LYGIA BOJUNGA.....	342
	<i>Maria José de Freitas Rocha</i> <i>Marta Lizandra Dias Gomes</i> <i>Silvanna Kelly Gomes de Oliveira</i>	
35	EXISTÊNCIA E REDENÇÃO: POR QUE COMER A BARATA EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H, DE CLARICE LISPECTOR?.....	352
	<i>Anália Vitória Costa Ferreira</i> <i>Francisca Daiany Furtunato</i> <i>Maria Aparecida da Costa</i>	
36	GÊNERO E VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NO CONTO MARIDO DE LÍDIA JORGE	363
	<i>Juliana Gumercina Galdino da Silva</i> <i>Isadora Sanzia da Costa Moraes</i> <i>Karla Raphaella Costa Pereira</i>	
37	IFIGÊNIA E SELMA: CAMINHOS CRUZADOS POR SACRIFÍCIO E RESILIÊNCIA.....	370
	<i>Maria Júlia Fernandes Moura</i> <i>Tazia Beatriz Gurgel Braga</i> <i>Liebert de Abreu Muniz</i>	
38	IMPLICAÇÕES ÉTNICAS - RACIAIS E IDENTIDADE NEGRA EM HISTÓRIAS DE TIA NÁSTACIA DE MONTEIRO LOBATO	379
	<i>Maria da Luz Duarte Leite Silva</i> <i>Poliana Magalhaes Pereira</i> <i>Maria Lidiania Costa</i>	
39	LACUNAS NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE 1922, DE STEPHEN KING	392
	<i>Danilo Almeida Pinheiro</i>	
40	LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: ESTUDO DO CONTO “DOS PALABRAS”	401
	<i>Iara Maria Carneiro de Freitas</i>	
41	LITERATURA E A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES DOS/AS LEITORES/AS: ANÁLISE DO CONTO A MOÇA TECELÃ – MARINA COLASANTI.....	412
	<i>Daniella Monteiro Roque de Oliveira</i> <i>Sara dos Santos Ferreira</i> <i>Emanuela Carla Medeiros de Queiros</i>	

42	LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS ENTRE O ROMANCE <i>VIDAS SECAS</i>, DE GRACILIANO RAMOS, E SUA ADAPTAÇÃO EM FILME 423
	<i>Andresa Vieira da Costa</i> <i>Pedro Ryann Gomes Pereira</i> <i>Natan Severo de Sousa</i>
43	LITERATURA E DECOLONIALIDADE: UMA ANÁLISE DA OBRA <i>TORTO ARADO</i> 431
	<i>Janete Fernandes dos Santos</i> <i>Auríbio Farias Conceição</i>
44	MÃE LUIZA E A FRATURA DA PERIFERIA 440
	<i>Marília Soares Carreiro Maia</i> <i>José Helber Tavares de Araújo</i>
45	MEMÓRIA E TRADIÇÃO EM “NAS ÁGUAS DO TEMPO”, DE MIA COUTO 446
	<i>Alyne Isabele Duarte da Silva</i> <i>Andreza da Silva Ferreira</i>
46	MEMÓRIA, AFRO-DIÁSPORA E RESISTÊNCIA: UMA LEITURA CONTRA COLONIAL DOS RELATOS DA ESCRAVIDÃO EM <i>ÁGUA DE BARRELA</i> DE ELIANA ALVES CRUZ 454
	<i>Maria Cristina da Silva</i> <i>Estela Kiara de Oliveira</i> <i>Vanessa Bastos Lima</i>
47	NEGRITUDE: SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO EM “MÃE PRETA” DE BRUNO DE MENEZES 461
	<i>Poliana Magalhaes Pereira</i> <i>Maria da Luz Duarte Leite Silva</i> <i>Maria Lidiania Costa</i>
48	O ACESSO À LITERATURA COMO AGENTE DEMOCRATIZADOR REPRESENTADO EM <i>QUARTO DE DESPEJO</i>, DE CAROLINA MARIA DE JESUS 470
	<i>Amanda Karen Sales Silva</i> <i>Maria Eduarda de Brito Tavares</i> <i>Manoel Freire Rodrigues</i>
49	O BODE EXPIATÓRIO NA CONSTRUÇÃO MULTIMODAL DO CONTO “A LOTERIA” DE SHIRLEY JACKSON: O SACRIFÍCIO DA MULHER NA ADAPTAÇÃO PARA A <i>GRAPHIC NOVEL</i> DE MILES HYMAN 477
	<i>José Roberto Alves Barbosa</i> <i>Lucas Sales Barbosa</i>

- 50** **O JOGO ENTRE TECER MEMÓRIAS E PENTEAR IDENTIDADES: UMA LEITURA DO CONTO AS PEQUENAS DOENÇAS DA ETERNIDADE, DE MIA COUTO..... 487**
Pedro Henrique de Mesquita Alves
Agatha Luenny Silva de Lima
Ciro Leandro Costa da Fonsêca
- 51** **O LIMIAR ENTRE CUIDAR E DOMINAR: A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA EXERCIDA PELA PERSONAGEM DONA MADALENA NA OBRA A COMÉDIA DOS ANJOS DE ADRIANA FALCÃO 499**
Ana Caroline Freire Pessoa
Estefane Maria Silva Oliveira
Concísia Lopes dos Santos
- 52** **O MOFO DA REPRESSÃO NA DITADURA: A AUTOFIÇÃO COMO FORMA DE NARRAR, RESISTIR E DENUNCIAR EM DOIS CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU 507**
Kauê Fernandes Lopes
Alisson Andrade dos Santos
Vanessa Bastos Lima
- 53** **O PROTAGONISMO AUTORAL FEMININO NA LITERATURA POTIGUAR CONTEMPORÂNEA: VOZES DE POETISAS NORTE-RIO-GRANDENSES 519**
Letícia de Lima Rocha
Lariza Rodrigues de Siqueira
João Batista Sena Neto
- 54** **O RALO DO CAPITALISMO: CONSUMISMO E REIFICAÇÃO EM O CHEIRO DO RALO, DE LOURENÇO MUTARELLI 526**
Francisco Berguison Soares Varela
Paulo Henrique Raulino dos Santos
- 55** **OS DISCURSOS NA SOCIEDADE PATRIARCAL DE O CONTO DA AIA, DE MARGARET ATWOOD 536**
Maria Eduarda Cabral de Oliveira Freitas
Maria Eliza Freitas do Nascimento
Larissa Costa da Mata
- 56** **OS IMPACTOS DA GUERRA COLONIAL E DA REVOLUÇÃO DO CRAVOS ENTRE AS PERSONAGENS: A RELAÇÃO FAMILIAR EM O ESPLendor DE PORTUGAL, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES 547**
Lília Alexandrino de Araújo
Lycia Roane Silva
Maria Lara Alves Rocha

57	PLÁGIO: A RELAÇÃO ENTRE CÓPIA, VERDADE, OMISSÃO E FICÇÃO EM <i>OS ESPIÕES</i>, DE LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO	556
	<i>Romenia Lígia Gurgel Ferreira</i> <i>Valquiria Pimenta Gadelha da Silva</i> <i>Eldio Pinto da Silva</i>	
58	QUESTÕES SOCIAIS E DE GÊNERO EM “O QUINZE”: UMA ANÁLISE DAS CONCEIÇÃO E CORDULINA DE RACHEL DE QUEIROZ	569
	<i>Messias Soares da Silva Almeida</i> <i>Maria Eduarda de Araújo Freire</i> <i>Maria Karoliny Lima de Oliveira</i>	
59	REPRESENTATIVIDADE DA MULHER SURDA: ANÁLISE DA OBRA <i>O GRITO DA GAIVOTA</i> DE EMANUELLE LABORIT	578
	<i>Mifra Angélica Chaves da Costa</i>	
60	RESISTÊNCIA E HIBRIDIZAÇÃO EM O COMPADRE DE OGUM DE JORGE AMADO: UMA LEITURA CONTRACOLONIAL.....	588
	<i>Francisco Berguison Soares Varela</i> <i>Paulo Davi Galdino Souza</i> <i>Mylena de Lima Queiroz</i>	
61	SILENCIAMENTO E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NO CONTO “PARA QUE NINGUÉM A QUISESSE”: À LUZ DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO	596
	<i>Lariza Rodrigues de Siqueira</i> <i>Leticia de Lima Rocha</i> <i>Joberson Siqueira Tavares</i>	
62	UMA INFÂNCIA ROUBADA: A REPRESENTAÇÃO DA CRIANÇA NEGRA EM “NEGRINHA” DE MONTEIRO LOBATO E AS REFLEXÕES PARA O ENSINO.....	603
	<i>Raimundo Romão Batista</i>	
63	VIDAS NEGRAS IMPORTAM? VIOLÊNCIA, RACISMO E NECROPOLÍTICA EM “OLHOS D’ÁGUA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO	614
	<i>André Paulo da Silva</i> <i>Francisco Vinícius Alves da Silva</i> <i>Vanessa Bastos Lima</i>	
	ORGANIZADORES.....	623
	AUTORES.....	625

APRESENTAÇÃO

A Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus Avançado de Pau dos Ferros, reuniu pesquisadores, estudantes e profissionais para discutir temáticas significativas e urgentes a partir de textos literários e gêneros diversos. Essa discussão foi possível dentro do eixo temático **“Literatura e crítica em perspectiva”**, no II Simpósio Nacional de Línguas, Literaturas e Ensino (II SINALLEN), durante os dias 27 a 29 de agosto de 2024.

O evento foi executado pelos Departamentos de Letras Vernáculas (DLV) e de Letras Estrangeiras (DLE), em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), o Programa de Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS), o Programa de Pós-Graduação em Ensino (PPGE), além disso, contou com o apoio da FAPERN. A partir de conferências, mesas-redondas e 38 simpósios temáticos, o II SINALLEN permitiu o fortalecimento dos diálogos entre a sociedade e a literatura, sendo estas perpassadas pela cultura. Nessa perspectiva, fica perceptível o objetivo de fomentar a formação crítica de pesquisadores, mas que se estende para o público em geral, tendo em vista a possibilidade de expansão da leitura.

A coletânea “Literatura e crítica em perspectiva” possui 63 artigos, os quais surgiram de debates, reflexões sobre os mais diversos textos literários, do canônico ao contemporâneo. O e-book é resultado das múltiplas ideias que circularam no II SINALLEN, sendo elas transformadas em textos plurais, mas que convergem entre si. Isso permite um olhar amplo, mas direcionado sobre como a literatura permite problematizar questões atemporais, as quais impactam a formação humana.

Os trabalhos aqui dispostos refletem temas voltados ao feminino, ao sentimento amoroso, à literatura comparada, aos estudos decoloniais: a construção da identidade feminina em Macabéa no livro “A Hora da Estrela”; a representação da personagem Mariana em “As velhas”, de Lourdes; a representação feminina e o patriarcalismo na obra “Vasto Mundo”; a música parou: a degradação dos sujeitos na relação amorosa do conto “Caixinha de Música”, de Caio Fernando Abreu; a tese das almas gêmeas é uma fraude: o amor ansiado e fracassado, em “Os Íntimos”, de Inês Pedrosa; a representação de Luís Vaz de Camões para Almeida Garret e para Ferreira Itajubá: aproximações e distanciamentos; memória afro-diáspora e resistência: uma leitura contra colonial dos relatos da escravidão, em Água de Barrela, de Eliana Alves Cruz. Cada artigo é um convite à reflexão, à mudança de práticas enraizadas.

É perceptível profundidade analítica em cada texto. Ao longo das páginas, nos deparamos com uma concepção de literatura que não apenas cita os fragmentos literários, mas problematiza-os discutindo temas caros à sociedade. Isso permite perceber como a literatura é uma ciência capaz de questionar discursos hegemônicos.

Por fim, o e-book reafirma o compromisso da universidade pública em promover uma sociedade pautada no conhecimento científico. Desejamos que esta coletânea “Literatura e crítica em perspectiva” potencialize ainda mais os estudos literários e seja ponte para novas provocações, reformulações. É de suma importância pensar o passado para reformular o presente, na ânsia de alcançarmos uma sociedade justa e democrática.

Pau dos Ferros, RN, 23 de outubro de 2025.

Maria Edneide F. de Carvalho
Crígina Cibelle Pereira
Rosa Leite da Costa
Sabrina de Paiva Bento Queiroz
(Organizadoras)

“AGORA DESPERTEI DO SONHO RUIM”:

O REMORSO EM *O VENTO DO MUNDO*,
DE HERMILO BORBA FILHO

Kely Caroline Santos da Silva
Beatriz Pazini Ferreira

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As produções literárias de Hermilo Borba Filho, sejam esses romances, contos e peças de teatro, chamam atenção por abordarem temas provenientes da cultura popular nordestina e do povo. Nesse sentido, o autor não só buscou representar a realidade social como as desigualdades e a miséria, mas também as questões existenciais e trágicas da vida, levantando reflexões sobre a dor, a angústia, o amor e o remorso - objeto de estudo deste artigo.

O vento do mundo, escrita em 1949, é um exemplo de peça de teatro que aflora as questões existenciais do ser humano, bem como a tragicidade do indivíduo frente ao mundo moderno. Por meio das ações do protagonista Ájax, de seu discurso e do próprio espaço da peça, Hermilo cria uma atmosfera existencial e explora a dinâmica da vida e os aspectos subjetivos do personagem. É nessa linguagem artística que se percebe a possível ocorrência e a marcação do remorso que atravessa o personagem Ájax se materializando em seu discurso.

O remorso é uma condição existencial e comportamental inerente ao homem, por isso tem sido objeto de estudo de pensadores das diversas áreas do conhecimento, especialmente da área da Psicologia e da Filosofia. Cada teórico apresenta um conceito específico e reflexões pertinentes sobre o assunto, entre esses teóricos destaca-se Nietzsche, que traz considerações sobre o tema, se direcionando a ele, na maioria das vezes, quando debruça-se sobre as temáticas “culpa” e “arrependimento”.

A literatura tem a capacidade, por meio da linguagem, de recriar a realidade e demarcar experiências, assim, busca-se a partir da peça de teatro de Hermilo realizar um estudo sobre o remorso, compreendendo que o escritor apresenta uma percepção própria sobre essa condição humana a partir do personagem Ájax. Frente ao exposto, as questões que direcionam este estudo são: de que maneira Hermilo Borba Filho, a partir do personagem Ájax, inscreve o remorso em *O vento do mundo*? Como Ájax lida com esse sentimento? E como o remorso contribui com a santificação do protagonista Ájax?

Para responder a essas interrogações, este artigo se desdobrará em alguns objetivos. O objetivo geral é investigar, na peça, a existência do remorso revelado nos discursos de Ájax, a fim de desvendar como esse sentimento colabora com a

transformação do referido personagem. Como objetivos específicos, têm-se: i) identificar a materialização do remorso no discurso do personagem Ájax e sua caracterização; ii) examinar de que maneira Ájax lida com o remorso e iii) discutir como o remorso se torna um caminho para a santificação do protagonista.

Não foi encontrado um material bibliográfico ou teoria pontual que se referisse diretamente ao remorso. Dessa forma, este trabalho se debruça sobre o próprio texto literário para delinear conceitos sobre essa condição humana, conceitos contidos no próprio objeto artístico. Um livro essencial utilizado para fundamentar as discussões deste estudo foi *Genealogia da moral* (2009), de Nietzsche. Entretanto, cabe apontar que o filósofo não trata exatamente do remorso, mas menciona esse sentimento em algumas partes do texto associando-o à culpa e ao arrependimento. A partir de suas reflexões sobre culpa, vontade de poder e má consciência foi possível delinear alguns sentidos sobre o remorso.

Será apresentado aqui essas considerações de Nietzsche sobre o remorso para iluminar e potencializar as reflexões e discussões sobre o remorso hermiliano percebido em *O vento do mundo*. Interessa aqui encontrar e discutir os conceitos fornecidos pelo próprio texto dramático, configurados no texto, marcadamente no discurso do personagem Ájax, dialogando com os conceitos de Nietzsche (2009), pois acredita-se que a peça evoca uma compreensão própria sobre o remorso. Nesse caso, será apresentado dois pontos de vista sobre o remorso, um da produção literária e outro da filosofia nietzschiana, interligando-os.

Este estudo se trata de uma investigação qualitativa, de cunho bibliográfico, cuja análise dos dados se deu de maneira descritiva e interpretativa, a partir da relação entre Literatura e Filosofia. Emprega-se uma metodologia que parte da leitura e discussão da peça de teatro. Segue-se com leituras a respeito do remorso, a partir da obra *Genealogia da Moral* (2009), de Nietzsche; a leitura de textos de outros estudiosos como Ricoeur (2005), Filho (2007). O primeiro passo analítico é a identificação da materialização do remorso no discurso do personagem Ájax e sua caracterização. A seguir, examina-se de que maneira Ájax lida com o remorso e se discute como esse sentimento se torna um caminho para a santificação do protagonista.

2 A TRAGÉDIA HERMILIANA E SUAS POSSÍVEIS INTERLIGAÇÕES LITERAFILOSÓFICAS

2.1 Situando o texto em estudo

O vento do mundo foi escrita por Hermilo Borba Filho¹ (doravante HBF) em 1949 e dirigida e encenada por ele próprio, em 1950, no Teatro Santa Isabel

¹ Hermilo Borba Filho nasceu em Engenho Verde, Palmares, Pernambuco, no ano de 1917, e faleceu em 1976. Ele foi ensaísta, crítico, dramaturgo, encenador, ator e professor. Ao longo de sua trajetória

(Ferreira, 2021), quando estava integrado ao Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). A peça está entre as principais produções do dramaturgo das primeiras décadas do século XX. Segundo Reis (2008), *O vento do mundo*, inspirada nos mitos gregos, se configura como uma tragédia moderna essencialmente cristã, onde retrata a trajetória trágica de um homem que alcançou a purificação de seus atos por meio de um processo de negação de si.

HBF adentrou-se no universo da tragédia e concebeu um teatro cristão alçando, através de seus personagens, aspectos da existência humana, tais como seus conflitos e sentimentos. Além disso, buscou aproximar o povo do teatro clássico, como se quisesse educá-los artisticamente, tal qual acontecia nas tragédias gregas cuja finalidade era moralizar os espectadores, provocando a sua purificação através do efeito de pavor e compaixão (Szondi, 2004), que é o efeito da catarse.

A lógica de HBF era criar um teatro intimamente relacionado com o povo. Para ele, a nacionalidade que deveria permear as produções teatrais brasileiras se instauraria no instante em que os artistas se comprometessem com os assuntos que circulavam entre as pessoas. Para tanto, as temáticas abordadas nas obras dos autores modernos deveriam nascer do que o “povo murmura em sua seiva” (Filho, 1968, p. 136), daquilo que era compreendido e vivido pelas pessoas, sobretudo das pessoas de baixo estrato social.

Esse foi um dos motivos que levaram HBF acessar e se inspirar na tragédia grega no momento em que elaborou *O Vento do Mundo* e outras de suas obras, dado que não queria ouvir apenas o que o povo de sua época dizia, mas o que “ele **dizia** também, há quatro séculos” (idem, p. 136, grifo nosso). Assim, a tragédia hermiliana fala das paixões, aspirações e desgraças dos sujeitos da sociedade moderna, da “tragicidade suscitada pelas forças subjetivas, pela incontável avalanche de sentimentos, desafiado os domínios da racionalidade” (Reis, 2008, p. 324). Em primeiro plano está a universalidade das questões humanas.

O vento do mundo também pode ser caracterizado como uma tragédia cristã, dado que traz em seu cerne temáticas de cunho religioso, falando de culpa, arrependimento e perdão. Na verdade, toda a peça vai se desdobrar em torno dessa concepção que de certa forma influenciam todas as decisões de Ajax ao longo da trama.

Assim, é certo afirmar que HBF faz um teatro “com o total do mundo, no que tem de mais cotidiano ao que possui de mais sagrado e transcendente” (idem, p. 136), suas obras são inteiramente constituídas de aspectos populares não só por ocupar-se de assuntos da cultura local, mas por tornar o povo seus personagens e tratar justamente das questões existenciais, como os sentimentos profundos que

dramatúrgica, Hermilo participou de cinco grupos teatrais em Recife, a saber: Grupo Gente Nossa (1936); Teatro de Amadores de Pernambuco – TAP (1942-1945)⁴; Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP (1945-1952); Teatro de Arena do Recife (1960-1964); Teatro Popular do Nordeste – TPN (1960-1975).

perturbam a consciência humana, a exemplo: o pavor, a loucura, a insegurança e o próprio remorso - objeto de estudo deste artigo -, sentimentos inerentes ao humano de qualquer época e lugar, sendo esse último o que ronda o personagem Ájax, em *O Vento do mundo*².

Dividida em duas partes, *O vento do mundo* trata das situações conflitantes que vive o personagem Ájax, conflitos que nascem da relação desse homem consigo mesmo e com o mundo ao seu redor. A ação se desenvolve a partir da interação dos personagens: Ájax, o Inimigo, a Mulher, o Coro, o Amigo e o Filho. A peça é permeada por diálogos que revelam uma linguagem lírica (assemelhando-se a um poema), despertando sentimentos e tensão em seu leitor, como angústia e tristeza. A tragédia, constituída de versos livres, de poucos personagens, ações concisas e limitadas indicações de cenas, vai se desdobrando em torno das inquietações existenciais, políticas e religiosas do protagonista Ájax.

2.2 Literatura e Filosofia: caminhos que se entrecruzam

A Literatura e a Filosofia são duas áreas distintas que se entrecruzam, ambas têm a capacidade de substancialmente retratar, de maneira própria, a realidade e a condição humana por meio da linguagem. Para Paul Ricoeur (1969) a linguagem se configura como um vínculo, um meio no qual e pelo qual o indivíduo se mostra. Nesse caso, pode-se afirmar que a linguagem é a expressão da existência de um indivíduo e, através de um texto literário e de sua capacidade de intercessão, uma pessoa pode se perceber, se compreender e experienciar emoções diversas - efeito da catarse³ -, dado que a literatura pode recriar o real.

Paul Ricoeur (2005, p. 58) entende a “obra literária como uma obra de discursos distinta de qualquer outra obra de discursos, especialmente discurso científico, pelo fato de pôr em relação um sentido explícito e um sentido implícito”, desse modo, para além do que é dado pelo signo linguístico a literatura permite a construção de sentidos que brotam das entrelinhas do texto. Por isso é importante se atentar para o que é sugerido no texto, decifrando códigos e conceitos não explícitos. Sendo o texto literário um objeto discursivo, ele não é neutro, mas atravessado por muitos outros discursos, como ressalta Fiorin (2018) a partir do pensamento bakhtiniano. Ele aponta:

[...] todo enunciado é dialógico. Portanto o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a

² A peça se inspira no personagem da mitologia grega: Ájax da Ilíada e em uma notícia de jornal sobre um suicídio de um empresário norte-americano que sentia-se inútil e perverso (Carvalheira, 1986). Assim, tem-se nessa peça quase que o retorno de um personagem grego que coloca-se como um Ájax moderno, com seus conflitos.

³ A catarse é um termo de origem aristotélica. Ela se efetua, particularmente, na tragédia, atuando como um efeito purificador lançado sobre o espectador e/ou leitor.

outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, pelo menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, elas estão aí presentes (Fiorin, 2018, p. 27).

Fiorin está querendo explicar que de forma explícita ou não outras vozes discursivas podem se fazer presentes em um dado enunciado. Isso acontece porque o enunciador, para construir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio” (Fiorin, 2018, p. 13). Desse modo, ele chama a atenção para o fenômeno do dialogismo, a condição de sentido do discurso que se realiza na perspectiva de que qualquer discurso tende a dialogar com outros discursos já construídos.

O autor entende que um indivíduo, ao proferir um enunciado, ele interage, de forma consciente ou não, com outros enunciados. Nessa perspectiva, é que enfatiza-se a possibilidade de um texto literário evocar outros discursos, tais como filosófico e religioso, como pode ser percebido em *O vento do Mundo*. Na peça há a materialização de um discurso filosófico atravessando o discurso do personagem Ajax. Importante frisar que, como utilizou-se a teoria nietzschiana para iluminar as discussões e análise do remorso em *O vento do mundo*, partindo da possibilidade de encontrar no texto a recorrência de um discurso filosófico, não se aplicou a teoria de Nietzsche ao texto dramático, como se HBF tivesse se apropriado dos conceitos nietzschianos para redigir a peça, impondo-os em seu conteúdo, mas mostrou-se que o texto teatral do dramaturgo é capaz de conjurar reflexões de cunho existencial, por ser capaz de despertar no leitor a experiência de indagar e pensar em uma assunto que está cabalmente ligada ao humano, que é próprio remorso.

3 REMORSO HERMILIANO EM *O VENTO DO MUNDO*

O remorso é um sentimento experimentado pelo protagonista Ajax. Ele surge no instante em que o protagonista toma consciência de seus atos criminosos cometidos ao longo de sua trajetória como militar, expondo através de enunciados os seus pensamentos, lamentações e angústias. O sentimento aparece na peça como uma inquietação existencial que culmina na santificação e libertação do personagem, funcionando como um elemento basilar que conduz o personagem ao arrependimento, purificação e redenção de seus atos, culminando na tragédia desse ser.

A peça tem uma perspectiva cristã e possui em seu cerne um caráter essencialmente trágico, semelhante aos ideias nietzschianos (1992), explorando a tragicidade subjetiva do protagonista. Nesse sentido, ela é majoritariamente constituída de reflexões religiosas, mas especialmente filosóficas que vigoram no discurso de Ajax, composição que possibilita ao leitor pensar sobre o remorso não

apenas como um estado de espírito nocivo, mas como uma ponte para se alcançar a redenção de um homem.

Ájax foi um importante militar que passou toda a sua vida servindo a pátria, dirigindo e liderando o destino do país, enviando emissários, recebendo agentes e forjando guerras contra os outros países (Filho, 2007, p. 153). Ele foi homem forte “que em tudo mandava e a quem todos obedeciam de cabeça baixa, curvados, ouvidos abertos às suas ordens” (Filho, 2007, p. 151). Porém, em um certo dia, Ájax, por conta própria, renuncia esse poder e deserta dos serviços militares.

A Mulher e o Inimigo - personagens que introduzem os diálogos da primeira parte da peça - acreditam que ele está louco, pois de repente, “sem motivos”, quebra todos os laços que o prendia ao serviço, à obrigação (Filho, 2007, p. 153). Contudo, ao longo da trama, nota-se qual a verdadeiras motivações do protagonista. Ájax é tomado por um grande pesar quando se dá conta dos erros cometidos no passado. Ele mentiu, cometeu homicídio, inclusive de pessoas justas; praticou a infidelidade conjugal, se envolveu com mulheres estrangeiras e, enfim, desrespeitou a humanidade. O protagonista lida com esses fatos de maneira crítica. Em suas palavras:

Ájax

Tanta coisa de ruim minhas mãos pobres mãos fizeram

Que sujeitam a mente o caminho do errado.

Estava louco então.

Preso a uma loucura que assalta os ambiciosos de poder, de honras vãs, de brilho fácil, luzes cintilantes, decotes de mulheres, casacas de ricos, na tortura dos irmãos.

É uma loucura consciente [...] (Filho, 2007, p. 158).

Ájax relembra suas ações e entende que cometeu “loucuras” de maneira consciente, em outras palavras, praticou transgressões de maneira racional, almejando alcançar, ambiciosamente o poder e uma posição alta. Sua predisposição está muito relacionada à vontade de poder do ser humano. Nietzsche (2009) descreve a vontade de poder como o “instinto de liberdade”, sendo uma força motriz que rege muitas ações humanas. Parafraseando o filósofo, é um desejo advindo do ser humano em viver liberto das amarras das convenções sociais que impõe modos de vidas e juízos de valores criados por pessoas superiores em posição e pensamento, como os líderes religiosos e a aristocratas (Nietzsche, 2009). Considerando que há formas diferentes de expressar a vontade de poder, dentre essas ações instigadas por ela, destaca-se a criminologia.

Nietzsche (2009) não fala diretamente da criminologia, mas as reflexões que ele tece em *Genealogia da Moral* permitem afirmar o crime como uma expressão radical de poder dos indivíduos. Ájax, ao assumir uma posição de superioridade, impulsionado pela vontade de poder, desafiou as normas, leis e moral, exercendo formas de dominação sobre os seus semelhantes. Todavia, ao recobrir a razão e

refletir sobre seus atos transgressores, entra em estado profundo de lamentação do passado, revela e remói suas atitudes:

Ájax

Estava louco então.
Mais do que isto!
Embriagado pelo mal.
Agora despertei do sonho ruim,
Mas não sem consequências.
Como restituir as vidas que se foram?
Como devolver o respeito à vida humana?
Como esquecer os rostos das crianças de pais sacrificados?
Como, meu Deus, como?
Não foi um sonho. Foi um crime.
Nunca pensei na qualidade do homem,
Na sua tortura
Afoguei, sufoquei a unidade do homem.
Contava-os aos milhares, aos milhões (Filho, 2007, p. 159).

O remorso de Ájax vai se desdobrando em seu discurso. Segundo o site Origem da Palavra (2005), o termo remorso provém do latim *remorso*, partícipio do passado de *remordere*, que significa tornar a morder. Essa prática de remoer as atitudes ruins toma conta de Ájax. Nota-se isso claramente no fragmento transcrito acima: a disposição de Ájax em lembrar seus “erros”, em trazer constantemente a lembranças de seu passado.

Nesse remoer, Ájax reconhece que deve sofrer as consequências destinadas a um criminoso, pagar, de alguma forma, pelo que fez, isto é, ser castigado. Nietzsche (2009) compreende o castigo como uma forma de privação da liberdade humana, uma espécie de vingança disfarçada. É um exemplo de poder que um indivíduo pode exercer sobre o outro, rebaixando-o e fazendo-o pagar pelos atos que convencionalmente são caracterizados como errados. Além disso, o castigo tem “o valor de despertar no culpado o sentimento da culpa, nele se vê o verdadeiro instrumentum dessa reação psíquica chamada “má consciência”, remorso” (Nietzsche, 2009, p. 29). O homem ao perceber que está indo contra os padrões de comportamento, então se sente aflito, se autocrítica e se anula, sendo essa uma forma de castigo pessoal.

O remorso, definido por Nietzsche (2009) como “verme roedor”, é um sentimento extremamente doloroso que aflige a alma humana. Em *O vento do mundo* ele se processa de tal maneira, atuando como um castigo interior que rouba a paz de espírito de Ájax abrindo portas para o sofrimento. Ele vem acompanhado de outros sentimentos como angústia, vergonha, culpa e lamentação. O protagonista passa por esse castigo interior, violenta a si mesmo ao notar que foi desumano com outras pessoas. Ele enfrenta a má consciência, vista “como a profunda doença que o homem teve de contrair sob a pressão da mais radical das mudanças que viveu - a mudança que sobreveio quando ele se viu definitivamente encerrado no âmbito da sociedade

e da paz” (Nietzsche, 2009, p. 17), é uma dor mental que vai violentando a alma do homem, levando-o a praticar a autopunição e negação de si de forma prazerosa, pois acredita que a vida é sofrimento.

Ájax comporta-se de tal maneira: ele se faz sofrer e passa pelo processo de desprezo de si, se colocando como um pecador. Com isso, decide romper com o mundo em que vive, se ausentando das coisas da vida, restringindo as paixões e os prazeres e abandonando o conforto para sair e anunciar seu arrependimento, ajudar os pobres e necessitados, lembrando “das dores que andam pelo largo mundo” (Filho, 2007, p. 196) e se esquivando para as suas próprias dores, algo visto no fragmento abaixo:

Ájax

Acabou-se, irmãs,
A ligação com o mundo em que vivi.
Quase pronto estou
Assim, abandonado
Das coisas vis (Filho, 2007, p. 203).

O remorso além de ser percebido através da fala do personagem Ájax, aparece também de maneira simbólica, através do próprio cenário que se constitui, conforme está descrito na primeira rubrica: de uma sala escura; das sombras que repousam sobre as mulheres que compõem o coro; e no texto: dos pássaros negros que voam em sua imaginação e nas cortinas fechadas do quarto de Ájax.

Simbolicamente a escuridão tem uma herança mítica, religiosa e filosófica. Numa perspectiva cristã, os termos, símbolos e cores, como sombra, escuridão, noite, negro têm sentidos semelhantes, todos se relacionam ao pecado (Pure, 2024). As trevas que tomam conta do cenário e do próprio Ájax representam também a condição de um sujeito separado da luz e de Deus (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 842). Em *O vento do mundo*, escuridão e sombra estão associadas ao negativo, metaforizam atos de maldades de Ájax, representam o estado físico ou espiritual do protagonista mergulhado no pecado e na ignorância, e estão interligadas a uma concepção religiosa.

O remorso de Ájax desdobra-se em duas possibilidades de interpretação, a primeira delas é que o remorso atua como uma porta de salvação, que tira o homem libertino, nesse caso, Ájax, da condição de transgressor movendo-o a uma tomada de consciência e uma mudança de comportamento; na segunda, o remorso atua como uma doença que vai, aos poucos, corroendo o personagem, levando-o ao sofrimento e renúncia de si. Ájax não encara o remorso como uma dor natural, como uma parte trágica da vida, mas encontra no sofrimento e na abnegação uma forma de elevar-se e transcender-se. Nos fragmentos abaixo é possível visualizar essa percepção sobre o remorso:

Ájax

Sinto que a maldade começa a abandonar meu coração
E os crimes de antigamente desaparecem
Como se uma confissão geral houvesse eu feito
Quero sair!
Dizer ao mundo que passou,
Purificar-me.
[...] Precisarei gritar aos céus,
A Deus e aos anjos!
Lavar as mãos sujas com as águas do mundo inteiro
E decepá-las depois [...]
Sinto que é tarde demais,
Para descobrir o caminho do céu.
Eles não consentiram que a corrente seja quebrada
E que um homem, do mal atinja as nuvens,
Refazendo misteriosamente as coisas puras [...] (Filho, 2007, p. 160, 165 e 174)

Nas palavras de Ájax nota-se que ele mostra-se esperançoso, sente-se “limpo”, pois o remorso lhe provocou esse processo de purificação. Por outro lado, ele revela-se pessimista e cruel consigo mesmo ao dizer que deseja extrair uma parte de seu corpo: suas mãos, e caracteriza-se como um homem mal, incapaz de atingir os céus. Mediante o discurso de Ájax, de tudo que já foi discutido até aqui, percebe-se a ocorrência de uma concepção cristã da vida, onde o sofrimento e a humilhação são uma porta de entrada para a salvação do indivíduo. Na concepção de Nietzsche (2009), o indivíduo tende a escolher o sofrimento em vez da superação por que ele está moldado aos padrões de comportamento, sobretudo religiosos que lhe impõe a dor, o sacrifício e o sofrimento como alternativa para a sua regeneração.

O remorso como porta de salvação leva Ájax a se confessar culpado, reconhecendo os crimes praticados, acreditando profundamente em um milagre. Contudo, por outro lado, o remorso conduz Ájax ao seu aniquilamento, pois sob a ótica cristã acredita em uma prática libertadora, onde o sacrifício de si mesmo é um ato heróico, semelhante ao que acontecia com os heróis trágicos gregos.

Como está determinado ao homem criminoso a prisão ou a morte, Ájax tira a própria vida. Na perspectiva de Nietzsche (1998), a morte voluntária é uma forma de afirmar a liberdade humana, dado que o indivíduo decide quando não mais viver. Em contrapartida, a morte de uma pessoa também pode ser vista como uma forma de castigo. O suicídio de Ájax representa a consolidação e afirmação de sua mudança de comportamento, o personagem se responsabiliza pelas suas diligências e compreende que para mostrar que realmente é um criminoso arrependido encontra no sacrifício de si uma alternativa. Todavia, tal ato evoca um sentido opressor, pois apesar de ser uma atitude heróica (representação da defesa da honra), o fato de se oferecer como um sacrifício é mais uma forma de mostrar que esse é o destino final de um transgressor que sob a tutela da moral e dos preceitos religiosos não pode interferir em seu destino.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo trouxe um estudo do *vento do mundo*, interpretando discursos do protagonista, a fim de encontrar a existência e materialização do remorso. Identificou-se que o remorso é para Ájax uma força motivadora para a sua mudança de comportamento e também uma forma tentar corrigir erros passados. Por outro lado, esse sentimento mostrou-se como sentimento emocionalmente doloroso e opressor instaurado no instante em que Ájax se dá conta de seus atos criminosos cometidos sob a ótica da liberdade da vontade. Além disso, percebeu-se que o personagem não supera por completo o seu remorso, pois ele decide tirar a própria vida.

Assim, notou-se que o remorso caracteriza-se na peça de maneira positiva e irônica, visto que passa a ser entendido como um caminho para a transformação do personagem “transgressor”, como também caracteriza-se de forma negativa, contribuindo com a autonegação de Ájax. Entende-se que a tragédia hermiliana suscita reflexões sobre as experiências humanas, das dores coletivas, por exemplo. Ele aborda sobre a dinâmica existencial, sobretudo da vida moderna, algo que pode ser percebido pelo discurso do personagem Ájax, falando, de um modo geral, também de amor, perdão, solidariedade, compaixão, resiliência, fraternidade e muito mais.

Assim, dentre as várias possibilidades de interpretação que um texto literário proporciona, foi feito aqui uma leitura do *Vento do mundo*, partindo da premissa que esse olhar não se fecha, nem tão pouco se esgota, mas que evoca outros estudos, que, de fato, serão desenvolvidos pela pesquisadora.

REFERÊNCIAS

CARVALHEIRAS, L. M. B. **Por um teatro do povo e da terra**: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Recife: Fundarpe, 1986.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

FERREIRA, B. P. **Mediações entre teatro popular e perspectivas modernas na dramaturgia de Hermilo Borba Filho**: Auto da mula-de-padre; A barca de ouro; A donzela Joana e Sobrados e Mocambos. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2021, 272 p.

FILHO, H. B. O vento do mundo. In: ALVES, L; REIS, L. A. (Org.). **Teatro Selecionado**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

FILHO, H. B. Por uma arte Popular Total. O nordestino quer se reconhecer no seu teatro. **Revista Civilização Brasileira**, jul. 1968. p. 131-140.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2018.

NIETZSCHE, F. W. **Assim falou Zaratustra**. Trad. de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

NIETZSCHE, F. W. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, F. W. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Origem da Palavra. **Remorso**. 2005. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/remorso/>. Acesso em: 20 jul. de 2024.
PURE, Equipa Christian. Explorando o significado espiritual das trevas na Bíblia. Christian Pure, 2024. Disponível em: <https://christianpure.com/pt/learn/darkness-bible-meaning/>. Acesso em 05 ago. 2024.

REIS, L. A. V. P. da. **Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho**. Tese (doutorado em Letras- Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008, 457 p.

RICOEUR, P. **Le conflit des interprétations**. Essais d'herméneutique I. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

RICOEUR, P. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Trad. Artur Morão. 70 ed. Biblioteca de filosofia contemporânea. Lisboa: 2005.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

***“ESTE QUE VEZ, ENGAÑO COLORIDO”
E “LA BELDAD DE LAURA ENAMORADOS”:
VERSOS E CONFLITOS EM SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ***

José Dantas da Silva Júnior

1 INTRODUÇÃO

El amor de Sor Juana Inés a la sabiduría.
¿Qué era para ella la más alta, la suprema sabiduría?
(Ezequiel A. Chávez)

Sor Juana Inés de la Cruz, conhecida como musa inspiradora do período barroco da literatura hispano-americana, buscou incessantemente imersa ao universo de dominação masculina, pelo silêncio intelectual. Este silêncio que intensificou o seu grito de denúncia em pleno século XVII, através de sua escrita erudita. Apesar de ser monja e viver enclausurada, a escritora passou por diversas perseguições, armadilhas do clero e constantemente golpes intelectuais contra a sua estética religiosa e profana.

A professora e pesquisadora Leila Maria de Araújo Tabosa (2020), ao discutir a escrita feminina de Sor Juana Inés, a descreve da seguinte forma: “[...] musa barroca, décima musa suprema, fênix da América” (Tabosa, 2020, p. 91). Sor Juana Inés, uma jovem que chega à corte virreinal, torna-se uma das principais expoentes da escrita no México e, podemos dizer, das Américas. No decorrer do texto de Tabosa (2020), observamos como a sabedoria de Sor Juana, desde muito jovem, desafiou a cultura de sua época: “[...] é uma frustração patente na vida e obra de Soror Juana por sua condição de mulher intelectual no século XVII, pelas perseguições misóginas e invejosas que sofreu e, especialmente, pela censura a seus escritos considerados profanos” (Tabosa, 2020, p. 91).

No século XVII, na Nova Espanha, atualmente conhecida como México, Sor Juana Inés era perseguida pela sociedade devido à sua notável expressão poética e à sua estética única, que desafiava as normas patriarcais da colônia espanhola. Ela enfrentava a oposição de homens brancos de grande erudição intelectual e da Igreja Católica, que tentava suprimi-la devido às suas escritas que questionavam o dogma religioso e exploravam temas como o amor Eros e a representação dos sentimentos.

Desde tenra idade, Sor Juana Inés de la Cruz, anteriormente conhecida como Juana de Asbaje antes de entrar para o convento, demonstrou um interesse precoce pela escrita literária. Segundo Bracaccini (1994), aprendeu a ler aos três anos e, aos sete, aspirava frequentar a universidade, mesmo tendo que se disfarçar de homem para fazê-lo. Seu domínio do latim aos nove anos evidencia sua notável habilidade

linguística. Aos treze, já na corte, sua destreza literária era requisitada pelos nobres, ganhando reconhecimento na sociedade.

Contudo, em 1667, optou por uma vida devota e ingressou no convento das carmelitas descalças, transferindo-se posteriormente para o convento de San Jerónimo, onde viveu até sua morte em 1695. Durante sua vida monástica, continuou a escrever poesia e reflexões filosóficas, consolidando-se como uma figura proeminente do período barroco na América Latina. Suas obras completas foram publicadas na Espanha entre 1689 e 1692, reforçando seu legado literário e intelectual.

Paz (2001) destaca que, apesar das limitações impostas pela vida monástica, Sor Juana desfrutava de certa liberdade intelectual, focando sua verdadeira vocação como poetisa de letras e ciências. Tabosa (2020) menciona as múltiplas responsabilidades de Sor Juana no convento, como contadora, tesoureira e irmã de caridade, revelando em sua obra *Respuesta* o descontentamento diante das exigências cotidianas que limitavam seu tempo dedicado à produção literária.

A intensa perseguição enfrentada por Sor Juana Inés decorreu de sua condição de mulher, freira, crioula e intelectual, cuja escrita literária abordava temas como a luta pela igualdade de direitos. Seja ao explorar a questão do espaço ou discutir temas religiosos, sua escrita é notavelmente técnica e complexa devido à sua habilidade em manipular as palavras, o que enriquece sua obra e a distingue dos seus contemporâneos. Mais do que simplesmente discordar do pensamento do Padre Antonio Vieira, Sor Juana elevou o debate com sua linguagem única. Além disso, como freira, enfrentava o desafio social significativo de estar abaixo hierarquicamente dos padres na estrutura da igreja, o que era uma questão delicada na sociedade da época.

Assim, este artigo teve como motivação inicial as aulas de literatura hispano-americana I, buscando também dialogar com outras pesquisas e estudos sobre a autora, reconhecida hoje como uma figura canônica no universo literário. Para isso, serão utilizadas como recursos teóricos/estudos as pesquisas de Bataille (2017), Bella Josef (2005), Gikovate (1998), Minois (2019), Paz (1983), Platão (2012), Sthendal (2007), Tabosa (2020).

Diante deste contexto, este artigo pretende discutir a temática da solidão e do amor em dois poemas, “Este que vez, engaño colorido” e “La beldad de Laura enamorados” diante de uma representação do erotismo na poesia de Sor Juana Inés de la Cruz para a sociedade do século XVII e XVIII, que traz a ideia do amor no Ocidente ligada a transgressão (Cf. Paz, 1983). Em Sor Juana, o amor é o que “ascende do corpo à alma” (Paz, 1983 p. 136), uma vez que as suas ideias são reformuladas pelo neoplatonismo renascentista e tanto pela poesia quanto pelo teatro hispânico dos séculos XVI e XVII, surgem novamente nos textos da monja intelectual.

Justificamos a escolha do tema da solidão e do amor nestes dois poemas da freira Juana Inés de la Cruz, amparando-nos principalmente no estudo de Octavio Paz (1983), que destaca no livro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1983) um dos temas que são sempre tratados: a ideia de que os poemas de Sor Juana trazem a noção do amor como uma paixão espiritual inspirada na filosofia do amor platônico como uma forma de contemplação.

Nesse sentido, nosso objetivo é discutir o tema da solidão e do amor, fundamentando-nos em Platão (2012), filósofo cujas ideias inspiraram alguns dos poemas de Sor Juana e refletem a vida social dos séculos XVI e XVII. Ao longo dos séculos, o amor tem sido um dos sentimentos mais discutidos, presente tanto em textos filosóficos quanto em diversas obras literárias, servindo como um tema inspirador que atravessa a existência humana. Na literatura, o amor não precisa ocupar um papel central, mas sua presença é constante.

Dito isto, com o intuito de nortear o leitor deste trabalho, dividimos o artigo em um tópico de discussão central, no qual relacionamos tanto a temática da solidão e do amor quanto as discussões dos dois poemas escolhidos como corpus. Por fim, acreditamos que este artigo pode contribuir para outras discussões teóricas, filosóficas e sociais que tratam das poesias de Sor Juana Inés de la Cruz, além de enriquecer o debate sobre o tema do amor e da solidão na literatura hispano-americana, especialmente no corpus selecionado.

2 A SOLIDÃO E O AMOR EM “ESTE QUE VEZ, ENGAÑO COLORIDO” E “LA BELDAD DE LAURA ENAMORADOS”

O amor é uma construção simbólica em que um amante busca identificar-se com um objeto amoroso que representa sua criação erótica ou imaginativa. Nesse contexto, o amor busca, em todos os aspectos, escapar da solidão que tanto aflige o indivíduo. Ao mesmo tempo, o amor também é a causa da vaidade inerente a cada ser individual, como categorizado por Stendhal ao descrever diferentes tipos de amor, incluindo o amor vaidoso.

[...] o certo é que, em qualquer gênero de amor a que devamos os prazeres, desde que haja exaltação da alma, eles são fortes, e sua lembrança impulsiona; e nessa paixão, ao contrário da maioria das demais, a lembrança do que perdemos parece sempre superior ao que podemos esperar no futuro (Stendhal, 2007, p. 12).

O amor é, portanto, uma elevação da alma em todas as suas formas. Ele motiva o indivíduo a ter esperança no que o futuro pode trazer. A definição de Stendhal (2007), dialoga diretamente com a definição de Platão (2012) sobre este sentimento. De acordo com Platão (2012, p. 64), o amor “[...] escolhe como morada o caráter e as almas de deuses e seres humanos, não qualquer alma

indiscriminadamente; quando encontra uma alma de caráter áspero, se afasta, mas quando encontra um caráter suave, aí faz sua morada.”

Platão (2012) usa a metáfora de habitar nas almas para descrever como o amor se manifesta em conexão com os traços de caráter das pessoas. Se uma alma possui um caráter rude, o amor se distancia, possivelmente indicando uma falta de compatibilidade. Por outro lado, quando a alma é caracterizada por um caráter suave, o amor escolhe permanecer ou fazer sua morada nela, sugerindo uma harmonia ou afinidade entre a presença do amor e o caráter da alma.

Assim, empregamos a análise de Platão (2012) sobre o amor e sua conexão com a alma para dialogar com as ideias de Paz (1983, p. 136) acerca do pensamento de Sor Juana sobre o conceito de alma: “As almas, como Sor Juana não se cansa de repetir, não têm sexo. Em sua origem, o amor ocidental foi predominantemente homossexual.” Nesta afirmação, observamos um diálogo contínuo entre o pensamento de Sor Juana e a filosofia platônica. Para Platão, a representação do ser amado está em sua forma mais elevada, em um campo de contemplação filosófica, uma criação sem sexo, pois, como uma alma, não possui sexo, satisfazendo o desejo do próprio amante que a concebe.

Em Platão (2012), o amor é descrito como algo ambíguo e complexo, sendo discutido por vários filósofos que teorizam sobre esse sentimento. No discurso de Agaton em Platão, uma das questões levantadas é se Eros é um amor por algo ou por nada. Sócrates argumenta que Eros é o amor por algo. Esse algo é o que o amante deseja intensamente, mas não possui, pois não lhe pertence.

Ao discorrer sobre a solidão no século XX, Minois (2019, p. 409) aponta como principal diferença a de que a solidão vivida nos tempos passados seria uma solidão do “deserto, do isolamento físico”, ou seja, uma solidão em que se as pessoas escolhessem viverem sozinhas poderiam ser acusadas de ir contra um sistema de imposição cultural que era a favor da constituição de família, sob dogmas religiosos e que para comprovar deveria ser publicamente em algum templo religioso. Seria, então, a prova de seguir o “progresso” humano de viver sob a aprovação do olhar do outro. A nova solidão, conforme Minois (2019), é a solidão em que os sujeitos estão inseridos em uma multidão, em várias vozes e eixos diferentes, mas que estão amparados por uma silenciosa e camuflada solidão que se acentua.

Na literatura de Sor Juana Inés de la Cruz, o Eros reflete uma mistura de influências filosóficas, resultando em uma estética rica em detalhes que amplia nossa compreensão da visão existencial da escritora sobre o amor, que transita entre o humano e o filosófico/religioso. Suas poesias estão imersas em sensações conflituosas, expressas por figuras de linguagem, demonstrando sensibilidade e discernimento ao retratar a fragilidade humana diante do amor, seja ele erótico ou um amor que conecta o indivíduo a Deus. No entanto, não está claro se esses elementos eróticos e espirituais se confrontam a ponto de gerar conflitos existenciais.

Iniciamos, então, a análise dos sonetos. Neste primeiro momento, trataremos do soneto “Este que ves, engaño colorido” e, na sequência, abordaremos o segundo soneto, “De la beldad de Laura enamorados”.

No soneto “Este que ves, engaño colorido”, o eu lírico inicia destacando a natureza ilusória do que está sendo observado. A expressão “engano colorido” sugere que o que está diante dos olhos é meramente uma ilusão, ligada à percepção visual. O eu lírico nos convida a refletir sobre a superficialidade das aparências e como estas podem enganar nossos sentidos. Vejamos:

Este que ves, engaño colorido,
Que, del arte ostentando los primores,
Con falsos silogismos de colores
Es cauteloso engaño del sentido.

Nesta primeira estrofe, o poema ressalta que, embora a aparência possa parecer rica em detalhes e beleza, ela é, na verdade, um engano habilmente disfarçado, um truque que nos ilude ao atrair nossa atenção com cores e formas artificiais.

Neste aspecto, retomamos Platão (2012) para abordar a ideia de beleza. Segundo Platão, o sujeito que busca algo que lhe falta no amante tende a criar, de maneira idealizada e enganosa, qualidades e atributos no objeto de desejo. Em outras palavras, a amante projeta no objeto amoroso o que lhe falta, mas essa projeção é uma criação ilusória, uma objetificação do desejo. O amante não consegue perceber que, na verdade, essa visão é enganosa e não corresponde à realidade do objeto.

Ainda nesta mesma estrofe, encontramos outros versos que reforçam essa perspectiva: “[...] que, del arte ostentando los primores”, que se refere à habilidade artística do objeto amoroso. Isso indica que a ilusão é criada através da destreza da arte, da capacidade de tornar algo belo. Na continuidade, o verso “ostentando los primores” sugere que o engano é gerado pela exibição das habilidades desse artista, que é o próprio objeto amoroso.

Podemos destacar ainda o verso “con falsos silogismos de colores es cauteloso engaño del sentido”. Aqui, o eu lírico usa a metáfora “falsos silogismos de colores” para descrever a construção da ilusão. A alusão a “silogismos” sugere um raciocínio lógico, mas, neste caso, é falso. A ilusão é um engano cuidadoso dos sentidos, indicando que o amante é levado a perceber algo que não é completamente real.

Na estrofe seguinte, o eu lírico relaciona seu estado amoroso com a pessoa que está sob sua observação e afeto:

Éste, en quien la lisonja ha pretendido
Excusar de los años los horrores,
Y venciendo del tiempo los rigores
Triunfar de la vejez y del olvido.

O eu lírico começa mencionando alguém a quem a adulação ou a lisonja tentaram suavizar ou ocultar os efeitos negativos do envelhecimento. Esse envelhecimento não se refere apenas ao tempo cronológico, mas também à percepção de que o objeto de desejo, ao ser idealizado, está imerso em uma zona de esquecimento, representando um passado distante.

O eu lírico observa que a pessoa em questão experimentou os horrores associados ao passar do tempo, como rugas e outros sinais visíveis de envelhecimento. No entanto, essa representação da velhice é uma metáfora poética que sugere que, embora a jovialidade possa não ter sido valorizada na juventude, com o passar do tempo, a beleza efêmera desaparece. A lisonja, portanto, serve como um disfarce para o inevitável declínio, revelando que o desejo e a aparência de juventude são passageiros e ilusórios.

Além disso, o tempo, pode ser observado como *tempus fugit*. No contexto do poema, *tempus fugit* é ilustrado pela luta do sujeito contra o passar do tempo e seus efeitos inevitáveis. A adulação e os esforços para ocultar os sinais do envelhecimento são comparados à tentativa de vencer uma força implacável.

Continuaremos, então, com a análise dos tercetos do soneto:

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Na finalização do soneto, a expressão “necia diligencia errada” sugere que a diligência descrita é tola, sem sentido e, inclusive, equivocada. Trata-se de uma crítica à inutilidade das ações. Além disso, ao longo desses tercetos, notamos a efemeridade do objeto amoroso observado. A expressão “bien mirado” nos leva a refletir sobre a falta de valor ou permanência desse sujeito amado. Por fim, o amor é sempre traiçoeiro e conduz a uma finalidade que é a morte. O verso “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada” evoca a ideia de perda, fuga e insignificância, indicando que o que se descreve carece de valor e de um significado duradouro.

Depois das discussões sobre o soneto e a sua crítica às ilusões de beleza e à efemeridade da vida, podemos ampliar a análise para abordar a questão da solidão, que também se entrelaça com a temática da ilusão e da percepção.

No soneto, a percepção ilusória do objeto amado e a busca por qualidades que, na verdade, não existem, leva o eu lírico a uma reflexão mais profunda sobre a própria experiência emocional e existencial. A ilusão e a superficialidade dos sentidos não se limitam apenas ao que se observa externamente, mas também têm implicações internas e emocionais que conduzem a um sentimento de solidão.

A solidão, neste contexto, pode ser vista como uma consequência da desilusão com o que parecia belo e promissor. Quando o eu lírico percebe que o objeto de sua adoração não passa de uma “máscara” ou “engano colorido”, a desilusão se transforma em solidão. Essa solidão é marcada pela realização dolorosa de que o que parecia preenchê-lo, na verdade, era uma mera projeção de seus próprios desejos e carências.

O segundo soneto de análise é “De la beldad de Laura enamorados”. Disponibilizamos o texto completamente e, em seguida, à análise.

De la beldad de Laura enamorados
Los cielos, la robaron a su altura
Porque no era decente a su luz pura
Ilustrar estos valles desdichados

O porque los mortales, engañados
de su cuerpo en la hermosa arquitectura,
admirados de ver tanta hermosura
no se juzgasen bienaventurados.

Nació donde el Oriente el rojo velo
Corre al nacer al astro rubicundo
Y murió donde con ardiente anhelo

da sepultura a su luz el mar profundo:
que fue preciso a su divino vuelo
que diese como el sol la vuelta al mundo.

Neste soneto, observamos a extraordinária beleza de Laura. No estilo barroco era comum encontrar nomes que se relacionavam com a antiguidade clássica. Além disso, também podemos entender que Laura utiliza-se de seu encanto que é tão deslumbrante que até os céus se apaixonaram por ela, ou seja, a beleza de Laura e sua pureza a eleva aos céus. Assim sendo, observamos que a poética traçada aqui é a de que a beleza transcende o mundo terrenal, alcançando uma dimensão celestial.

É empregada uma metáfora fascinante ao dizer que os céus “robaron” a Laura de sua altura. Essa imagem sugere que a beleza de Laura era tão excepcional que os céus, desejosos de reclamá-la, a levaram consigo, como se seu esplendor estivesse destinado a uma existência superior.

Esse “roubo”, sugere que Laura, com sua pureza e esplendor, não era adequada para iluminar ou embelezar os vales terrenos, descritos como “desdichados”. Essa ideia sugere que a beleza celestial de Laura não se ajustava à natureza problemática e mundana dos vales, que não podiam refletir sua magnificência.

Além disso, a beleza é descrita como uma “arquitetura”, destacando a complexidade dessa pessoa e como ela é representada. Assim sendo, a beleza é uma criação estruturada e elaborada, quase como uma obra-prima arquitetônica.

Em outro momento do soneto, podemos encontrar o fragmento que começa com uma referência ao lugar de nascimento de Laura. Menciona o oriente, evocando a imagem do sol nascente, e o “rojo velo” que pode aludir às cores do amanhecer. A referência ao “astro rubicundo” faz alusão ao sol vermelho, sugerindo um lugar de nascimento associado com a intensidade e o esplendor do amanhecer. Posteriormente, é mencionado o lugar da morte da pessoa. A expressão “con ardiente anhelo” sugere uma conexão emocional profunda ou um desejo apaixonado vinculado ao local do falecimento.

Podemos observar outras passagens como a metáfora de dar “sepultura a su luz” para descrever como algo brilhante ou luminoso que se afunda nas profundezas do mar. Essa imagem poética transmite a ideia de que a luz está sendo enterrada ou apagada, simbolizando talvez o fim de uma fase luminosa ou de um ciclo.

Podemos concluir, por tanto, com esses fragmentos analisados que o amor aqui é uma presença, objetificado a partir de uma possível deusa. É essa deusa que é Laura, é dignificada pelo eu lírico que aparentemente lamenta a possível morte de Laura. O amor aqui analisado é este de elevação das almas, é aí que está ou que cabe o objeto amoroso.

3 CONCLUSÃO

A obra de Sor Juana Inés de la Cruz revela, por meio de uma estética barroca rica em metáforas e figuras de linguagem, um profundo questionamento sobre as ilusões do amor e da beleza, temas centrais em seus sonetos. Ao analisar “Este que ves, engaño colorido” e “La beldad de Laura enamorados”, destacamos como a autora expõe a efemeridade da beleza e do desejo, conduzindo o eu lírico a uma reflexão sobre a inevitabilidade do tempo e da morte. A projeção idealizada do objeto amoroso, como mostrado em Platão, reflete o conflito entre a realidade e a fantasia criada pelo desejo. Esse processo culmina na desilusão, que inevitavelmente leva à solidão, um tema frequente na obra de Sor Juana.

A dualidade entre ser amado e ser representado, bem como a luta contra o tempo, coloca em evidência a futilidade da busca por perfeição e juventude, temas caros ao barroco. A autora utiliza esses conceitos não apenas para refletir sobre a fragilidade humana, mas também para criticar as normas patriarcais e os valores sociais que subordinam a mulher e a relegam ao papel de objeto estético. Em última análise, a solidão em Sor Juana não se limita à condição individual, mas se expande para uma crítica social mais ampla, na qual o isolamento intelectual e emocional surge como uma consequência inevitável da busca por autonomia e verdade em uma sociedade repressiva.

Dessa forma, a estética de Sor Juana transcende a mera expressão poética, propondo uma visão crítica do amor, da beleza e da existência humana, ao mesmo

tempo em que reafirma sua posição como uma das vozes mais complexas e desafiadoras da literatura barroca.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BRACACCINI, G. D., C, S. E., D. L, G. G; T, Nidia E. **Literatura Argentina e Hispanomaericana**. Buenos Aires: Santillana, 1994.

GIKOVATE, Flávio. **Ensaio sobre o amor e a solidão**. São Paulo: MG Editores Associados, 1998.

JOSEF, B. **História da literatura hispano-americana**. Editora da UFRJ: Rio de Janeiro, 2005.

DE LA CRUZ, S. J. I. **Obras completas**. Tomos I, II, III, Ed. Prólogo y notas Alfonso Mendez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

MINOIS, G. **História da solidão e dos solitários**. Trad. Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editoria Unesp, 2019.

PAZ, O. **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**. Mexico: Fondo de cultura económica, 1983.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução, apresentação e notas Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012.

STENDHAL. **Do amor**. Tradução de Herculano Villas-Boas. Porto Alegre: L&PM, 2007.

TABOSA, L. M. A. de. A escrita feminina de Juana de Asbaje à Soror Juana: perseguições, armadilhas e golpe intelectual. *In: Das linhas às entrelinhas: múltiplos olhares sobre o literário*. São Carlos: Pedro & João, 2020, pp. 91-100.

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA DE MACABÉA NO LIVRO “A HORA DA ESTRELA”, CLARICE LISPECTOR

Maria Eduarda da Conceição Feitosa
Maria Irisvânia da Silva Costa
Francisco Genário Pinheiro Melo

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente artigo parte do pressuposto do livro “A Hora da Estrela” escrito e publicado em 1977, é um romance diferente dos outros em relação às características da escrita de Clarice Lispector. Consoante Castello (1998), na obra a autora se afasta da inflexão intimista e embarca em uma escrita voltada para a questão de desafiar a realidade. A história é narrada por Rodrigo S. M, um escritor que está à espera da morte, ele é uma das peças chaves do livro, pois reflete seus sentimentos e os de Macabéa. A personagem Macabéa reflete a imagem da mulher estigmatizada pela sociedade que não consegue se auto reconhecer, nem se impor diante da vida e sem autonomia deixa se levar pelas imposições colocadas pelas outras pessoas. Nesse sentido, o trabalho é voltado para uma perspectiva feminista e, na concepção de Soares (1994) o feminismo é compreendido como uma ação política das mulheres, abarcando a prática, teoria e ética.

2 IDENTIDADE FRAGMENTADA

O livro *A Hora da Estrela*, conta a história de Macabéa que é apresentada por um narrador masculino. A obra trabalha com muitas reflexões, perguntas e respostas que o próprio relator responde. É observável que a obra relata, com certa indelicadeza, a história e as características de Macabéa. Voltando ao narrador masculino, era uma forma que Clarice Lispector tinha em suas narrativas de transcender as limitações de gênero e explorar as complicações da vida humana de uma forma mais aberta, isso deu a chance da escritora abordar temas universais, além das construções sociais associadas ao feminino. Silviano Santiago em uma obra intitulada “Aula Inaugural de Clarice Lispector” (2004), cita que essa obra foi uma gargalhada na cara da sociedade na face da tradição afortunada, que diz: “Eu também posso fazer o que vocês fazem basta mascarar-me com o rosto masculino do narrador Rodrigo S. M. (1)”. No livro Clarice traz um trecho onde o narrador se apresenta:

Eu, Rodrigo S . M. Relato antigo, este, pois não quero ser moderno e inventar modismo à guisa de originalidade. Assim é que experimentei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo (Lispector, 1998, p. 13).

Ao fazer uma leitura interpretativa percebe-se que o narrador masculino aborda um tema que, na época, não era amplamente aceito: o feminismo. Ele utiliza Macabéa como personagem para explorar temáticas profundas relacionados à identidade, à existência e às dificuldades enfrentadas pela personagem e nota-se a importância que a personagem possui dentro do romance. Ela é retratada de maneira detalhada, com informações que revelam suas características físicas, vestuário, temperamento, caráter e estilo de vida, entre outros aspectos.

Macabéa é uma mulher simples e sem características que a faça se destacar na sociedade em que vive, uma nordestina de 19 anos, pobre e órfã criada por uma tia que muitas vezes a maltratava e após perder a tia viaja para o Rio de Janeiro onde passa a viver em condições difíceis. A construção de sua identidade se dá pela à caracterização na busca de sentido em meio à discriminação e a invisibilidade social. No que tange a invisibilidade e a vulnerabilidade, Macabéa é vista como uma figura quase invisível na sociedade, é uma personagem frágil, ingênua e muitas vezes ignorada pelas as pessoas ao seu redor.

Diante disso, é importante ressaltar que criar um personagem não é uma tarefa fácil. Esse processo requer dedicação e uma pesquisa aprofundada sobre o amplo conjunto de características que o compõem. Os personagens carregam valores e ideais que refletem a visão de mundo do autor. Cada um deles é criado por experiências, crenças e motivações que não apenas os definem individualmente, mas também servem como um espelho das convicções e perspectivas do criador. Dessa forma, os personagens tornam-se veículos para transmitir mensagens sobre a sociedade, a moralidade e as relações humanas, permitindo que o leitor se envolva em uma reflexão mais íntima sobre os temas abordados na obra.

Nesse sentido, a identidade de Macabéa parece se perder na multidão e em si mesma, desconectada e com um aspecto de solidão, pois a mesma leva uma vida solitária e isolada dos demais, em que ela acha que é obrigada a viver assim e vive, logo sua falta de conexão consigo mesma e com os outros a levou a construir uma identidade feminina caracterizada pela solidão e pela falta de relacionamentos significativos. A obra traz traços fortes de Clarice, como as metáforas, a questão de fluxo de consciência. Segundo Bosi (2015), tem sido permanente no modo de narrar de Clarice, o uso considerável de metáforas inéditas, como também o apego ao fluxo de consciência e o rompimento com a tecedura verdadeira.

A construção da identidade de Macabéa é marcada pela busca contínua de sentido, em que a personagem tenta buscar respostas para questões existenciais, tentando compreender seu lugar no mundo. Na busca de transformação e autoconhecimento, na narrativa, Macabéa vive uma trajetória de uma jornada de

autodescoberta, sua identidade vai se moldando de acordo com suas experiências de vida, principalmente quando conhece Olímpio, um personagem que vai despertar sentimentos e reflexões sobre sua própria identidade.

Na busca dessa identidade percebe-se a presença do fatalismo, que seria uma forma de conformismo que se relaciona com a ideia de um destino fatal e a condição feminina. Na obra as condições que as personagens femininas passam é explorada exatamente pela lente da fatalidade social, a questão das classes dominantes serem favorecidas, e com isso, a realidade social é aceita de bom grado. Logo, a pobreza, a solidão e a falta de oportunidades refletem as dificuldades que muitas mulheres enfrentam na sociedade, enfatizando as questões de gênero e desigualdade social que até hoje são vistas.

Nessa perspectiva, a personagem Macabéa reflete a minoria em relação às outras moças, principalmente em relação à Glória, sua amiga de trabalho, que na narrativa era uma jovem com mais atrativos por ser bem-alimentada, caracterizando-se como mais formosa e por ter condições sociais mais elevadas, pois era filha de açougueiro profissão cobiçada por Olímpico ex-namorado de Macabéa, que por sinal foi trocada por Glória por não ser condizente com os interesses do rapaz: “Isso tornava-a de primeira qualidade Olímpico caiu em êxtase quando soube que o pai dela trabalhava num açougue (Lispector, 1988, p. 60)”.

Outrossim, na obra em estudo a personagem está distante desses requisitos, pois caracteriza-se como uma mulher sem perspectiva, sem identidade, sem condições de enfrentar nenhum desafio, não tem objetividade e seu destino é incerto. Além do mais, outro ponto que torna Macabéa uma mulher que era tida como inferior à Glória era o fato de ser nordestina, com pouca escolaridade, sem familiares, sem bons modos, sem recursos e sem perspectiva de crescimento pessoal.

Observa-se em *A Hora da Estrela* uma nova forma na escrita, diferente das escritas anteriores, surgia, então, uma escrita clariceana, voltado para a realidade. A protagonista é muitas vezes vista em seus embates sociais. Os problemas psicológicos e sociais da personagem em *A hora da estrela* nos remetem à realidade de forma mais intensa, fazendo com que o leitor reflita sobre os problemas enfrentados pela classe menos favorecida e esquecida pela coletividade.

Macabéa com seu jeito simples, desajeitada, trajando roupas velhas e sem recursos é o oposto de outras personagens de Clarice, que eram sempre mulheres de classe média, que viviam um cotidiano trivial, suas vidas eram monótonas, mas confortável, como por exemplo a personagem Ana do conto “Amor” da obra “Laços de Família”.

Nesse sentido, a personagem é colocada sempre como uma mulher que não tem condições de exercer nenhum adjetivo feminino, é recusado a ela até mesmo o direito de ser mãe. “E como já foi dito ou não foi dito, Macabéa tinha ovários murchos como um cogumelo cozido” (Lispector. 1998, p.59). Percebe-se que a personagem é

vista como incapaz de conceber, lhe é negada a virtude de ser mãe, de ser fêmea, o direito de conceber um filho, enquanto que a Glória era atribuído os melhores adjetivos e dádivas “Pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira. Enquanto Macabéa lhe pareceu ter em si mesma o seu próprio fim” (Lispector. 1998, p.59).

Ademais, a personagem não reproduz o estilo, o modelo de mulher, está muito distante do feminino idealizado por Olímpico, diferentemente de Glória que era uma moça que se encaixava nos ideais de feminilidade, como notado no trecho:

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenada em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar. É que Glória lhe dissera, quando lhe fora apresentada por Macabéa: “sou carioca da gema!” Olímpico não entendeu o que significava “da gema” pois esta era uma gíria ainda do tempo de juventude do pai de Glória. O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. Vendo-a, ele logo adivinhou que, apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade (Lispector, 1998, p. 59).

A realidade vivida por Macabéa expõe traços da condição feminina da época, vistas em traços culturais, sociais, até como contexto social brasileiro e os preceitos de uma sociedade patriarcal que marca a vida e a condição social das mulheres. As características femininas menosprezadas por um contexto baseado em padrões ditadores que definem a mulher ideal para a sociedade retratada na obra. Sendo que o patriarcalismo começou antes da formação da civilização ocidental. Segundo (Henning, 1996, p. 21). “a condição humana é identificada com a condição de vida do homem adulto do sexo masculino”.

Com isso, Macabéa é uma figura indesejada, uma vítima do capitalismo cruel e desumano, que utiliza seu poder para perpetuar a desigualdade. Tuberculosa, considerada feia e dolorosamente ignorante, ela vive uma solidão profunda e carece de laços familiares. Macabéa encarna o cotidiano patético de grande parte da população, representando a empregada doméstica, a comerciária, aquelas que servem à classe média, à burguesia e ao latifúndio. Essas pessoas habitam casas humildes, favelas e quartos de empregada, espaços apertados e sem janelas, que simbolizam de maneira evidente a abordagem social estereotipada que denuncia as condições de vida precárias. com isso:

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (Lispector, 1998, p. 14).

Aqui mostra a situação de mulheres que, assim como a nordestina mencionada, vivem em condições de vulnerabilidade e marginalização. Elas habitam cortiços e quartos pequenos, muitas vezes trabalhando em empregos precários até a exaustão, sem reconhecimento ou valorização. A ideia de que essas mulheres são "facilmente substituíveis" a desumanização que enfrentam; suas vidas e esforços são vistos como dispensáveis, o que intensifica a sensação de invisibilidade. A ausência de queixas revela uma resignação diante da opressão, e a pergunta sobre "quem" poderia ouvir suas reclamações para a falta de uma rede de apoio ou de representação que legitime suas vozes e experiências. Assim, a crítica a desconsideração pela vida dessas mulheres provoca uma reflexão sobre a sociedade que as marginaliza, questionando a existência de um "quem" que possa se importar ou fazer a diferença em suas vidas.

A perspectiva feminina de Clarice Lispector, na obra em estudo, retrata um vasto processo histórico, bíblico e social que moldou a condição da figura feminina ao longo dos tempos, uma realidade que perdura até os dias atuais, na qual ainda podemos observar desigualdades e preconceitos direcionados à mulher.

Diante disso, a construção da imagem feminina na sociedade é marcada por traços precursores, na qual definições físicas e de classe social são predominantes na narrativa. Essas definições retraem o espaço da mulher, impedindo a igualdade de gênero e mantendo padrões que dificultam a ocupação de cargos melhores, tanto no mercado de trabalho quanto em outros segmentos. Além de limitar a condição feminina de existência, esses padrões impostos pela sociedade, moldados por uma perspectiva machista, também promovem a ruptura da própria identidade do que é ser mulher.

No livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2015), Hall apresenta três concepções de identidade. O sujeito do Iluminismo vê o indivíduo provido de uma concepção que ele traz consigo desde o nascimento centrada na razão, inalterável. O sujeito sociológico entende que é através da interação entre o indivíduo e a sociedade que a identidade é formada, sendo influenciada por vivências e contextos sociais. Já o sujeito pós-moderno entende a identidade como algo espontâneo, sendo modelado por diversas culturas. De acordo com Hall:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas - ao menos temporariamente (Hall, 2015, p. 12).

Nessa ótica, a identidade não tem uma essência fixa, ou contínua pode mudar de acordo com o contexto. A Partir das concepções do autor ela vai se moldando mediante o convívio do indivíduo com outras pessoas, como também através do contato com diversas culturas. Nesse sentido, pode-se dizer que a identidade de

Macabéa é construída conforme os padrões estabelecidos pela sociedade, visto que a personagem se deixava levar e aceita sem reagir às condições que lhe é imposta e, sem vez nem voz é silenciada de uma vez por todas ao morrer vítima de um atropelamento.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do analisada na obra, fica nítido, portanto, que Macabéa é uma personagem que reflete a minoria das mulheres que, sem vez nem voz, acabam silenciadas diante das adversidades, não só por falta de oportunidades, mas também por serem excluídas do convívio social por não se encaixarem nos padrões tanto de beleza como econômico e cultural da sociedade. Entretanto, a trajetória de Macabéa em busca da sua identidade feminina mostra toda a luta contra um padrão estabelecido na sociedade e a busca do autoconhecimento. A personagem, apesar de sua simplicidade, representa essa voz silenciada que desafia as normas sociais, estabelecendo uma reflexão profunda sobre a construção da identidade feminina na obra. Por fim, assim como na narrativa, existem mulheres como Macabéa na vida real que são marginalizadas e privadas de seus direitos.

REFERÊNCIAS

- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HENNING, I. **Dicionário de teologia feminista**, 1996, p. 21.
- LISPECTOR, C. **A Hora da Estrela**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

04

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM DAMIANA NO ROMANCE *A MÃE DA MÃE DE SUA MÃE E SUAS FILHAS*, DE MARIA JOSÉ SILVEIRA

Maria Paloma Nunes Santos
Ana Paula Lima Carneiro

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa visa realizar uma análise acerca da construção feminina e o silenciamento da personagem Damiana do romance *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2002), de Maria José Silveira, uma personagem que sempre estava atenta ao que queria para a sua vida, pois ao se relacionar com seu companheiro, Inácio Belchior, na fase de namoro, observou que o homem tinha um comportamento e de situação agressivos, mas a mulher mesmo assim, casou-se com o homem que na sua visão tinha melhoras, mas não. Com isso, e com tempo de seus comportamentos com seu esposo foram aparecendo as situações de violência a física, a psicológica e o seu silenciamento.

O poder patriarcal de Inácio Belchior, expresso nas interações cotidianas com Damiana, foi aumentando ao longo do tempo. Embora Damiana fosse uma mulher ativa em suas escolhas, os atos de violência se tornaram cada vez mais frequentes, como o tom de voz elevado ao falar com ela e a imposição da escolha dos nomes dos filhos do casal, e depois foi a escolha dos nomes dos futuros filhos do casal.

A presente pesquisa tem como objetivo geral analisar a construção da personagem feminina Damiana, a partir de uma leitura do romance de Maria José Silveira, e o poder do silenciamento da personagem diante da violência patriarcal. Os objetivos específicos incluem abordar a construção da personagem feminina e o silenciamento de Damiana, bem como examinar o poder patriarcal de Inácio Belchior em *A Mãe da Mãe de Sua Mãe e Suas Filhas* (2002), de Maria José Silveira.

A justificativa da pesquisa é mostrar, tanto para a comunidade acadêmica quanto para o público em geral, como a construção da personagem Damiana reflete o processo de perda de autonomia e de silenciamento, diante do poder patriarcal. Busca-se, assim, conscientizar a sociedade sobre o real valor do papel da mulher na sociedade, na família e na literatura, destacando a importância de suas escolhas e a necessidade de minimizar a violência contra a mulher na sociedade e na família.

A metodologia da pesquisa é de caráter bibliográfico, com base sociológica de natureza qualitativa. O objetivo é analisar a construção da personagem feminina Damiana no romance de Maria José Silveira, abordando os aspectos de sua

construção e o silenciamento diante da figura masculina de Inácio Belchior. Entre os temas treinados estão a escolha dos nomes dos filhos e a falta de autonomia de Damiana, além do interesse de Inácio pelo patrimônio da esposa e a prática de violência física e psicológica.

Para orientar a pesquisa, coloque-se as seguintes perguntas, que serão de suma importância para o estudo científico: Como a personagem Damiana no romance *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* é construída? De o poder patriarcal de Inácio Belchior, o companheiro de Damiana, é representado em sua atitude? De que forma os tipos de violências sofridas pela personagem contribuem para o seu silenciamento?

A presente pesquisa tem como aporte teórico os seguintes autores: Candido (2023), Perrot (2017), e Teles e Melo (2012). Assim, pretende-se observar as relações de poder, as relações entre sociedade e literatura, e as políticas envolvidas na personagem Damiana e seu companheiro Inácio Belchior, a partir do silenciamento e da postura patriarcal violenta de Inácio Belchior.

Maria José Silveira é escritora, editora e tradutora. Seu primeiro romance, *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, pela Editora Globo, recebeu o Prêmio Revelação da Associação Paulista de Crítica de Arte APCA 2002 e já ganhou edições nos Estados Unidos, Itália e França. Desde então, publicou oito romances. Em 2021, com Maria Altamira pela editora Instante, foi finalista dos prêmios Oceanos e Jabuti. É também é autora de duas peças de teatro já encenadas. Mantém um blog e escreve crônicas quinzenais para um jornal. Formada em Comunicação e em Antropologia, tem mestrado em Ciências Políticas. É Goiana e mora há vários anos em São Paulo (King; Ross, 2010).

O romance *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2002) acompanha uma linhagem cronologia de mulheres indomáveis, da narrativa de Maria José Silveira, reconta de forma feminina e nada usual a história do Brasil, compondo um retrato fiel através dos pequenos – e ao mesmo tempo mais emblemáticos – detalhes de sua sociedade. As mulheres de Maria José Silveira sobreviveram à exploração desenfreada do pau-brasil, da cana-de-açúcar e do ouro, à dominação e à opressão não apenas dos colonizadores e das ditaduras, mas também de seus parceiros, maridos e amantes. A história se desenlaça por mais de quinhentos anos até chegar à sua última descendente, nascida no início do século XXI, que vai de encontro a um futuro de luz e sombra, de problemas crônicos e grandes esperanças. “Um retrato fiel das mulheres brasileiras, que, em todas as suas diferenças, podem ser descritas de diversas formas, menos como frágeis e submissas” Harvard Review (Globo, 2013). Conforme a obra de Maria José Silveira, um romance que trabalha uma linha cronológica das vidas das mulheres que nos demonstra os processos das vidas das mulheres brasileiras através de dois processos na vida a de submissão e a subversão que é a superação de toda a trajetória de vida.

Com base nos estudos dos teóricos mencionamos aqui, uns grandes autores para servir como base para os estudos, da pesquisa como lidar com a diversidade e do poder de está no meio da sociedade e também na família, fazendo assim, a mulher por sua vez, ter direito sobre os atos e escolhas para sua sobrevivências com a voz ativa e não com a presença de violência patriarcal, psicológica e a física presente no meio das mulheres, que é o caso da personagem Damiana exposto no romance de Maria José Silveira. Que são eles Candido (2023), que aborda a questão do ser indivíduo em interação com a sociedade, Perrot (2017) a linha cronológica a vida da mulher, Teles e Melo (2012) que pontua os traços de violências contra a mulher.

Diante desses conceitos da construção a personagem feminina e também o silenciamento da protagonista Damiana mencionamos grandes autoras que nos dar um suporte sobre a violência patrimonial, vista que foi uns os aspectos que percebemos está muito vigente na vida da personagem que a mulher vem passou na sua vida de muitas situações de agressão mencionamos as autoras Teles e Melo (2012) que nos demostras muitos aspectos de violências contra a mulher e um deles que observamos foi ao se questionar a violência patrimonial, pois em alguns momentos estava presente na vida de Damiana que seu esposo demonstra interesse por suas coisas.

A violência patrimonial sempre teve presente no meio das mulheres, trazendo assim, várias situações não agradáveis para elas. “A violência patrimonial é causada pela dilapidação de bens materiais ou não de uma pessoa e provoca danos, perdas destruição, retenção de objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens valores econômicos, entre outros” (Teles; Melo, 2012, p. 20). Nessa perspectiva, as autoras nos mostram que as práticas de violência patrimonial são agressões que afetam profundamente a vida dos sujeitos que sofrem com essas atitudes. Isso também pode ser observado na trajetória de Damiana, na qual esses atos estão presentes, uma vez que seu marido demonstrava interesse pelos bens da esposa. Diante desses discursos, incluindo o da história e da vida amorosa, podemos citar a escritora Perrot (2017), que nos mostra que as mulheres sempre sofreram com as questões relacionadas ao amor e à economia, durante todo o percurso de sua vida.

Esses atos estão muito presentes na vida da personagem Damiana, no romance de Maria José Silveira. Seu companheiro, Inácio Belchior, alternava momentos de afeto com momentos de interesse pelas conquistas materiais da mulher. De certa forma, Belchior tratava Damiana com base nas posses que ela havia adquirido, sempre exercendo violência patriarcal.

Como sabemos, as histórias de vida das mulheres do passado foram marcadas por longos períodos de silêncio e submissão ao poder da família e da sociedade. Dessa forma, para serem incluídos na sociedade, elas eram frequentemente vistas apenas nos afazeres domésticas, como cuidar da cozinha e da

alimentação da família, deixando de lado o poder feminino e suas prioridades, sendo privadas de uma voz ativa tanto na família quanto na sociedade.

Diante desses conceitos sobre a história e a existência das mulheres, é importante mencionar o grande Candido (2023), ao destacar a relação entre literatura e sociedade, assim como as etapas fáceis para realizar uma análise literária de uma obra, com foco nas personagens de uma obra. romance, por exemplo. Dessa forma, podemos observar como se desenvolve a leitura e a crítica literária.

(1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesto e emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (Candido, 2023, p. 179).

Na concepção de um texto literário, podemos observar que vários elementos são essenciais para a construção de uma análise literária. Um deles é a visão artística, ou seja, como a obra demonstra seu significado, como no caso do romance. Além disso, a expressão de como o leitor entende o tema e o conhecimento que a narrativa nos apresenta são fundamentais, podendo impactar tanto o indivíduo quanto um grupo de pessoas.

Damiana é filha de Maria Bárbara e do capataz Jacinto. Ela foi criada na fazenda dos portugueses, sendo uma moça muito querida e amada pelos tios e avós, especialmente pelo tio Mariano, irmão gêmeo de sua mãe, que sempre esteve ao seu lado. Apesar desse carinho, Damiana teve uma vida bastante sofrida, e um de seus maiores sofrimentos foi o fato de não conhecer o próprio pai. No entanto, ela encontrou apoio no tio Mariano, que era considerado como seu segundo pai e tinha grande atenção por ela. “[...] E os tios, sempre tratando-a como uma pequena joia preciosa, todos protegendo-a como pudemos, sobretudo o tio Mariano, mais do que um tio, o pai que não teve”. (Silveira, 2002, p. 169). Como podemos observar, o narrador nos mostra que Damiana sempre foi querida pelas pessoas ao seu redor, especialmente pela família, com destaque para a figura de seu tio, que sempre está a sua volta te apoiando.

Podemos também mencionar a escritora Perrot (2017), que nos apresenta a importância da análise da história das mulheres a partir de suas vivências e origem feminina: “Não é necessário conhecer para analisar? Há atualmente problemas analógicos com relação às origens, cuja identificação causa graves consequências” (Perrot, 2017, p. 21). Observamos que uma autora destacada como a história das mulheres é moldada por diversos fatores sociais. No caso da personagem Damiana, ela era muito querida por seus tios, especialmente pelo tio Mariano, que demonstrava carinho e admiração por sua sobrinha, a qual, com o tempo, conquistou um grande espaço em sua vida.

Ao longo de sua convivência, o tio de Damiana, em quem ela depositava grande confiança e admiração, apresentou-lhe um rapaz de origem portuguesa que, com o tempo, se tornou seu companheiro. “[...] Mariano invejoso à fazenda um amigo. Inácio Belchior, um português, nascido no Porto, comerciante” (Silveira, 2002, p. 171). O narrador nos mostra que Damiana conheceu seu futuro companheiro através da amizade de seu tio Mariano, e, com o tempo, ela se mudou do homem, tornando-se sua grande companheira na vida.

No dia do nascimento de Damiana, houve muita alegria para as pessoas ao seu redor, ou seja, sua família. No entanto, esses momentos de felicidade também prenunciavam os desafios e dias difíceis que ela enfrentaria ao longo da vida, cercada por essas mesmas pessoas, incluindo sua família e a comunidade com a qual convivia. “[...] Ainda antes de seu nascimento, seu destino foi acompanhado por um continuum de tragédias, que tinha pequenos interregnos, breves pausas de alegrias que eram apenas pausas, seguidas por longos períodos de tristeza e sofrimento” (Silveira, 2002, p.169). Como podemos observar, o narrador nos mostra que Damiana já traz traços de dor que atravessaram sua vida, antecipando uma trajetória marcada por muitos.

Damiana, ao se envolver em um caso amoroso com Inácio Belchior, um rapaz de cultura e tradição portuguesas, fez um acordo durante a fase de namoro: caso engravidasse, se o filho fosse do sexo masculino, o esposo escolheria o nome; se fosse do sexo feminino, ela mesma escolheria. No entanto, o destino foi diferente do combinado. Para surpresa de Damiana, ela engravidou de uma menina. A partir desse ponto, começaram os conflitos entre o casal, que acabaram abrindo portas para a violência contra Damiana.

[...] Mas os conflitos em torno do nome da filha talvez seja o primeiro do qual se recorda com precisão. Antes mesmo de se casarem, combinaram com o noivo que quando tivessem filhos, se fosse homem, ele escolheria o nome e, se for mulher, ela (Silveira, 2002, p. 173-174).

Como vimos, o narrador demonstra que a personagem Damiana começa a sofrer atos de submissão e violência por parte de seu futuro marido. O homem revela, de uma forma ou de outra, que deseja “dominar a sua futura esposa”, evidenciando o poder patriarcal que influenciava a vida de ambos, mesmo antes do casamento. No entanto, Damiana acreditou que seu companheiro, Inácio Belchior, mudaria com o tempo.

Após o casamento, Damiana começou a perceber os diversos tipos de atitudes e atos de violência patriarcal por parte de Inácio Belchior, que demonstrava mau-caráter ao não aceitar a decisão dela sobre a escolha dos nomes futuros dos filhos. O desacordo com a combinação acordada entre o casal resultou em uma série de situações que forçaram Damiana a enfrentar um processo de violência patriarcal em sua vida.

Damiana, indigna, argumentou que haviam combinado que seria ela a escolher o nome da filha mulher, que ele nunca se opusera a esse nome em todos os nove meses e que ele sabia bem que ela não queria nomes portugueses, a filha deles nasceram no país rico, jovem, magnífico e deveria ter nomes característico desse país (Silveira, 2002, p. 174).

Como podemos observar, o narrador mostra que a mulher começou a sofrer atos de violência patriarcal desde a escolha dos nomes dos filhos. O companheiro, influenciado pela cultura de Portugal, queria dar aos filhos nomes de origem portuguesa. No entanto, a escolha acabou sendo por nomes de origem brasileira, refletindo o novo país que estava se formando com a chegada do novo membro da família, um país com grandes belezas e características distintas.

Diante desses conceitos de violência contra a mulher, especialmente no caso de Damiana e Inácio Belchior, que não aceitava as argumentações da esposa, mencionamos as escritoras Teles e Melo. Elas abordam o contexto histórico do ser social, o respeito e a igualdade entre homens e mulheres, destacando que essas questões são raramente encontradas no relacionamento de Damiana (2012):

Que nos mostra a questão da mulher e do homem no ser social com igualdade e respeito com todos. Trata-se de uma questão política: sensibilizar cada mulher e cada homem para atuem na construção das tão propaladas igualdades, justiça social cidadania, democracia, autonomia (Teles; Melo, 2012, p. 7).

Como podemos ver na citação, as autoras mostram que o ser feminino está constantemente lutando para conquistar seus espaços de igualdade, tanto na sociedade quanto na autonomia. O feminino passou muito tempo com suas vozes silenciadas diante da figura masculina e sofreu atos de violência em seu contexto de convivência, resultando na negação de seus direitos iguais aos dos homens.

Com o tempo, Damiana começou a observar os atos e atitudes de seu companheiro, Inácio Belchior, que geravam muitos conflitos devido ao interesse nas conquistas de Damiana e à presença de falsidade em seu comportamento. Isso resultou em diversas consequências de violência física e psicológica, características das posturas patriarcais.

Damiana já percebia a falsidade do marido, seu caráter mesquinho e arrivista, disfarçado sob uma máscara de charme e bajulação para agradar a quem pudesse servir a seus interesses (Silveira, 2002, p. 174). O narrador ilustra como a personagem sofre intensamente com os atos de violência praticados por seu companheiro, que age com malandragem e realiza violências patriarcais, silenciando Damiana e explorando seus interesses.

Segundo Teles e Melo (2002, p. 20): “A violência patrimonial é causada pela dilapidação de bens materiais ou não de uma pessoa e provoca danos, perdas, destruição, retenção de objetos instrumentos de trabalho e entre outros”. Como podemos observar que a violência patrimonial, que é muito presente nas vidas das

mulheres, é o caso da personagem Damiana que passou por essas situações na sua vida pelo companheiro, uma vez que o mesmo se comporta com ato de malandragem e falsidade com sua companheira.

Com muitas situações de sofrimento, Damiana experimenta um estado de deterioração física e emocional: “Muitas vezes o ar pesado e úmido a deixa sem respirar e ela desfalece. Depois volta a gritar, chorar, a ameaçar. Passa dias sem comer. Emagrece até ficar quase só os ossos, enfraquece, tem alucinações” (Silveira, 2002, p. 179). O narrador nos mostra que a personagem Damiana, ao não ter sua voz ativa, acaba se rendendo ao poder de seu marido. Ela é colocada em uma cela por não obedecer ao companheiro, sofrendo com a falta de alimentação adequada, o que leva a problemas de saúde psicológica e física.

Diante desses atos de violência, é pertinente mencionar a escritora Perrot (2017), que descreve a trajetória e as histórias das mulheres, revelando todo o processo de silenciamento e perda de voz ativa em seus contextos. Segundo Perrot, “A gama de violências exercidas sobre as mulheres é ao mesmo tempo variada e repetitiva. O que muda é o olhar lançado sobre elas, o limiar de tolerância da sociedade e das mulheres, e a história de sua queixa” (Perrot, 2017, p. 76). Isso reflete a resistência das mulheres e a mudança na percepção de suas queixas ao longo da história, evidenciando o retardo na tolerância às violências que elas enfrentaram.

Depois de um longo período, Damiana foi levada pelo companheiro para uma cela por não obedecer às suas regras e para ter sua voz silenciada. O companheiro, por sua vez, alegava para a população que ela estava se tratando de uma doença nervosa. Com o tempo, ela foi transferida para um convento, onde enfrentou uma violência extrema, tanto física quanto mental.

Mais tarde ainda, quando a escuridão começa a tomar conta da pequena cela, ela escuta outra vez o barulho de ferrolhos se abrindo no fundo do corredor, e de novo sons de pessoas se aproximando. Abre-se a portinhola, e é a boca cavernosa do arcebispo em pessoa que aparece na pequena fenda para lhe explicar a situação (Silveira, 2002, p. 178).

O narrador nos mostra que a personagem Damiana passou por muitas situações dolorosas em sua vida e, de alguma forma, tentou sair das condições desagradáveis e encontrar uma solução para sua situação, marcada pela violência patriarcal de seu companheiro. Com o tempo, o homem a enviou para um convento e informou à população e à família que ela estava se tratando de uma doença nervosa: “A todos Belchior dizia que Damiana estava em tratamento dos nervos e fora aconselhada pelos médicos a ficar de repouso, sem visita. Aos amigos, dizia que ela estava na fazenda em Goiás e mandava notícias falsas” (Silveira, 2002, p. 182). O narrador revela que Inácio Belchior, ao praticar violência patriarcal, ocultava a verdadeira situação de Damiana, alegando que ela estava passando por um período doloroso e precisava de repouso para se recuperar e voltar à sua vida normal.

Diante desses acontecimentos, Inácio Belchior sempre se sentiu como "dono" de Damiana, tratando-a como um objeto de suas vontades e controlando sua vida e a percepção das pessoas ao redor: "[...] Damiana era esposa dele, era ele, na verdade, de direito e de fato, o legítimo proprietário, o dono, principal" (Silveira, 2002, p. 175). O narrador mostra que Damiana sofria constantemente com os atos de violência patriarcal e com a tentativa de controle absoluto por parte do marido.

Todos esses conflitos surgem porque Damiana não desejava mais suportar os sofrimentos impostos pelo marido e considerava a possibilidade de pedir o divórcio, algo que já era legalmente possível no Brasil, inclusive para mulheres: "O grande problema surgia quando o marido não queria aceitar o divórcio por temer o que considerava uma humilhação ou por não querer a divisão dos bens do casal. Exatamente o caso de Belchior" (Silveira, 2002, p. 176). O narrador revela que o companheiro de Damiana não se preocupava com o sofrimento da esposa e se aproveitava da situação para proteger seus próprios interesses e bens. Damiana, por sua vez, tinha que suportar tudo em silêncio.

Com o tempo, o narrador nos mostra que Inácio Belchior demonstrava interesse não apenas nos bens de Damiana, mas também na possibilidade de herdar tudo o que ela possuía. Isso é evidenciado pela sua perspectiva sobre a viúva: "[...] já antecipa o momento em que se tornará viúvo e único proprietário de todos os bens da mulher" (Silveira, 2002, p. 184). O narrador revela que Belchior estava mais interessado nos bens de Damiana do que no bem-estar dela, evidenciando a falta de respeito e o desejo de usufruir das conquistas dela, que foram fruto de muito esforço e sacrifício.

Diante desses estudos, o primeiro tópico do trabalho demonstra a importância dos autores que abordam as questões sociais e a literatura, destacando o real valor das artes e dos sujeitos, assim como o verdadeiro valor da mulher na história, seja em seus parentescos ou no corpo social. Também são analisados os processos pelos quais as mulheres passaram, incluindo a violência e a relevância de suas vivências na família e na sociedade, muitas vezes com suas vozes silenciadas.

No segundo momento da pesquisa, realizamos a análise da construção da personagem feminina Damiana, presente no romance de Maria José Silveira (2002). A análise foca nas relações de violência contra a mulher e nos principais autores que serviram como base para argumentar a construção da personagem Damiana. O principal aspecto observado é o patriarcado praticado pelo seu companheiro, Inácio Belchior, e o silenciamento da personagem Damiana. Assim, o estudo evidencia os aspectos da violência patriarcal na protagonista do romance de Maria José Silveira, refletindo também sobre a influência na família e na sociedade.

2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da pesquisa, discutimos a construção da personagem feminina Damiana, do romance *A Mãe da Mãe de Sua Mãe e Suas Filhas* (2002), e exploramos a relação entre literatura e sociedade, destacando a importância da mulher no corpo social e na literatura. A análise focou na construção feminina a partir do silenciamento e do poder patriarcal exercido por seu companheiro, Inácio Belchior.

A pesquisa tinha o objetivo de demonstrar como o comportamento de Inácio Belchior dominava sua esposa, resultando em um silenciamento da voz de Damiana e na ocorrência de atos de violência psicológica e física no ambiente doméstico e na sociedade. A violência estava sempre presente na vida de Damiana, tanto na família quanto na sociedade.

A partir da análise científica, observamos que a protagonista Damiana desejava uma vida diferente, com uma história de autonomia e escolhas assertivas. No entanto, ao se relacionar com seu futuro esposo, Inácio Belchior, ela passou a sofrer agressões físicas e patriarcais.

A pesquisa conclui que a construção e o silenciamento da personagem Damiana refletem um processo doloroso e violento em sua vida, caracterizado por uma postura de violência constante. O poder patriarcal impacta profundamente a vida da mulher, resultando em sua voz sendo silenciada tanto na família quanto na sociedade. A análise da personagem Damiana revela a presença do poder patriarcal e suas várias consequências na vida da mulher, evidenciando o silenciamento imposto pela figura masculina.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2023. p. 183-208.

KING, A.; ROSS, A. **Maria José Silveira**. Grupo Autêntico, 2010. Disponível em: <https://www.grupoautentica.com.br/autor-detalle/2668>. Acesso em: 22 maio 2024.

GLOBO LIVROS. **A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas**. São Paulo: Globo Livros, 2013. Disponível em: <https://globolivros.globo.com/livros/a-mae-da-mae-de-sua-mae-e-suas-filhas>. Acesso em: 22 maio 2024.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Côrrea. 2 ed. 4. reimpressões. São Paulo: Contexto, 2017.

SILVEIRA, M. J. **A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas**. São Paulo: Globo, 2002.

TELES, M. A. A. de; MELO, M. de. **O que é violência contra a mulher?** São Paulo: Brasiliense, 2012.

UOL EDUCAÇÃO PAIS E PROFESSORES. **A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas**, 2012. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/resenhas/a-mae-da-mae-da-sua-mae-e-suas-filhas.htm#:~:text=%22A%20M%C3%A3e%20da%20M%C3%A3e%20da,%2C%20em%201500%2C%20at%C3%A9%202001>. Acesso em: 06 jun. 2024.

A EXPLORAÇÃO DO TEMPO NA NOVELA GRÁFICA *DAYTRIPPER*

Geilma Hipólito Lúcio

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A novela gráfica tem se mostrado uma forma expressiva e envolvente de contar histórias, permitindo a combinação única de elementos visuais e literários para transmitir significados complexos. Um exemplo notável dessa forma de expressão é a novela gráfica *Daytripper* (2011), escrita pelos irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá. Entre as características marcantes dessa obra, as que se destacam são a maneira como ela explora o tempo físico, proposto pelos autores na narrativa, e como essa estrutura se alinha às perspectivas pós-modernas de produção cultural.

Esse gênero tem início com os quadrinhos underground dos anos 60, mas sua aparição mais expoente foi nas décadas de 70 e 80, quando obras como *Um Contrato com Deus* (1978), de Will Wisner, *Watchmen* (1986), de Alan Moore e Dave Gibbons e *Maus* (1986), de Art Spiegelman, ganharam reconhecimento crítico e popular. Essas obras, e muitas outras que seguiram, modificaram a visão dos críticos sobre as HQs, devido às abordagens dos temas, às cores dos desenhos, ao traço e à forma como as narrativas são construídas.

Dessa forma, notamos como esse gênero está interligado à perspectiva pós-moderna sobre a construção da arte, uma vez que a novela gráfica ainda está em evolução e permite várias abordagens preconizadas por críticos pós-modernos. Por exemplo, esse tipo de HQ consegue misturar diferentes gêneros literários e desafiar a estrutura e convenções tradicionais de narrativas. Em especial, o tempo, elemento narrativo, o qual situa o leitor na história apresentada pelo autor, é evidenciado na novela gráfica *Daytripper* de modo singular. Nesse sentido, nosso objetivo geral é analisar como o tempo é explorado na novela gráfica *Daytripper*. Como objetivos específicos temos: a) entender o gênero novela gráfica na contemporaneidade e b) investigar como *Daytripper* se alinha às perspectivas pós-modernas na criação cultural, tendo em vista que o gênero novela gráfica ganhou destaque no mercado cultural.

Para tanto, utilizamos os estudos de Jameson (2006) e suas ideias sobre como o tempo e a obra de arte são apresentados no pós-modernismo. Usamos também os conceitos de tempo de Nunes (1995), com destaque para o tempo físico do interior da narrativa e os estudos de Garcia (2012), o qual aborda sobre o conceito e desenvolvimento das novelas gráficas.

Este artigo está dividido em três partes principais: a primeira aborda o gênero novela gráfica, seu surgimento e sua recepção na atualidade; a segunda

explora e relaciona as teorias sobre o tempo e a produção cultural que são utilizadas na análise da HQ; a terceira parte é dedicada à descrição e análise da obra, com ênfase no tempo narrativo e sua relação com a criação cultural na pós-modernidade.

Por fim, a partir da exploração temporal em *Daytripper*, percebemos como a obra traz, em sua estrutura, a construção de um tempo que parece um presente contínuo, tendo em vista que nos deparamos com nove vidas diferentes do protagonista, que ao mesmo tempo são independentes, mas também se entrelaçam. Além disso, por sua forma de construção, analisamos que a produção de *Daytripper* está intimamente ligada a uma postura crítica de inovação do gênero novela gráfica, ao lembrar, principalmente em seu gráfico, os quadrinhos tradicionais infantis, culturalmente mais vendidos, mas com um teor direcionado ao público adulto. Essa postura nos permite colocar a HQ analisada como um produto do mercado que tensiona entre ceder a lógica cultural e resistir ao mesmo tempo.

2 O GÊNERO NOVELA GRÁFICA

As histórias em quadrinho existem há muito tempo e faz parte do imaginário de muitas pessoas no período da infância. No Brasil, por exemplo, muitas gerações tiveram contato com a *Turma da Mônica* e *O Menino Maluquinho*, de Maurício de Sousa e Ziraldo, HQs que foram criadas, respectivamente, na década de 70 e 80. Porém, a trajetória das histórias em quadrinhos, de acordo com Garcia (2012), teve início com o pintor e escritor Suíço Rudolphe Topffer, em meados do século XIX, o qual realizou algumas histórias em estampas acompanhadas de textos, diferenciando-se do mundo da ilustração humorística e da caricatura na época. Esse surgimento provocou um olhar mais atento a esse tipo de narrativa e fez muitos teóricos tentarem definir o conceito de histórias em quadrinho.

Concebidas como "arte sequencial", as histórias em quadrinho têm sua origem no conceito desenvolvido por Will Eisner em seu livro *Quadrinhos e Arte Sequencial* (1985). Nessa perspectiva, McCloud (2005) amplia e destaca que essa forma de arte visa transmitir informações ao leitor, com a imagem desempenhando um papel central. No entanto, Garcia (2012, p. 41) observa que "McCloud não menciona em momento algum o texto, que, para outros estudiosos, como Harvey, é fundamental". Essa combinação consegue apresentar uma visão mais ampla do conceito de história em quadrinho quando esta contém a linguagem verbal e não verbal. Como nem tudo pode ser simplesmente mostrado pela arte gráfica, torna-se interessante associá-la à linguagem verbal na figura de um narrador e das falas diretas das personagens, principalmente se esse quadrinho não for apenas uma tirinha, mas sim um texto mais longo com enredo mais complexo, como por exemplo, uma novela gráfica.

A novela gráfica é um tipo de HQ que evoluiu no período dos quadrinhos underground da década de 1960. Devido à popularidade da televisão e dos

quadrinhos sendo associados apenas ao público infantil e juvenil, visto com maus olhos pela crítica séria, alguns artistas, embebidos pelas ideias de revolução na época (principalmente o movimento hippie)¹, construíram quadrinhos que eram produzidos longe das grandes indústrias e que eram direcionados para adultos. O sexo e as drogas foram temáticas que acentuaram essa distância entre esses novos quadrinhos e os comic books infantis tradicionais.

Porém, de acordo com Garcia (2012, p. 174), o gênero “[...] que realmente serviria como base fundamental para a construção da novela gráfica contemporânea, será o da autobiografia”. Will Eisner foi o pioneiro que trouxe essa visão mais autobiográfica nas histórias em quadrinho, ele fez inúmeras histórias a partir de sua infância nas comunidades judaicas de Nova York. *Um Contrato com Deus* (1978), HQ de Eisner, é uma coletânea de quatro histórias interligadas, centradas na vida dos moradores de um prédio no Bronx, Nova York, explorando temas como religião, morte, e a experiência dos imigrantes, ou seja, aspectos os quais o autor vivenciou em sua vida.

Além de *Um contrato com Deus*, em 1986, surge uma das obras de história em quadrinhos mais aclamadas pela crítica, *Maus*, de Art Spiegelman. Seu sucesso decorreu justamente do caráter biográfico e autobiográfico imbuído na obra, além de uma metalinguagem sobre o próprio processo de construção do quadrinho em si e da representação que foi feita do Holocausto, contado pela figura do pai de Spiegelman. Esse caráter inventivo do quadrinista lhe rendeu o prêmio Pulitzer, proporcionando uma mudança na forma de enxergar as HQs, em especial as novelas gráficas, agora observadas não como um subgênero da literatura, mas como algo que está em desenvolvimento e que pode ter validade artística tanto quanto um romance literário ou um filme.

Outras novelas gráficas também ganharam espaço nas livrarias e fizeram sucesso no público geral com a temática autobiográfica, como *Persépolis* (2000), de Marjane Satrapi; *Pílulas Azuis*, de Frederik Peeters (2001); *Fun Home* (2006), de Alison Bechdel, entre outras. No entanto, cada uma delas apresentam esse teor pessoal cruzando com outras temáticas (sexualidade, identidade, raça, história, ofício), permitindo uma singularidade em cada obra na forma como o enredo acontece. Nesse sentido, podemos apontar, por exemplo, a ausência de heróis e a não publicação em série dessas HQ como um rompimento da tradição dos quadrinhos de massa, além de também não focar no público infantojuvenil. Nas palavras de Garcia,

O que parecia um processo que levaria à morte dos quadrinhos na verdade foi um processo em que sua forma artística conseguiu se desprender do meio quadrinhos de massas **para fundar uma tradição nova baseada em valores literários e artísticos próprios, uma forma artística que**

¹ O quadrinho que consagrou o movimento underground foi “Zap Comix”, produzido por Robert Crumb. (GARCIA, 2012).

já não compete com a televisão como meio de massas, mas se apresenta como um meio culto com identidade e espaço próprios – o livro, as livrarias gerais, o museu inclusive -, e seu novo público, um público geral acostumado mais do que nunca a decifrar textos integrados por palavras e ícones superpostos sobre uma tela retangular, depois de quinze anos de massificação dos computadores pessoais (Garcia, 2012, p. 303).

Desse modo, a novela gráfica ganha um contorno emergente, uma vez que o estudo desse gênero ainda é bem recente e pouco explorado do ponto de vista analítico. O hibridismo presente nessas obras, ou seja, o desenho e a escrita, bem como o caráter biográfico, identitário, histórico, metalinguístico e temporal, oportunizaram a construção de um público que se interessa por quadrinhos independente deste ser ávido ou não pelas histórias de super-heróis tradicionais. Além disso, o traço dos desenhos, a ausência de cores quentes e a falta de ações grandiosas dos personagens são características da maioria das novelas gráficas citadas, apresentando um caráter experimental desse gênero que pode ser visto de forma diferente em cada obra e que, de certa forma, explora as complexidades pós-modernas, seja no seu conteúdo, seja na sua forma.

3 O TEMPO NA NARRATIVA E A PRODUÇÃO CULTURAL NA PÓS-MODERNIDADE

Entre as categorias narrativas, o tempo é uma das mais complexas de se definir precisamente, uma vez que há uma variedade de tempo narrativo e este se relaciona com outras categorias. No entanto, neste artigo, discutimos os conceitos de tempo elaborados por Nunes (1988) e relacionamos suas ideias com a perspectiva pós-moderna apresentada por Jameson (2006).

Para Nunes (1995), existem quatro tipos de tempo: físico, histórico, psicológico e linguístico. O tempo físico trata da relação entre o anterior e posterior, dos fatos que compõem a história imaginados pelo autor. Já o tempo histórico seria os fatos pertencentes ao mundo real que têm validade por meio de documentos que relatam sua existência. O tempo psicológico, por sua vez, refere-se às experiências internas da personagem, as quais não se assemelham a algo cronológico, mas figura seus pensamentos. Já o tempo linguístico está relacionado às formas gramaticais que indicam tempo (antes, depois, amanhã), ou seja, é o tempo da enunciação.

Porém, o autor sugere que esses tempos podem ser vistos simultaneamente em uma mesma obra, posto que “o tempo é plural em vez de singular” (Nunes, 1995, p. 23). Cada um deles pode ter um alcance diferente em cada narrativa e construído com uma função. Para o autor, nas modalidades de tempo

Se aplicam as noções de *ordem* (sucessão, simultaneidade), *duração* e *direção*, que recobrem, em vez de uma identidade, relações variáveis entre acontecimentos, ora com apoio nos estados do mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação linguística, nas condições objetivas da

cultura, nas visões de mundo e no desenvolvimento social e histórico (Nunes, 1995, p. 23).

Desse modo, o autor amplia o conceito de tempo, colocando-o distante de uma visão apriorística de classificação. A visão do crítico, por exemplo, concebe o tempo também como um processo de interrelação entre seu contexto de produção e o tempo físico pensado pelo autor em sua obra, desde que a narrativa, visual ou não, tome esse direcionamento na exploração de sua literariedade.

É nesse gancho que apresentamos o pensamento de Jameson (2006) em seu livro *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Nele o autor traz, além de outras discussões, como as transformações sobre tempo e espaço na arquitetura foram precursoras para as mudanças na construção de outras artes, como a literatura.

Primeiramente, é necessário entendermos que, para este autor, o termo “pós-moderno” é uma interpretação do movimento cultural e artístico ligado ao capitalismo tardio. Este termo seria um estágio do capitalismo em que a lógica de mercado e do consumo se torna dominante em todos os aspectos da vida cultural. Para o estudioso, o principal período de transição para esse tipo de capitalismo foi a década de 1960, período em que “a nova ordem internacional [...] é, ao mesmo tempo, instaurada e abalada, tanto por suas contradições internas quanto pela resistência externa. (Jameson, 2006, p. 20).

Dessa forma, dentro dessa relação entre ceder e resistir à lógica do capitalismo tardio, a narrativa pós-moderna muitas vezes desafia as estruturas lineares tradicionais, adotando formas fragmentadas e não lineares que refletem a complexidade e a multiplicidade da experiência contemporânea.

Nesse bojo, a temporalidade na narrativa, de acordo com Jameson, é afetada pela perda de uma conexão contínua com o passado histórico. Ele argumenta que a pós-modernidade resultou em uma sensação de “fim da história”, em que a linearidade temporal é substituída por uma sensação de “presentes perpétuos” (Jameson, 2006, p. 44). Sendo assim, compreende-se que nas narrativas pós-modernas, o passado, o presente e o futuro se misturam, criando uma sobreposição de tempos e uma sensação de desconexão histórica.

Ao levarmos em consideração o que Nunes (1995) fala sobre a multiplicidade de tempos na construção de uma narrativa, podemos compreender que o pensamento de Jameson aprofunda essas questões estruturais. Nesses termos, é possível analisar a obra *Daytripper* nessa perspectiva, uma vez que, nessa novela gráfica, temos a construção de um tempo físico que surge de modo aleatório na narrativa sem a anúncio direta do narrador. Além disso, este quadrinho, por seu gênero e pela forma como acontece a produção da narrativa, enquadra-se no tipo de literatura observada como pós-moderna.

4 DAYTRIPPER: UM VIAJANTE DE MUITAS VIDAS

Daytripper é uma novela gráfica que foi produzida a quatro mãos por Fábio Moon e Gabriel Bá em 2010. Os gêmeos são quadrinistas brasileiros, mas já publicaram nos Estados Unidos, Itália e Espanha, inclusive *Daytripper* foi primeiro publicada nos EUA pela DC Comics e depois no Brasil em 2011 pela editora Panini Books. Esse quadrinho é considerado a obra prima dos artistas e ganhou premiações importantes, como o prêmio “Eisner Awards”, na categoria “Melhor série Limitada”. Os autores também trabalham com adaptações de obras literárias, uma das que fazem sucesso entre o público é adaptação do romance *Dois irmãos* de Milton Hatoum, provavelmente, os irmãos quadrinistas guardam alguma ligação pessoal com este livro, uma vez que a obra tem dois irmãos gêmeos no cerne de sua narrativa.

Quanto da obra aqui focada, a narrativa apresenta a história de Brás Domingos de Oliva, um personagem que escreve obituários, mas almeja ser um escritor sério. Esse e outros anseios de sua vida nos são apresentados em dez capítulos que não obedecem a uma ordem cronológica, permitindo ao leitor iniciar a leitura por qualquer capítulo sem prejudicar a compreensão. O título de cada capítulo corresponde à idade do protagonista (exceto no capítulo nove que se chama “Sonho”) e a cada recorte, o leitor conhece aspectos da vida de Brás condizentes com o tempo em que ele vive e sua visão diante das circunstâncias presentes — os sonhos da juventude, o primeiro amor, o amor maduro, a decepção com o emprego, a inocência da infância, a relação conflituosa com o pai, entre outras. Ao final de cada capítulo, o protagonista morre em razão de diferentes motivos, algumas mortes são bem irônicas, como a morte ao final do capítulo 3, em que o protagonista é atropelado por um carro de entrega chamado “Foda. Entregas”

Além disso, também se apresenta em cada capítulo um obituário descrito pelo narrador, caracterizando como Brás foi em vida e o que ele ansiava na idade que morreu. No capítulo 3, por exemplo, o narrador termina o obituário dizendo: “estava tentando achar seu caminho no deserto, à procura do oásis que preferimos chamar de... ‘amor’” (Bá, Moon, 2011, p. 82). Cada morte elucida como o protagonista estava direcionando sua vida naquele momento. No trecho citado, ele estava na fase de conhecer e procurar entender o que era o amor.

É nessa estrutura que a questão do tempo na narrativa gráfica é apresentada sob diferentes enfoques. Temos sua relação com a morte, ou seja, a ideia de termos um tempo finito a ser vivido até que morramos e o que fazemos até o fim de tudo. Há também a presença das passagens do tempo em cada capítulo do livro, que apresenta várias versões da vida do protagonista, as quais podemos relacionar com o contexto de produção da novela gráfica. Interessa-nos, então, esse segundo enfoque, o qual trata do modo como o tempo narrativo, imaginado pelo autor, foi

construído e como ele se relaciona com as perspectivas pós-modernas no contexto de produção cultural.

Dessa forma, passamos a explorar essa visão. Podemos perceber que a HQ apresenta uma inovação dentro de seus aspectos visuais em comparação com outras novelas gráficas que também fizeram sucesso entre o público. HQs como *Maus* e *Fun home*, por exemplo, apresentam gravuras com ausência de cores quentes; o preto e o branco, ou cores frias, sobressaem-se para fugir da concepção de quadrinho de super-herói e dar um teor mais dramático a narrativa. No entanto, em *Daytripper*, há uma variação de cores, o que traz uma aproximação aos quadrinhos mais comerciais. Mesmo assim, essas cores estão relacionadas ao foco dado em cada momento da narrativa, contribuindo para uma percepção mais profunda sobre a versão da vida de Brás que estamos lendo. É como acontece no quadro a seguir, que apresenta o protagonista rezando no velório de seu pai.

Figura 1: Morte do pai de Brás



Fonte: *Daytripper* (Fábio Moon e Gabriel Bá, 2011)

Notamos que as cores em tons de roxo e preto delimitam quem está de fora da cena, enquanto Brás aparece simetricamente no centro do quadro, diante do leitor, em cores mais claras, porém esbranquiçadas. Esse uso de cores contribui para o teor fúnebre da cena e carrega uma carga emocional que é intensificada pelo caixão, o fim da vida, e a cruz, acima da cabeça de Brás, que traz em sua simbologia tanto morte como vida. Em toda a narrativa as cores auxiliam na complexidade de cada período da vida do protagonista. Entendemos que essa inovação faz parte da perspectiva dos autores de transitarem entre a visão tradicional das HQs de super-heróis e a visão de renovação estética dos quadrinhos com o gênero novela gráfica, apresentando uma profundidade maior na relação entre os elementos visuais e os textos verbais.

Essa duplicidade entre não esquecer do passado dos comic books, mas também apresentar aspectos autorais no conteúdo da história com elementos estéticos inovadores, nos faz perceber como a obra está envolvida no contexto pós-

moderno de produção cultural. Nessa visão, o passado histórico é uma imagem que é reordenada para manter uma mudança constante, buscando o ineditismo. Esse pensamento se relaciona, no caso, com a própria identidade caótica do gênero novela gráfica, o qual “ainda não se solidificou, portanto está neste momento sofrendo processos de mudança muito importantes” (Garcia, 2012, p. 310).

Daytripper traz aspectos no interior de sua narrativa que coadunam com o momento histórico de sua produção e que nos faz prestar atenção sobre o tempo pensado pelos autores para apresentar a vida do protagonista em sua estrutura narrativa. Começamos pelo título do quadrinho, *Daytripper*, em uma tradução mais livre, significa viajante de um dia. Na narrativa, vemos que o personagem transita entre vários momentos de sua vida de modo aleatório, como um viajante, sempre em movimento. Não é ele quem nos conta suas histórias, mas um narrador em terceira pessoa. Embora haja uma morte a cada capítulo, como se a vida do protagonista terminasse ali, há elementos e situações de outros capítulos que se comunicam; por exemplo, a relação conflituosa que Brás tem com seu pai e sua ânsia pela arte escrita passeiam por todos os capítulos. Além disso, os espaços se misturam, fazendo o leitor voltar ou adiantar capítulos e ser forçado a prever uma sequência da vida do protagonista.

Há uma situação que contempla bem essa observação. No primeiro capítulo, Brás morre antes de entrar no teatro municipal de São Paulo, vítima de um assalto em um bar próximo. No capítulo quatro, vemos que Brás entrou no teatro e conseguiu ver a apresentação de seu pai em comemoração ao seu trabalho como escritor. Essas retomadas sugerem uma independência do leitor para buscar entender a novela gráfica do seu ponto de vista e manifestam também a questão do tempo como um presente contínuo, teorizado por Jameson (2006), em que o espaço é quem nos diz o tempo do acontecimento.

No quadrinho isso é recorrente, pois não existe a marcação linguística de uma temporalidade histórica presente na narrativa. Conseguimos perceber mais ou menos o ano em que a história transcorre por alguns espaços e objetos tecnológicos ultrapassados. Como exemplo, temos o acidente que ocorreu no aeroporto de Congonhas, em que um avião, ao pousar, bateu em um depósito, no ano de 2007.

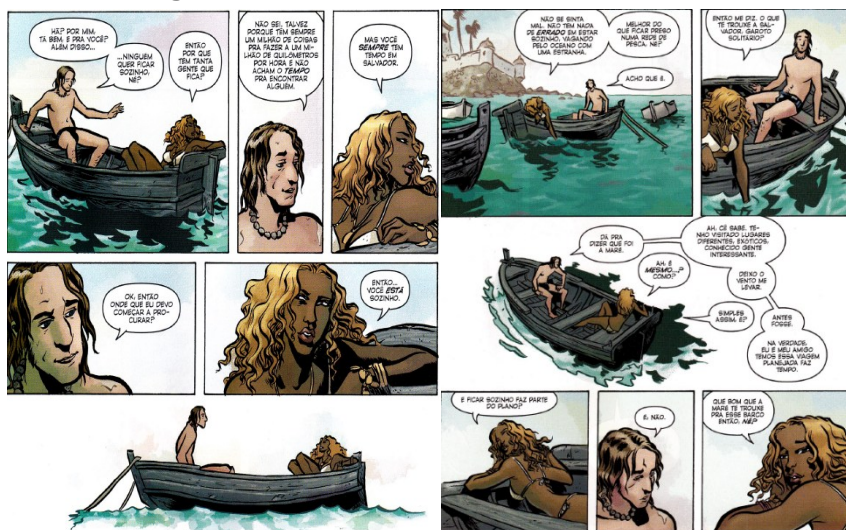
Figura 2: Acidente no aeroporto de Congonhas



Fonte: *Daytripper* (Fábio Moon e Gabriel Bá, 2011)

Esse fato histórico, no entanto, não situa bem a narrativa em termos cronológicos e acreditamos que nem seja essa a intenção dos autores. Na verdade, a maestria da narrativa está justamente nesse diálogo que é feito entre as facetas da vida do protagonista e como suas escolhas moldam seu destino. A possibilidade de observarmos diferentes momentos da vida do personagem em separado, como se fossem seus últimos momentos, e ao mesmo tempo essas biografias se comunicarem, como se estivéssemos vendo sua existência inteira em várias vidas, demonstra uma inovação na estética das novelas gráficas atuais. Nessa HQ, percebemos que a durabilidade das narrativas do protagonista em cada recorte de sua vida varia: ora é mais curta, ora é mais longa, às vezes um capítulo se passa em alguns anos, em outros, a história transcorre em um dia.

Essa interpretação se relaciona com a perspectiva de Nunes (1995) quando ele aborda que a duração e a ordem do tempo na narrativa podem estar apoiadas nas relações variáveis dos acontecimentos, os quais podem ser sucessivos ou simultâneos. Enxergamos que a exploração do tempo nessa novela gráfica aparece na relação entre as diversas histórias de Brás e como esse tempo se apresenta em cada recorte de sua vida. Na narrativa, fica clara essa complexidade do tempo até mesmo nas entrelinhas das falas das personagens.

Figura 3: Conversa com Olinda, namorada de Brás

Fonte: *Daytripper* (Fábio Moon e Gabriel Bá, 2011)

Ao observarmos as palavras em **negrito** nesse diálogo, temos a seguinte frase: “O tempo sempre está errado mesmo, né?” Essa afirmação nos faz refletir sobre o processo de construção dessa HQ e de sua visão ao abordar o tempo físico da narrativa de forma fragmentada “em uma série de presentes perpétuos” (Jameson, 2006, p. 44). Assim, o tempo na frase extraída, estaria errado, se fosse visto apenas como algo que passou, uma vez que pelo teor desta narrativa gráfica, ele é constante e envolve o passado, presente e futuro de forma simultânea.

Por fim, a partir da exploração temporal em *Daytripper*, percebemos como a obra traz, em sua estrutura, a construção de um tempo que parece um presente contínuo, tendo em vista que nos deparamos com nove vidas diferentes do protagonista, que ao mesmo são independentes, mas também se entrelaçam. Além disso, analisamos que a produção de *Daytripper* está intimamente ligada a uma postura crítica de inovação do gênero novela gráfica, ao relembrar, principalmente em seu gráfico, os quadrinhos tradicionais infantis, culturalmente mais vendidos, mas com um teor direcionado ao público adulto. Essa postura nos permite colocar a HQ analisada como um produto do mercado que tensiona entre ceder a lógica cultural e resistir ao mesmo tempo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo se propôs a analisar como o tempo é explorado na novela gráfica *Daytripper*, buscando entender este gênero na contemporaneidade e como a exploração do tempo se alinha às perspectivas pós-modernas na criação cultural.

Para cumprir com estes objetivos, primeiro fizemos uma análise da evolução das histórias em quadrinhos e, mediante as investigações de Garcia (20012), percebemos como esse meio de expressão passou de uma forma de entretenimento

direcionada principalmente ao público infantil para uma forma de arte e narrativa reconhecida por sua profundidade e complexidade. O reconhecimento de obras como *Maus*, de Art Spiegelman, abriu o caminho para as novelas gráficas serem respeitadas e vistas com potencial de contar histórias impactantes com inovações estéticas - como acontece em *Daytripper*.

Utilizamos os apontamentos de Nunes (1995) sobre o tempo narrativo para compreender as multiplicidades de tempos presentes em uma narrativa, destacamos o tempo físico, ou seja, o tempo pensado pelos autores para construção do interior da narrativa. Estabelecemos conexões entre essa concepção temporal e a visão pós-moderna de Jameson (2006) sobre a arte e sua inserção na cultura contemporânea. Isso foi relacionado tanto com a dimensão temporal presente na narrativa, quanto com a configuração do gênero novela gráfica dentro do contexto mais amplo da produção cultural.

A partir das análises, entendemos que o tempo na perspectiva de *Daytripper* desafia nossa compreensão convencional do tempo na narrativa. A ausência de marcações cronológicas precisas cria uma sensação de presentes perpétuos, onde as noções de passado, presente e futuro pairam no espaço narrativo de modo indefinido. Essa inovação se expande para seu contexto de produção, no qual analisamos que os autores optaram por trazer características dos quadrinhos tradicionais comerciais em correlação com o gênero novela gráfica, em busca de tornar o gênero mais sério e criativo, mas sem fugir do mercado global.

Neste cenário, a novela gráfica continua a evoluir, desempenhando um papel importante no cenário cultural contemporâneo, e *Daytripper* permanece como um marco significativo nesse percurso, sendo possível de ser observada por diferentes óticas, inclusive em comparação com outras HQs.

REFERÊNCIAS

BÁ, G; MOON, F. **Daytripper**. Barueri: Panini Books, 2011.

GARCIA, S. **A novela Gráfica**. Trad. Magna Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

JAMESON, F. Pós-modernismo e sociedade de consumo. *In: A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006b. p. 15-44.

MACCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 2005.

NUNES, B. **O tempo na Narrativa**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.

A EXPRESSÃO SUBVERSIVA DE PENELOPE EM BRIDGERTON: UMA ANÁLISE DOS BOLETINS INFORMATIVOS COMO INSTRUMENTO DE EMPODERAMENTO FEMININO

Ana Paula de Oliveira Silva
Debora Lorena Lins

1 INTRODUÇÃO

A série "Os Bridgertons", da autora Julia Quinn, é uma enealogia que narra a história de oito irmãos. A trama se passa no século XVIII, com foco no misterioso pseudônimo de Lady Whistledown, que revela todos os segredos obscuros da sociedade por meio de seus boletins informativos.

No final da segunda temporada, os telespectadores descobrem que a misteriosa Lady Whistledown é, na verdade, Penelope Featherington. Ela é uma jovem tímida, com características físicas fora dos padrões de beleza da época, praticamente invisível perante a sociedade, mas com uma grande vocação para a leitura e a escrita. Assim, através da escrita, encontra uma forma de expressar seus pensamentos e conhecimentos, tornando-se uma voz feminina em uma sociedade dominada pelo patriarcado.

O objetivo deste estudo é investigar como a personagem Penelope Featherington, na série *Bridgerton*, utiliza os boletins informativos como meio de empoderamento, desafiando sua invisibilidade social e reivindicando sua voz na alta sociedade. Dessa forma, demonstraremos como uma jovem fora dos padrões da sociedade, tímida e invisível, consegue expressar sua força por meio da escrita.

Esta pesquisa é de natureza qualitativa, de cunho bibliográfico e de um estudo crítico-interpretativo. Analisaremos a personagem Penelope durante as três primeiras temporadas da série *Bridgerton*. Este artigo conta com as contribuições teóricas de autoras como Zolin (2009), Wolf (1992), Oliveira *et al.* (2017), entre outros estudiosos.

Portanto, nosso trabalho será dividido nas seguintes seções: 2. O feminismo e suas ondas, na qual abordaremos o movimento feminista e os objetivos nas quatro ondas; 3. Crítica Feminista, onde analisaremos a relação entre as políticas feministas e a literatura; 4. Análise da obra, em que colocaremos em evidência a atuação de Penelope Featherington na série *Bridgerton*; 5. Conclusão, onde destacaremos a análise dos resultados obtidos; e, por fim, as nossas referências.

2 O FEMINISMO E SUAS ONDAS

O feminismo é uma manifestação no qual as mulheres lutam pela igualdade de gênero. Uma das razões que abriu espaço para a esse movimento foram as limitações impostas às mulheres pela sociedade patriarcal, na qual elas tinham o dever de cuidar apenas do lar, da educação dos filhos e de serem esposas dedicadas e respeitadas perante a sociedade. Em virtude das cobranças, do silenciamento e da opressão, surgiram diversas manifestações ao longo do tempo, nas quais as mulheres passaram a reivindicar direitos e espaço na sociedade. Esse movimento ficou conhecido como feminismo, e suas lutas se dividiram em diferentes fases marcantes da história.

A primeira onda do feminismo ocorreu em meados do século XIX. Segundo Pinto (2010, p. 15), na Inglaterra, as mulheres reivindicaram o direito ao voto. Elas lutavam para se libertar de submissão que existia ao sexo masculino e, após muita luta, "o direito ao voto no Reino Unido foi conquistado em 1918" (Pinto, 2010, p. 15).

Nesse longo caminho, as mulheres tiveram que enfrentar diversas manifestações e obstáculos para conquistar direitos, como o voto, de estudar e a possibilidade de trabalhar fora com mais dignidade. Dessa forma, surgiu o Movimento Sufragista, com manifestações em Londres, nas quais as mulheres sofreram diversas punições, inclusive a prisão e faziam greves de fome. Um exemplo marcante foi o caso da feminista Emily Davison, que se jogou em frente ao cavalo do rei (Pinto, 2010, p. 15).

A Segunda Onda do feminismo ocorreu entre 1960 e 1980 e se expandiu para diversos lugares, destacando "a mulher vítima de opressão sofrida por seu companheiro, trazendo uma nova concepção de mulher reflexiva" (Silva *et al.*, 2021, p. 117). Assim, o feminismo lutou pelos direitos que eram negados à classe feminina pela sociedade patriarcal (Silva *et al.*, 2021)."

Durante a década de 1990, surge a Terceira Onda do feminismo, com foco nos movimentos das mulheres negras, homossexuais e outros grupos que ganharam destaque ao longo da história. Nesse período, as mulheres começam a ocupar diversos cargos que antes pertenciam exclusivamente a classe masculina, como os cargos jurídicos, por exemplo

Um dos questionamentos levantados pela Terceira Onda do feminismo foi sobre atribuição a maternidade e a divisão da tarefa doméstica, além do trabalho fora de casa (Martins, 2015). Dessa forma, a mulher passou a ter total arbítrio para escolher se deseja ou não ser mãe. Com isso, surgiram os anticoncepcionais, e, por fim, a mulher conquistou o poder de decidir sua formação acadêmica e a área de trabalho que deseja seguir.

Nos estudos atuais, é reconhecida a Quarta Onda do feminismo. Segundo Felgueiras (2017), vivemos em uma era quase totalmente digital, na qual as pessoas estão sempre conectadas às redes sociais, que se tornaram um espaço onde as

mulheres podem discutir diversos temas relacionados aos seus direitos. Nesse contexto, surge o "ciberfeminismo", por meio do qual as mulheres podem expor seus pensamentos, fazer manifestações, divulgar informações e reportagens, tudo isso utilizando plataformas como o *Instagram*.

Portanto, o feminismo é um movimento que luta pela igualdade de gênero e pela extinção do machismo presente na sociedade, ou seja, busca eliminar o preconceito de que o lugar da mulher "é na cozinha" e entender que o lugar dela é "onde ela quiser". Além disso, é uma luta diária para que o consentimento das mulheres seja compreendido e respeitado, principalmente quando dizem "não".

3 CRÍTICA FEMINISTA

A crítica feminista surge como uma forma de compreender melhor os movimentos feministas entendidos na literatura, sendo uma forma de questionar o cânone literário e o apagamento de autoras femininas. Um dos objetivos é incluir essas escritoras entre os clássicos da literatura. Atualmente, muitas autoras estão sendo redescobertas, e diversos de seus escritos já estão disponíveis na internet.

Com o surgimento do feminismo que aconteceu na década de 1960, iniciaram-se os estudos sobre a mulher nas áreas da Sociologia, História, Antropologia e Psicanálise e ganhando também destaque na Literatura, onde surgiram diversas escritoras renomadas, como Agatha Christie (1890-1976) e Jane Austen (1775-1817), entre muitas outras que se consagraram na história (Zolin, 2009).

No texto "Profissões para Mulheres", apresentado pela renomada escritora Virginia Woolf em 21 de janeiro de 1931 à Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres e publicado postumamente em 1942 na obra *A Morte da Mariposa*, Woolf narra a trajetória de uma escritora. Logo no início, ela menciona figuras pioneiras que abriram caminho para mulheres na literatura, como Fanny Burney, Aphra Behn, Harriet Martineau, Jane Austen e George Eliot. Woolf reconhece a importância dessas autoras, tanto as famosas quanto as desconhecidas e esquecidas, por terem pavimentado o caminho e guiado seus passos. Ela destaca o legado deixado por essas mulheres, que permitiu às gerações futuras continuar na literatura.

Embora não haja impedimentos para que uma mulher se torne médica, advogada ou exerça outras profissões, esse caminho é árduo e repleto de obstáculos (Woolf, 2012). Conforme Zolin (2009), na visão de Virginia Woolf, uma mulher dotada de talento poético no século XVI era considerada infeliz. Isso se deve ao fato de que o perfil idealizado da mulher na época limitava suas oportunidades, restringindo-a ao ambiente doméstico, sem acesso ao estudo ou ao trabalho. Assim, é evidente o quanto as escritoras foram apagadas, silenciadas ou forçadas a publicar suas obras sob pseudônimos.

4 A MULHER DO PASSADO

A mulher solteira deveria submeter-se às ordens do pai e, ao casar-se, deveria obedecer às regras impostas pelo marido. Assim, perante a sociedade, a mulher se torna invisível, pois, segundo Michelle Perrot (2006, p. 17), “em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas”. Podemos interpretar isso como a submissão das mulheres às ordens do marido, levando-as a abdicar de seus sonhos para se tornarem esposas perfeitas. Com base nas teorias de Oliveira *et al.* (2017), é possível afirmar que:

Compreendemos que a figura da mulher sempre esteve à margem, porque a sociedade patriarcal colocou o homem como o centro de todas as coisas, assim foi na política, na religião, na economia etc. A mulher tinha um determinado status de reconhecimento social se viesse de um casamento legítimo, pois ela passa a ser definida com base na sua relação com o homem, assim, existia a Maria do Paulo, a Joana do Ricardo, etc. Ela era uma propriedade do outro como o pai, o irmão mais velho etc. (Oliveira *et al.*, 2017, p. 42).

Então, para que a mulher pudesse ser reconhecida na sociedade ela precisaria de um *status*, que no caso seria um bom casamento, tendo também neste matrimônio o dever de ter um herdeiro homem para prosseguir na questão financeira da família. Dessa maneira, recordamos a obra de Jane Austen em “Orgulho e Preconceito” em que as irmãs Bennet, na eventualidade do falecimento do pai, perderiam a casa para um primo distante, uma vez que a senhora Bennet não foi capaz de gerar um herdeiro masculino, deixando-as desamparadas, a menos que conseguissem um casamento vantajoso.

Dessa forma, observamos que as mulheres não tinham controle sobre suas próprias vidas, sendo frequentemente identificadas através de suas relações com homens. Essa falta de autonomia evidenciava a dura realidade enfrentada pelas mulheres na época. Perrot (2006, p. 17) observa que “até mesmo o corpo das mulheres era amedrontado; era preferível que estivessem cobertas por véus”. Assim, a classe feminina não apenas precisava comportar-se de maneira apropriada em público, mas também manter uma aparência impecável para garantir sua aceitação social.

Nos séculos anteriores, as mulheres eram frequentemente relegadas a papéis subalternos, limitando-se às responsabilidades de cuidar do lar, educar os filhos e obedecer ao marido ou ao pai. Esse contexto de submissão e restrição resultou na marginalização da classe feminina por uma sociedade predominantemente machista. Contudo, apesar dessas limitações, diversas mulheres conseguiram se destacar e deixar um legado significativo na literatura, como Jane Austen, Mary Shelley, e Emily Brontë, que contribuíram de maneira substancial para a cultura e a literatura, influenciando gerações futuras. Portanto, no próximo tópico,

analisaremos a figura de Penelope Featherington, que, ao escrever bilhetes informativos, causou um impacto na alta sociedade.

5 PENELOPE FEATHERINGTON E SEUS BOLETINS INFORMATIVOS

A série *Os Bridgertons*, de autoria de Julia Quinn, conta a história de oito irmãos. Assim ao longo das narrativas, somos surpreendidos pela escritora que usa o pseudônimo Lady Whistledown, a qual desvenda os segredos mais obscuros dos personagens da alta sociedade. No entanto, ao final da segunda temporada, descobrimos que a escritora por trás dos boletins informativos é, na verdade, Penelope Featherington.

A personagem é uma moça tímida, tranquila que gosta de ler e escrever, mas na primeira temporada Penélope sente a pressão para se casar, como todas as jovens da época, mas isso não define a personagem. Ela está mais focada em seus sentimentos por Colin e seu segredo como Lady Whistledown. Embora o casamento seja uma expectativa em sua vida, o que realmente importa para ela são suas amizades, sua obrigação é arranjar um bom marido. Pois “A mulher tinha um determinado status de reconhecimento social se viesse de um casamento” (Oliveira *et al.*, 2017, p. 42).

Figura 01: Penelope observadora



Fonte: Netflix

A personagem Penelope Featherington está sempre observando cada atitude das pessoas da alta sociedade. Além disso, ela costuma ficar perto dos criados para ouvir fofocas e, assim, publicá-las de forma anônima (Bridgerton, 2022, episódio “Vitória”). Como pontua Zolin (2009, p. 221), “as mulheres eram destituídas de poder, no âmbito das práticas sociais e familiares, a realidade era outra”, ou seja, as mulheres não tinham voz na sociedade machista da época, mas, por meio de seu pseudônimo Lady Whistledown, conseguiu ser ouvida e ter poder em uma sociedade patriarcal.

Penelope Featherington desafia os preceitos da sociedade patriarcal ao usar seu pseudônimo, Lady Whistledown, para escrever sobre diversos temas que afetam a alta sociedade, como o amor do conde Bridgerton, as jovens que buscam ser o "diamante" da temporada e as tentativas da Rainha Charlotte de descobrir sua identidade. Com seus escritos, Penelope choca a sociedade ao mostrar que uma mulher, mesmo em segredo, pode influenciar e moldar o pensamento de todos ao seu redor, rompendo com a ideia de que o feminino não tem voz ou poder na sociedade.

Figura 02: Penelope e seus escritos



Fonte: Netflix

Penelope escreve durante a noite ou quando se sente inspirada (Bridgerton, 2022, episódio "O visconde que me amava"). Suas publicações garantem um bom retorno financeiro, o que a diferencia das outras mulheres de sua época. Mesmo sem revelar sua identidade, Penelope acumula dinheiro por conta própria, algo incomum na sociedade em que vive. Contudo, no dia a dia, ela permanece invisível para todos ao seu redor, inclusive para sua própria família. Por isso, nos recordamos de várias escritoras que tiveram que usar pseudônimos para terem suas obras publicadas e reconhecidas na sociedade, como era o caso da escritora Mary Shelley, dentre outras que foram silenciadas e apagadas na história. Corroborando com esta ideia, Perrot (2007) enfatiza que

Em primeiro lugar, porque as mulheres são menos vistas no espaço público, o único que, por muito tempo, merecia interesse e relato. Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. (Perrot, 2007, p. 16-17).

Na sociedade da época, as mulheres eram frequentemente subestimadas, sendo sua importância medida principalmente por um bom casamento, pela habilidade como dona de casa e pela capacidade de gerar um filho homem para dar

continuidade aos negócios da família. Penelope, no entanto, é praticamente invisível aos olhos dos homens. Sua única forma de ganhar reconhecimento é por meio de seus escritos, nos quais também utiliza sua influência para ajudar outras pessoas, como a modista Madame Delacroix.

Figura 03: Cumplicidade

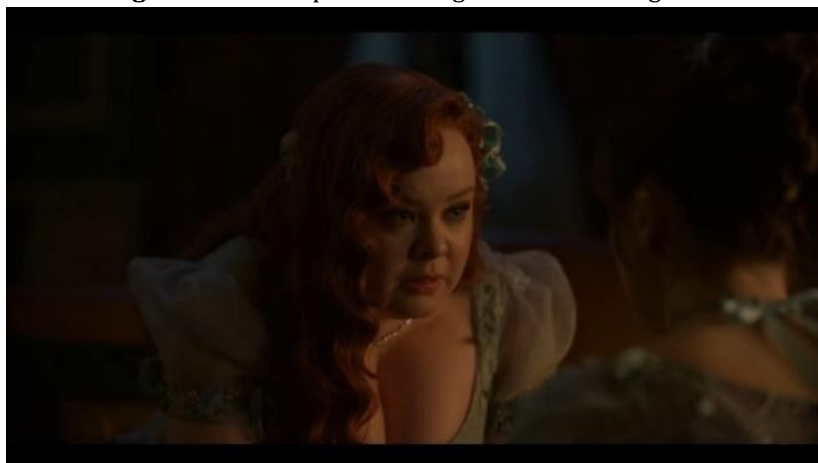


Fonte: Netflix

A Madame Delacroix estava passando por dificuldades em seu trabalho, pois uma nova modista havia chegado à cidade, resultando na perda de clientes para ela. Para ajudar a amiga e confidente, Penelope escreve um bilhete informativo como Lady Whistledown, auxiliando Madame Delacroix a recuperar sua clientela (Bridgerton, 2022, episódio “Obsessão”). Dessa maneira, notamos o quanto a escrita anônima de Penelope havia ganhado força e influência na sociedade, atingindo, assim, o reconhecimento da voz feminina na sociedade.

Dessa forma, Penelope assume um lugar na sociedade que lhe dar “poder” sem depender da influência ou do status de uma figura masculina. Ela desfruta da liberdade de exercer sua criatividade sem a necessidade de se adequar aos desejos e crenças de alguém que a veja como um ser inferior. Assim, a personagem começa a compreender que, ao publicar os boletins informativos sob o pseudônimo de Lady Whistledown, consegue estabelecer uma maneira de ser ouvida e exercer influência na sociedade, obtendo, assim, uma voz e uma escolha que antes não eram possíveis para ela.

Figura 04:Penelope e sua amiga senhorita Bridgerton



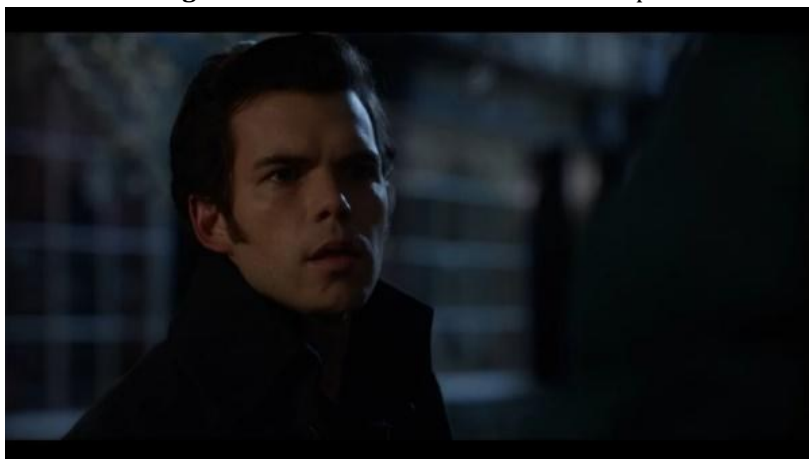
Fonte: Netflix

A imagem acima retrata uma conversa entre Penelope e sua amiga Eloise Bridgerton, na qual ela revela o que Lady Whistledown representa: “Eu deveria estar usando os panfletos para dar voz àqueles que não têm/ Escrever foi a forma que eu encontrei de ter uma voz. Os panfletos surgiram porque me sentia impotente em minha própria casa/ Whistledown é poder” (Bridgerton, 2024, episódio “Os Segredos de Colin Bridgerton”). Dessa maneira, entendemos o quanto Penelope anseia ser ouvida por sua família e pela sociedade. Na escrita, ela encontra uma oportunidade de resistência feminina em uma época dominada pelo patriarcado; os panfletos representam o empoderamento feminino, e Lady Whistledown, além de ter escritos poderosos, também impactou a sociedade.

Embora os boletins de Miss Whistledown sejam amplamente consumidos, Penelope enfrenta desafios para dar continuidade a sua escrita, uma vez que a própria rainha oferece uma recompensa para quem descobrisse a verdadeira identidade da autora dos boletins. Mesmo diante do perigo iminente, Penelope se sustenta em seu desejo de lutar pelo que acredita, pois, a escrita lhe possibilitou confiança e poder em uma sociedade em que a voz masculina ecoava. Todavia, não podemos deixar de destacar que há uma personagem feminina que tem sua voz respeitada socialmente, a rainha. Entretanto, o que lhe possibilita falar para a sociedade é o prestígio da sua posição social. Caso fosse apenas uma mulher comum, sua voz seria ignorada como as demais mulheres.

Um dos desafios enfrentados por Penelope foi a oposição de seu noivo, Colin Bridgerton, em relação aos seus escritos. No entanto, o empoderamento e atitudes feministas da personagem permitiram que ela se destacasse como uma escritora renomada, rompendo com a tradição de que a escrita era um domínio eminentemente masculino (Zolin, 2009).

Figura 05: Discussão entre Colin e Penelope

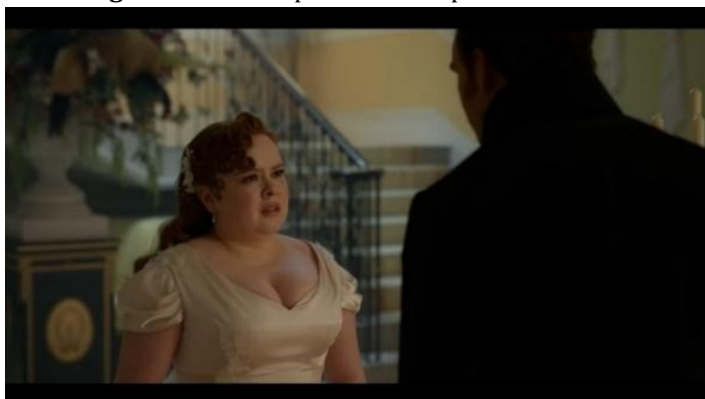


Fonte: Netflix

Colin Bridgerton, ao descobrir que Penelope Featherington é, na verdade, Lady Whistledown, se encontra em conflito por causa da escrita e, por isso, diz o seguinte: “Sabe o que é mais humilhante?/ você era uma escritora publicada e renomada em toda Mayfair/ quando todo esse tempo, como se eu fosse um grande escritor” (Bridgerton, 2024, episódio “De Mãos Dadas”). Nessa passagem, notamos a questão da inferioridade masculina, ao achar humilhante que uma mulher se torne escritora e dê conselhos de escrita a um homem.

Penelope Featherington não desconstrói completamente o mito do casamento, pois o desejo de se casar ainda está presente em sua vida. No entanto, é por meio de seus escritos que ela revela uma genialidade, criticidade e espontaneidade que não consegue expressar plenamente em seu convívio social, devido ao medo de ser julgada. Através da escrita, Penelope se permite ser sarcástica e expressar suas opiniões de maneira autêntica, alcançando, assim, uma posição de igualdade em relação aos que a rodeiam, algo que dificilmente conseguiria em interações pessoais

Figura 06: Penelope coloca seu posicionamento



Fonte: Netflix

Penelope explica a Colin os reais motivos para se tornar Lady Whistledown, pois ela assume um poder que antes era negado a qualquer mulher. Ela compreende que a escrita impacta a sociedade, representando muito mais do que uma simples fofoca; indica empoderamento. Ela diz: “É esconder as partes dela que o mundo não aceita/ eu sou Whistledown/ enquanto a única opção que as mulheres têm/ você tem a opção de ser quem quer que seja/ Você não tem como saber, porque não é uma mulher” (Bridgerton, 2024, episódio “De Mãos Dadas”). Ou seja, as mulheres tinham apenas um único caminho a seguir: casar e ser donas do lar, enquanto os homens podiam escolher o que almejavam, ter a oportunidade de estudar, decidir se desejavam casar ou não e viver aventuras.

Portanto, o anseio de Penelope é ter o poder de realizar as suas escolhas livremente, mas ela nasceu em um século em que a escrita era uma possibilidade distante para as mulheres. Entretanto, Penelope vai contra as restrições de sua época, vindo a se tornar uma excelente escritora no final da terceira temporada, sendo reconhecida e recebendo a aprovação da rainha Charlotte.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a série Bridgerton tenha como trama central as tentativas de uniões matrimoniais, ela retrata a realidade das mulheres nos séculos passados, cujas vidas eram frequentemente limitadas ao papel de construir uma família. No entanto, a narrativa também dá voz a jovens que desejavam mais do que simplesmente se casar e cuidar do lar. A personagem Penelope, analisada neste trabalho, é constantemente excluída por não se encaixar nos padrões de beleza e prestígio social da época. Apesar de ser frequentemente invalidada e silenciada, Penelope revela sua genialidade através da escrita dos boletins, sob o pseudônimo de Lady Whistledown. A escrita permite que ela expresse suas opiniões sobre a alta sociedade, desafiando a ordem patriarcal que restringia a liberdade das mulheres. Ao exercer essa atividade, Penelope conquista não apenas sua independência financeira e autoconfiança, mas também o reconhecimento daqueles que a excluía, afirmando-se em uma sociedade que limitava as oportunidades femininas.

REFERÊNCIAS

BRIDGERTON, Direção: Kelly Valentine Hendry. Produção: Jess Brownell. Netflix:2020.

BRIDGERTON, Direção: Kelly Valentine Hendry. Produção: Jess Brownell. Netflix:2022.

BRIDGERTON, Direção: Kelly Valentine Hendry. Produção: Jess Brownell. Netflix:2024

FELGUEIRAS, A. C. "Breve Panorama Histórico do Movimento Feminista Brasileiro: das Sufragistas ao Ciberfeminismo". **Revista Digital Simonsen**, n. 6, p. 108-121, 2017

MARTINS, A. P. A. (2015). O Sujeito "nas ondas" do Feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade. *Revista Café Com Sociologia*, 4(1), 231-245

OLIVEIRA, C. S. de *et al.* **Flora**: da ruptura dos padrões à incompletude da personagem. Bahia: FLIPA, 2017.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PINTO, C. R. J. Feminismo, história e poder. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

SILVA, J. P. A. da *et al.* As quatro ondas do feminismo: lutas conquistas. **Revista de Direitos Humanos em Perspectiva**. e-ISSN: 2526-0197, Encontro Virtual, v. 7, n. 1, p. 101-122, Jan/Jul. 2021.

WOLF, N. **O mito da beleza**: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro, 1992.

WOOLF, V. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Coleção L&PM Pocket, 2012.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Crítica Feminista**: Uma contribuição para a história da literatura. 2013. Disponível em:
<https://www.yumpu.com/pt/document/read/12460399/critica-feminista-uma-contribuicao-para-a-historia-da-literatura-pucrs>. Acesso em: 13 ago. 2024

ZOLIN, L. O. Crítica Feminista. In: BONNICI, T; ZOLIN, L. (Orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

A FRATURA ESTÉTICA DA PERIFERIA NO ROMANCE “VIA ÁPIA”, DE GEOVANI MARTINS

Ana Paula Alves de Andrade
José Helber Tavares de Araújo

1 INTRODUÇÃO

Com o término institucional da escravidão no Brasil, em 1888, muitos negros foram expulsos das fazendas onde trabalhavam sem remuneração e ficaram sem ter onde morar, muito menos como sobreviver, pois não tinham qualquer estabilidade financeira nem políticas públicas para os incluir socialmente. Grande parte desses negros foram viver nos morros e periferias que hoje conhecemos como favelas. Com as dificuldades de conseguir empregos dignos e com moradias precárias, iniciou-se o que hoje relatamos como a realidade das favelas brasileiras, com muita violência, preconceito, uso de drogas, etc. Sem educação de qualidade, infraestrutura, saúde e moradia digna, o que resta a essa população são poucas opções de sobrevivência.

O romance em questão, *Via Ápia*, de Geovani Martins, discorre sobre a vida de cinco jovens moradores de uma favela famosa situada na cidade do Rio de Janeiro conhecida como “Rocinha”. A narrativa permeia entre um modelo de diário que relata as vivências dos personagens que livremente transitam no cotidiano carioca, com a presença da violência, das drogas, da pobreza, do preconceito, dos sonhos e dos desejos individuais de cada um do quinteto. A favela é vista de forma profunda. Na primeira parte do livro conhecemos uma rotina agitada, seja pelas obrigações do dia-a-dia, seja pelos costumes cariocas. Já na segunda parte encontramos o receio dos moradores em relação a implantação das UPPs (Unidade de Polícia Pacificadora) e como esse programa afeta a vida e as estruturas desiguais no cotidiano dos desfavorecidos pela prática social.

Este estudo trouxe consigo a proposta de desenvolver a análise da fratura social brasileira exposta no romance “*Via Ápia*”, de Geovani Martins. A narrativa reflete uma literatura opositiva ao sistema de desigualdade social e discriminação histórica que permite compreender, de maneira mais profunda, o nível de “descomposição” social que se desenvolve até hoje na periferia dentro do contexto do capitalismo contemporâneo.

O que justifica a elaboração deste artigo é que ele possa contribuir para o avanço de um pensamento positivo acerca de um diálogo rico e reflexivo sobre as questões identitárias no Brasil, abordando a complexidade das experiências dos personagens e oferecendo uma visão mais profunda das relações entre identidade e

sociedade. A análise temática da obra permitirá uma reflexão sobre a importância da construção e busca pelo reconhecimento, igualdade e identidade.

De início, foi selecionada a obra literária que seria objeto de nossa análise literária onde posteriormente foi realizada a leitura da mesma. Levamos em consideração os temas de discriminação histórica e desigualdade social presentes no livro, buscando compreender como o autor aborda essas questões. Focamos em aspectos como caracterização de personagens, desenvolvimento de enredo e estrutura narrativa. Em um segundo momento, foram feitos levantamentos sobre as partes principais do enredo.

2 LITERATURA DE PERIFERIA: A OBRA A PARTIR DE GEOVANI MARTINS

Geovani Martins tem sido visto como uma das vozes emergentes mais importantes da literatura brasileira contemporânea. Ele cresceu na periferia do Rio de Janeiro e suas experiências de vida nas favelas cariocas influenciam profundamente sua obra, ninguém melhor do que quem já experienciou para relatar os acontecimentos comuns na comunidade.

Inicialmente, a narrativa é cheia de humor mesmo com os percalços passados pelos personagens. O protagonista, Washington, demonstra como é humilhante ter que comer escondido da sua chefe, dentro de um banheiro, no seu emprego em uma casa de festas. As péssimas condições de trabalho fizeram com que repensasse diversas vezes sobre sua realidade.

Washington saiu da cozinha com a bandeja de hambúrguer. Naquela hora, a fome tinha virado ódio. Passou pelo brinquedão e contou pro irmão que ia malocar a bandeja toda. Magal tava entocado no banheiro, Washington precisava passar batido pelos convidados, pegar o corredor como quem volta pra cozinha e deixar o lanche com o amigo. A missão de Wesley era prestar atenção na gerente e, se ela brotasse no salão, puxar qualquer papo sobre a festa, pra não deixar ela chegar no corredor (Martins, 2022, p. 15).

A luta incessante por uma melhor qualidade de vida é um forte fator observado durante a obra. É humilhante e de difícil acesso às vítimas desta realidade. Segundo Maricato (2015) “À industrialização com baixos salários correspondeu a urbanização com baixos salários” o que resulta nas diversas consequências que a favela se encontra nos dias atuais.

A Via Ápia, o título que denomina a obra do autor, é também o nome de uma das mais conhecidas e mais agitadas ruas da maior favela do Rio de Janeiro, a Rocinha. E, a partir dessa rua, testemunhamos, pouco a pouco, a comunidade perdendo a alegria e a vida após a implantação da Unidade de Polícia Pacificadora (UPPs) ao reprimir os moradores daquela região:

[...] o Programa de Pacificação das Favelas é marcado por um forte conteúdo de controle repressivo sobre os moradores de favelas, particularmente os jovens, que incide na sociabilidade que desenvolvem em seus territórios de moradia (eventos diversos, bailes funk e aglomerações) e também em sua circulação por essas localidades. (Cunha, 2013, p. 146).

Durante toda a narrativa encontramos fatos que comprovam os diversos conflitos ocasionados após a instalação das UPPs, que tinha o objetivo principal a “pacificação”, trazer a “paz” visando o combate ao tráfico de drogas e às facções criminosas. Porém, a atuação policial no Brasil tem um padrão historicamente conhecido principalmente pelos moradores de favelas: caracterizado pelo uso da violência, pelo abuso de autoridade e por desrespeito aos moradores. Fator esse que podemos observar a partir do seguinte fragmento retirado do livro:

O porco falou que o X9 tinha dado tudo. Naquele prédio morava vagabundo e, pela descrição, os três elementos batiam com a informação. Aí começou a botar aquele terrozinho de sempre. Disse que era melhor entregar logo tudo de uma vez; se obrigasse eles a procurar, depois que achassem o flagrante, iam descer a porrada. Polícia adora jogar verde pra colher maduro (Martins, 2022, p. 147).

Observamos como o autor constrói a dualidade da Via Ápia, ao analisar de dentro para fora a comunidade, em retratar uma catástrofe que invade a realidade como uma força externa, mas ao mesmo tempo mostra os personagens continuando a buscar um sentido para suas vidas. É uma oportunidade de desmistificar este território como ele é, pelos olhos de seus moradores, reformulando as narrativas existentes por histórias que legitimem e valorizem a existência desse espaço de agenciamento e pertença. Os personagens vivem entre a lembrança do passado (a Rocinha antes da intervenção estatal para a instalação das UPPs) e as incertezas do futuro. Conforme podemos observar no fragmento a seguir quando Biel, um dos amigos e companheiro de moradia de Washington, observa a realidade logo quando as UPPs foram instaladas:

Àquela hora, a feira devia já tá armada no caminho do Boiadeiro e a travessa cheia de gente de um lado pro outro com suas compras, preocupações e expectativas de domingo. Logo depois, deviam subir as portas dos bares, chegar os primeiros clientes. [...] Mas, dessa vez, Biel olhava pela janela e não via nenhum sinal de vida (Martins, 2022, p. 143).

A desvalorização social é uma consequência desse fator preconceituoso em relação aos moradores de favelas e outros que cercam o Brasil contemporâneo. Entendemos, a partir de Arantes (2014) que a fratura social é marcada pela disparidade no acesso a recursos e oportunidades, também pela baixa escolaridade e alto desemprego e que causa esgarçamento do tecido social, ou seja, seu

fraturamento. Esta condição se faz presente na estruturação do percurso dos personagens e na construção do enredo no romance em análise.

Uma cidade antes de tudo mundializada pelo capital e atravessada por uma divisão inédita entre populações imobilizadas nesses verdadeiros contêineres urbanos e a nova classe dominantes em estado de secessão, mas nem por isso podendo dispensar a série de mais-valia bruta extorquida dos sedentários (Arantes, 2023, p. 30).

3 UM OLHAR PARA DENTRO DA FAVELA: A PACIFICAÇÃO X GUERRA NAS MARGENS DA CIDADE

A narrativa reconstrói o universo carioca pela perspectiva dos próprios moradores da Rocinha, baseando-se em suas vivências, nas histórias que relatam, nas conversas e nas constantes mudanças de um morro para outro. Dessa forma, a história da favela precisa ser contada para dar visibilidade aos moradores, às suas necessidades, ao desejo constante de regularização de suas casas e territórios ao direito à cidade. Nesse contexto, a obra de Geovani Martins busca transformar essa história, recontando-a através de seus personagens e do prazer de viver nesse espaço, preservando cada memória presente em cada acontecimento na favela.

[...] naquele momento, pensar aquilo fazia sentir o maior orgulho do lugar onde nasceu. A maior favela da América Latina. Uma cidade dentro da cidade. Tão grande que nenhuma cria é capaz de conhecer todos os becos, nenhuma pesquisa consegue calcular quantos habitantes (Martins, 2022, p. 124).

As favelas possuem um grande valor enaltecido por seus moradores, como observamos anteriormente. O que conhecemos hoje, se dá pelos costumes ali instaurados. A grande presença de episódios violentos como assaltos, arrastões, balas perdidas, mortes e prisões fazem com que esse local seja visto de maneira que acaba inviabilizando as relações humanas, sócio-culturais e de produção de valores comunitários:

Na medida em que o processo de periferização fez-se acompanhar por um processo estigmatizante das populações periféricas e faveladas - basta que se lembre da voga atual dos discursos da “violência urbana”, articulados ao pânico de “insegurança” e à prática de incriminação da pobreza -, pode-se afirmar que na própria dinâmica urbana se inscreve um processo social de significação dos agentes que dela coparticipam. (Bertelli, 2017, p. 24-25).

Segundo Maricato (2015) “O tema da violência, cujas origens estão na sociedade escravista que formalmente resistiu até 1888, se transformou numa das principais marcas das cidades brasileiras”, ou seja, a sociedade brasileira desde sempre sofre com a falta de segurança. O que não é motivo para a falta de

responsabilidade e intensificação de preconceito com os moradores das favelas, seja pela questão da cor ou pela falta de condição financeira.

Atualmente, na sociedade brasileira contemporânea, não é diferente a busca por cessar essa realidade violenta. O que podemos realmente confirmar nas passagens do livro: o próprio colega de Washington, Murilo, que é soldado, demonstra a realidade paralela em que vive sendo morador da comunidade e seguindo um protocolo que é contra os seus:

Há quanto tempo viviam essa guerra? Murilo sentia o corpo cansado, doído, parecia que não dormia há várias noites. De repente, ouviu o estouro de uma rajada por ali. Apesar do susto, em dois tempos se meteu em posição de combate e começou a atirar lá pra cima, mesmo sem conseguir enxergar os adversários. Um vulto surgiu na curva e foi prontamente alvejado. Não interessava que todos os fuzis aplicaram ao mesmo tempo, Murilo sentiu que foram as suas balas que perfuraram aquele corpo. O elemento caiu no chão, sem vida, quando Murilo reconheceu: era o Faísca, um amigo das antigas, e que de um tempo pra cá fechava na boca. Outro corpo surgiu pra ser derrubado. Era Douglas, que, antes de se esborrachar no chão, deixou cair o guarda-chuva. As rajadas não paravam um segundo, e mesmo em choque Murilo não negava fogo, mandava bala atrás de bala, foi treinado pra isso. Mais uma pessoa abatida. No auge da adrenalina, Murilo não tinha mais tempo pro espanto, sua missão era largar o dedo (Martins, 2022, p. 49).

O fato de pertencer a um grupo “superior” em poder não condiz necessariamente em portar um caráter displicente com suas raízes. Ser “cria” vai muito além de seu pertencimento. É o resultado de ações e abdições, um conjunto estrutural familiar. Antepassados que lutaram e permeiam até a atualidade em busca de direitos.

4 CONCLUSÃO

Ao observar profundamente a obra do autor Geovani Martins, pudemos mergulhar nas complexas questões sociais entrelaçadas na constituição literária. O preconceito, as injustiças sociais e desigualdade social são termos que, através dessa análise, podemos identificar a importância da literatura como uma ferramenta poderosa para explorar questões sociais e culturais. “Via Ápia” nos convida a refletir sobre a influência do passado, o impacto das expectativas sociais e a urgência de combater a desigualdade em todas suas formas. À medida que mergulhamos nas vidas desses personagens, somos lembrados da necessidade contínua de promover um mundo mais justo, inclusivo e empático para todos. A literatura de Martins entra como espaço de reflexão e sensibilidade desta função romanesca de projetar e representar um Brasil fraturado, mas ainda pulsante.

REFERÊNCIAS

ARANTES, P. **O novo tempo do mundo:** e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.

BERTELLI, G. B. FELTRAN, G. **Vozes à margem:** periferias, estética e política. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

CUNHA, N. V. da. FELTRAN, G. S. de. **Sobre periferia:** novos conflitos no Brasil Contemporânea. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2013.

MARICATO, E. **Para entender a crise urbana.** São Paulo: Editora Expressão Popular, 2015.

MARTINS, G. **Via ápia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

A INTROSPECÇÃO DO SUJEITO EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H: REFLEXOS DA CONSCIÊNCIA MODERNISTA NA CONTEMPORANEIDADE

Felipe Vieira Rosendo
Jeferson Silva da Cruz

1 INTRODUÇÃO

Ao adentrarmos na experiência da narrativa de “A paixão segundo G.H”, escrita por Clarice Lispector, percebemos a riqueza das construções realizadas pela autora no que diz respeito ao íntimo do *ser* sujeito. A construção do presente estudo, foi desenvolvida devido a identificação sobre a reflexão de consciência acerca das manifestações referentes ao monólogo interior. A protagonista traz as nuances de como é empregue as perspectivas e manifestações de sentimentos perante o íntimo do *eu*, assim abordando os reflexos da consciência pós-modernismo. Nosso percurso investigativo atrela-se sobre a perspectiva da argumentação do sujeito dentro da obra literária. Assim sendo, investiga-se as manifestações através do encontro com um animal grotesco, sendo o impacto sobre as perspectivas da consciência perante a realidade. Para tanto, proporcionamos ao decorrer da análise o diálogo das manifestações intimistas do sujeito encontradas ao decorrer da obra.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 O encontro do *eu*

Analisar obras de Clarice Lispector é adentrar sobre um vasto mergulho íntimo acerca das estruturas sociais, nesse processo de forma abundantemente detalhada, veste-se a pele da personagem de forma a construir o que reflete no diálogo que tem consigo para com o outro. Para conseguir compreender o processo é necessário enquanto leitores realizarmos nossa interpretação perante uma análise extremamente crítica do sujeito.

Moisés (2007, p. 17) afirma que:

o desmembramento de um texto põe a descoberto problemas e dúvidas que ele próprio nem sempre consegue resolver, simplesmente porque o texto (qualquer texto) remonta a uma ou mais tábuas de referência, cujo conhecimento se torna imperioso quando se pretende chegar aos sentidos ocultos na malha expressiva. Um escrito constitui sempre um *ser vivo*, empregando regras (ainda que somente sintáticas), aberto aos influxos de

fora, da cultura em que foi produzido, da Língua em que foi elaborado, da sociedade que o motivou, dos valores em vigência no tempo, etc. (Moisés, 2007, p. 17).

Estar ciente que no condicionamento do processo é necessário observar os enquadros tanto do código quanto do tema, ou seja, tanto a escrita quanto no que adentra a personagem. Os sentidos ocultos na malha expressiva do interior do sujeito, devem ser criticamente meditados de forma que quem analisa, elenque no decorrer do que enxerga em sua perspectiva o esmiuçar dos detalhes ínfimos do agente. É visto no decorrer das primeiras páginas que a personagem antecede em sua perspectiva a desconstrução dos aspectos relacionados ao encontro que tem consigo. A partir de tal prerrogativa a desorganização expressa faz uma analogia à percepção de *si* perante o real que ocorre após esse encontro. Enxergar tal desígnio em sua existência lhe provoca medo, uma vez que corrompe toda a construção de suas bases desde sua gênese.

Dentro da obra, Lispector (1964, p. 10) esboça:

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar (Lispector, 1964, p. 10).

O tripé estável é o símbolo ínfimo de sua posição na sociedade, uma vez que ao decorrer de sua existência a construção das bases de sua consciência foi fundada sobre perspectivas sem muitos anseios sobre a realidade. Ela descreve essa perda como algo inútil mas que lhe é faltoso, chegando a ser assustador o simples fato de repensar seus valores lhe causa assombro. O reorganizar dessas perspectivas são postas em meio ao pavor, visto que a mesma infere que desde a adolescência tinha medo de perder-se, e por esse receio modelou as características relacionadas ao seu *eu* sujeito como a sociedade determina, ou seja, de forma totalmente superficial.

No percurso da narrativa compreendemos que a personagem vivia sobre um espectro de total carência introspectiva, apesar de conviver com pessoas da alta burguesia lhe faltava um diálogo íntimo para com sua essência humana. O diálogo com as perspectivas introspectivas se dá com uma caricatura grotesca feita de carvão na parede a posiciona a ponderar sobre a perspectiva de sua posição enquanto sujeito. A pintura de carvão construída por Janair, expressa as manifestações íntimas que a criada tinha sobre a visão da patroa, deixando a protagonista encantada com a habilidade esboçada sobre a visão que o outro tinha sobre ela. O canal responsável pela travessia da reflexão é o encontro sublime com o grotesco, nesse caso uma barata.

Para Amaral (2017, p. 82):

uma mulher cujo nome se confunde com suas iniciais, G.H., cuja vida é uma paródia, uma forma de não ser, uma negação de qualquer contato mais profundo com qualquer sentimento, pensamento, sensação. [...] Trata-se, enfim, de um ser humano retificado, uma espécie de contorno sem conteúdo, alguém que vive entre aspas, ou seja, com uma aspa em cada lado de si, como uma citação de si própria, uma moldura à espera da substância (Amaral, 2017, p. 82).

O súbito encontro com uma barata lhe provoca um estado de experiência mística. Esse processo pode ser enxergado como um choque térmico entre as estruturas externas e internas. Os processos de existência da “barata”, que nessa prerrogativa faz uma analogia à contextualização das estruturas da realidade, cujo G.H. nunca havia encarado, fazem analogias aos da consciência perante as estruturas sociais. Metaforicamente sua fala realiza referências ao mergulho introspectivo do sujeito. A barata é a manifestação do abjeto em sua simples existência, a simbologia sobre o que é a realidade, algo que G.H. sabia que existia mas buscava não encarar ou examinar. A simbologia expressa sobre o sentimento de repulsa que a barata causa na personagem simboliza a vida interior que tanto negava experimentar.

Amaral (2017, p. 86) afirma que:

A barata “cariátide viva”, “pequeno crocodilo lento” é o canal que permite a passagem do mundo humano para este outro, infernal “na aceitação cruel da dor, na solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual da vida que a si próprio - esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojar-se na alegria da dor”. Assim, G.H. vai descobrindo que a vida neutra da matéria, a vida inexpressiva, insossa e cruel do impessoal é maior e melhor que a vida humana. Ela se sente fertilizada por tudo o que aprende e, para celebrar esse ritual, decide comer a massa branca da barata e assim comungar o Deus imanente que percebe rejeitá-la, assim como nossa natureza rejeita a da barata (Amaral, 2017, p. 86).

O encontro expresso ao impessoal fertiliza o solo seco que figura como a alma da protagonista. A experiência de tocar o inexpressivo causa-lhe um vigor sem limites, nesse cenário G.H. expressa ao decorrer da narrativa reflexões extremamente íntimas atreladas às manifestações que o ritual. O evento do desnudar-se em suas camadas é extremamente profundo, movendo a protagonista em direção a análise sobre as perspectivas empregues em sua percepção de *si*. O despertar de sua percepção está no encontro com o sujo e como isso adentra no interior inexplorado de sua introspecção. Com o desenhar de seus anseios, G.H. passa a interpelar sobre sua verdade, sobre um percurso cujo ignorava. O percurso de reconhecimento das estruturas de seu *ser* abrange uma perspectiva inteiramente profunda.

2.2 O intimismo de Clarice Lispector

O ritual canônico revela o intrínseco do *ser* não visto pelo sujeito, igualando-se a um despertar de sentidos ocultos que antes não eram familiares da protagonista. Desvelar o ritual introspectivo na literatura intimista atrela-se a como é empregue na obra pelo autor, Clarice Lispector no caso tem uma forma muito particular de fazer essa catarse. Autores convencionais só dispõem do texto para comunicar-se, Clarice não, o texto figura somente como um complemento do que carrega sua obra, o valor está além do horizonte das palavras e para descobri-lo é necessário enxergar as questões metafísicas do íntimo do sujeito cujo ela se posiciona na obra.

Dialogando com Bosi (2015, p. 450):

No conjunto da prosa qualificada em geral de “intimista” têm-se registrado, paralelamente ao uso de processos tradicionais, sérios esforços de revisão temática e estrutural. [...] pela consciência construtiva, pelo uso de símbolos gráficos que abrem e pontuam o monólogo interior; enfim, pela tensão metafísica que supera o nível psicológico “médio” e mediano e desvenda nexos mais íntimos e dinâmicos entre o eu, o outro e os objetos. (Bosi, 2015, p. 450).

A análise de uma obra de Clarice Lispector requer do leitor a construção de uma consciência crítica perante o monólogo interior do sujeito, essa noção está no emprego do mergulho existencial perante o intrínseco do divino, por sua vez figura na constituição da pesquisa no decorrer do desenvolvimento da leitura. Adentrar sobre as perspectivas intimistas necessita saber que no processo não irá apenas ler, mas interpretar e dialogar constantemente com seu objeto de análise, para tanto tal processo requer dentro da literatura intimista transfigurar as informações de modo a vivenciar a experiência em carne própria. Para tanto, devemos conviver com o nosso objeto de investigação, no caso analisar um personagem de Clarice é algo extremamente complexo, uma vez que tal sujeito é fruto de uma experiência pessoal da autora.

Pinheiro (2011, p. 19) afirma que:

a atitude científica deve se caracterizar pela constante pergunta sobre o sentido do que foi narrado - um fato, um gesto, um olhar, um lugar, uma repetição - ou do que foi sugerido por uma imagem poética - um ritmo, uma palavra, uma inversão sintática etc. Se o momento da leitura é o do deleite, do encantamento, da descoberta, da perplexidade, da inquietação; o momento posterior é da tentativa de compreensão e de explicação, a partir do texto, da experiência de leitura - que resulta numa interpretação (Pinheiro, 2011, p. 19).

A pesquisa na perspectiva da escrita requer variados momentos de leitura, pois sua construção sempre será constituída por mais de um momento de

interpretação. Dialogar com o texto na perspectiva da introspecção é uma experiência metafísica extremamente densa, requer do leitor esmiuçar a personagem para compreendê-la. A perspectiva do *eu* em meio a complexidade de um sujeito demanda um diálogo abundante entre leitor e obra. Descobrir ao longo do processo é mergulhar intimamente sobre seus anseios e manifestações do *ser*. Para investigar e perceber o personagem é necessário refletir sobre o que consta na obra, interpretando, indagando e vislumbrando uma nova perspectiva. Argumentar com o personagem requer um aprofundamento perante suas estruturas, devemos estar conscientes que o processo é extremamente longo e que necessita respeitar as entrelinhas da obra.

Para tanto, como afirma Amorim (2011, p. 70):

Devemos indagar sobre as motivações de tudo que o texto contém, respeitando sua integridade. Mesmo tendo todo o direito à indagação, não podemos inventar o texto para a conveniência da nossa análise. Podemos pressupor e imaginar, mas não substituir o texto que temos diante de nós pelo texto que desejamos. A pressuposição e a imaginação, depois de seu passeio, devem voltar ao texto e cotejar suas inferências para ver se o texto confirma ou as rejeita (Amorim, 2011, p. 70).

O levantamento de questões é algo natural no processo de leitura e interpretação crítica de uma obra, mas deve ser feito mediante uma perspectiva dialogada com a essência do autor. Analisar um personagem intimista é extremamente complexo visto que no decorrer da criação de tal sujeito, é posicionado as perspectivas do autor perante uma visão íntima, refletindo tal prerrogativa na constituição da personagem. A experiência em narrar os estados intimistas do *ser* ultrapassa a relação do sujeito com a obra. O *eu* do sujeito da personagem é na realidade uma incógnita, uma vez que sua composição é fruto de uma experiência extremamente íntima e que será descoberto no decorrer da análise. O processo se constitui em degustar cada ingrediente pertencente à prosa do texto literário, havendo noções básicas relativas às definições do conceito de literatura.

Para tanto, dialogando com o pensamento de Moisés (2007, p. 13):

De onde a análise literária consistir em desmontar o texto literário com vistas a conhecê-lo nos ingredientes que o estruturam. Falta saber que é que se entende pelo adjetivo literária, equivalente à expressão texto literário. A noção de texto literário relaciona-se estreitamente com o conceito de Literatura. Quanto a mim, Literatura é a expressão, pela palavra escrita, dos conteúdos da ficção, ou imaginação. Se bem observarmos, o próprio enunciado implica a idéia de "texto", ao colocar ênfase sobre o fato de ser a Literatura expressa por meio da palavra escrita. Sendo assim, inscreve-se na categoria de texto literário todo escrito que exprime ficção, ou imaginação (Moisés, 2007, p. 13).

Conhecer o sujeito implica no mergulho perante as ideias do texto, para assim fomentar uma análise progressiva relativa ao cenário contextual da obra. Como

afirma o próprio autor, implica ficção e imaginação, uma vez que para argumentar com a prosa é extremamente necessário conhecer os estados interiores de uma perspectiva literária. O desmanchar dos aspectos totalitários do texto, induz perante o processo de pesquisa, rever as questões da ficção observando as categorias adjuntas ao que se revela do psicológico narrativo. Sendo assim, ao longo da narrativa se buscará um horizonte além do texto, igualando-se as perspectivas mais íntimas relativas às questões interpessoais do monólogo interior do sujeito.

2.3 A desconstrução do sujeito

Existe ao decorrer da narrativa de “A paixão segundo G.H.” uma reconstrução dos significantes do viver perante as estruturas da existência do *eu* sujeito. No desenrolar da narrativa, a protagonista passa a repensar questões e apontamentos referentes às construções íntimas de seu ser, nessa prerrogativa existem analogias referentes a contemplação do sujeito em relação ao cenário contextual de sua existência. O encontro com o processo de catarse visto ao decorrer das páginas, fundamenta-se em um diálogo com a estrutura grotesca que é a barata, essa por sua vez representa o canal pelo qual G.H. realiza a travessia para reivindicar um horizonte amplamente crítico sobre o que vivencia em carne própria

Dentro da obra, Lispector (1964, p. 63) esboça:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim - eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede - sou cada pedaço infernal de mim - a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei (Lispector, 1964, p. 63).

A consciência do sujeito está relacionada à percepção que infere em sua autonomia na constituição de suas construções internas. Assim, G.H. aponta que o encontro com a barata surge como um colapso para com sua construção anterior, uma vez que ela toma ciência das prerrogativas que antes não conseguia enxergar. O desabar dos ideais antigos abrem espaço para um novo horizonte de análise, este por sua vez percorre prerrogativas mais íntimas e interpretativas sobre a existência de ser sujeito. No processo de metamorfose, o sujeito vivencia em diálogo constante sobre abrir-se para a nova perspectiva, como se seus olhos estivessem vendados e seus ouvidos tapados. A sua consciência relacionada ao contexto, repousou de forma inerte, sem maiores perspectivas em relação ao outro.

Dialogando com Lispector (1964, p. 80):

havia uma utilidade imediata em transcender. Transcender é uma transgressão. Mas ficar dentro do que é, isso exige que eu não tenha medo! E vou ter que ficar dentro do que é. Há alguma coisa que precisa ser dita, não sentes que há alguma coisa que precisa ser sabida? oh, mesmo que depois eu tenha que transcender, mesmo que depois o transcender nasça fatalmente de mim como o hálito de quem está vivo. Mas, depois do que sei, aceitarei como um hálito de respiração - ou como um miasma? não, não como um miasma, tenho piedade de mim! quero que, se o transcender me vier fatalmente, que seja como o hálito que nasce da própria boca, da boca que existe, e não de uma boca falsa aberta num braço ou na cabeça (Lispector, 1964, p. 80).

O transcender é a ínfima simbologia da catarse no processo vivenciado, onde atentar-se sobre uma perspectiva crítica em relação a contemporaneidade do cenário, seria transgredir as normas elencadas pela sociedade. Cabe destacar que o momento no qual a obra é tratada remonta às estruturas modernistas, onde a burguesia detinha um espaço de privilégios em relação às massas marginalizadas. Conhecer e ter contato consigo exige o brotar do pensamento de consciência perante a classe, adentrar as perspectivas tão profundas manifesta inquietações analíticas. Quanto mais se aproxima da transcendência ao pensamento mais G.H. observa as noções das conjunturas da nua e crua realidade.

À medida que a personagem dialoga consigo, consegue florescer numa percepção dos problemas da moralidade, vestígios dos monstros que repousam sobre o ser. Posicionada enquanto sujeito, as questões metafísicas identitárias transpassam as fronteiras do *eu*, assim o que emerge no seu mergulho íntimo relaciona-se com conhecer-se. Adentrar sobre as concepções de suas revelações enquanto sujeito, remete a busca por uma verdade contrária às manifestações fúteis da alta burguesia. A libertação das amarras de um pensamento raso é simbolicamente vanguardista na perspectiva da decoloneidade, remete a transformações profundas do pensamento ideológico para as reflexões esteticamente atreladas à metamorfose da consciência.

Dentro da obra, Lispector (1964, p. 161) esboça:

Mas eu sei que devo me destituir: o contato com a coisa tem que ser um murmúrio, e para falar com o Deus devo juntar sílabas desconexas. Minha carência vinha de que eu perdera o lado inumano - fui expulsa do paraíso quando me tornei humana. E a verdadeira prece é o mudo oratório inumano. [...] Ah, não me descompreendas: não estou tirando nada de ti. Estou é exigindo de ti. Sei que parece que estou tirando a tua e a minha humanidade. Mas é o oposto: estou querendo é viver daquilo inicial e primordial que exatamente fez com que certas coisas chegassem ao ponto de aspirar a serem humanas. Estou querendo que eu viva da parte humana mais difícil: que eu viva do germe do amor neutro, pois foi dessa fonte que começou a nascer aquilo que depois foi se distorcendo. em sentimentações a tal ponto que o núcleo ficou sufocado pelo acréscimo de riqueza e esmagado em nós mesmos pela pata humana (Lispector, 1964, p. 161).

O contato com a coisa faz alusão a perspectiva humana perante as construções de consciência ante a realidade. Sua carência estava na ausência deixada pela perspectiva inumana, o desligar-se do plano da matéria para transcender em uma metamorfose contínua com suas estruturas interpessoais. O que antes seria um sinônimo de crueldade para com ela, agora figura como o inverso, uma vez que entende a complexidade das estruturas interpessoais. A visão limitada que tinha antes é ampliada, dessa forma ela alude ao termo de destruição para simbolizar a desconstrução da percepção que antes tinha. A despersonalização de suas construções anteriores realiza um caminho inverso ao qual ela costuma trilhar. Empreende-se o conviver em harmonia sobre o que repousa em seu interior.

Dialogando com a obra, Lispector (1964, p. 175) esboça:

A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem. Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E então, pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa (Lispector, 1964, p. 175).

A destituição individual inútil é o trilhar sobre a perspectiva do transcender, encarar as situações e questões externas sobre uma ótica mais interna. As características íntimas devem ser visitadas e constantemente dialogadas com o *ser* sujeito, visto que só assim haverá um reconhecer de *si*, buscando transfigurações mais longínquas do que o superficial da matéria. Para tanto, percorrer o percurso de interligar-se com as estruturas internas é um processo de metamorfose constante. Alude para a progressão contínua do que repousa sobre o interno, transparecendo tal horizonte em nosso dia a dia. Ao final da narrativa, a personagem encontra seu paraíso, o mergulho existencial em consonância com seu *ser* progride uma nova visão ampla da realidade.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de “A Paixão Segundo G.H.” oferece o diálogo sobre a simbologia do encontro de uma consciência que cruza as fronteiras íntimas. Ao decorrer da obra observamos que o canal para a experiência divina, posiciona-se de modo a acentuar o inexpressivo que está na submersão do sujeito. Se posicionar como seu próprio núcleo exprime o ato de conhecer-se no mistério que adentra as concepções do ritual da vida. O transcender a *si* repousa sobre o neutro da vida. Consideramos que a experiência introspectiva provocou uma consciência de análise perante a realidade que antes não existia. Dado o exposto, é possível observar o ver fora de *si*

como reflexo da comunicação atrelada à percepção de sua autonomia, em relação à construção das estruturas de um sujeito.

REFERÊNCIAS

AMARAL, E. **Para amar Clarice**. [s.l.] Faro Editorial, 2017.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 2015.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** romance. Rio De Janeiro: Rocco, 1964.

MOISÉS, M. **A análise literária**. São Paulo: Ed. Cultrix, 2007.

PINHEIRO, H. **Pesquisa em Literatura**. Campina Grande: Editora Bagagem, 2011.

A LÓGICA ÍNTIMA DAS DONZELAS DE LEANDRO GOMES DE BARROS

Analiene do Nascimento de Oliveira
Maria de Lourdes Dionizio Santos

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O discurso literário é composto por elementos criativos que estão a serviço da engenhosidade artística. Para a sua construção, são postas representações simbólicas por meio da linguagem das vertentes culturais circulantes na sociedade. Nesse contexto, há uma dinâmica dialética influenciada pela perspectiva social, vivências e conhecimentos do escritor, que cria e versa as suas formas de pensar por meio das narrativas.

Com isso, depreende-se o aspecto da criação literária realizada pela capacidade inteligível humana que desenvolve ações no plano da obra. Evidentemente, a revelação das ações é posta como tentativa de aproximação com a realidade empírica, por meio da dissimulação e verossimilhança com o existente. Assim, a ficção, dentro do seu carácter imaginário, não rompe com totalidade o mundo sensível, visto que, na representação metafórica há resquícios do tecido social, impressos consciente ou inconscientemente.

Desta forma, consideramos no fenômeno literário a presença dos aspectos ideológicos inerentes à nossa humanidade, abordados nos desdobramentos das histórias conservadoras, reflexivas, revolucionárias, entre outras. Assim, a literatura revela realidades que, mesmo vinculadas aos elementos de natureza individual, traços peculiares de determinada comunidade ou contextos históricos, atingem espaços de universalidades. Isso significa que a manifestação literária se integra à questão da representação sociocultural, produzindo diversos significados na sociedade.

Desse modo, é possível refletirmos sobre juízos, tradições e valores por meio do arranjo literário. A exploração dessas temáticas permite a compreensão da mentalidade social e a disseminação de certas ideias. Por tal motivo, propomos a investigação a respeito da representação das personagens femininas na literatura popular nordestina, visando analisar a presença do imaginário sociocultural e os arquétipos de mulheres disseminados em cordéis.

Os cordéis são fontes históricas e literárias privilegiadas por apresentarem em sua composição, aspectos da oralidade, da escrita e de elementos pictóricos da cultura nordestina. Além disso, abordam as façanhas dos poetas que, em seus escritos, retratam as convenções sociais e as contradições políticas de determinado tempo. Neste sentido, os cordéis nos possibilitam perceber um quadro sobre o

funcionamento da sociedade e o papel das mulheres nesse meio, inseridos pela poética e pelos elementos líricos das obras.

Com base nessas considerações, pesquisamos sobre a identidade das mulheres nas obras *Donzela Teodora* e *Juvenal e o Dragão*, de Leandro Gomes de Barros. Este poeta exerce grande importância histórica por sua habilidade no manejo com a literatura popular, demonstrada em seu potencial criador no gênero cordel, tornando-se intérprete de seu tempo e conhecedor dos hábitos, costumes e valores culturais de sua região. Portanto, em seus escritos perpassam questões ligadas ao temário e ao conteúdo relacionado ao perfil feminino em condições diversas, propósito investigativo do artigo.

Partimos do pressuposto de que as personagens femininas são apresentadas de maneira idealizada, seja como moça esperta e de beleza sedutora ou como pura e obediente. Considerando essa visão multifacetada, observamos a circulação desses sentidos nos cordéis supramencionados, a construção dos estereótipos, a relação das vozes dessas mulheres no enredo e a intencionalidade dos seus comportamentos. Assim, depreendemos que há uma intersecção entre as duas donzelas, os seus feitos são voltados ao bel-prazer dos homens.

2 REPRESENTAÇÃO DO UNIVERSO FEMININO NA LITERATURA EM CORDEL

Os cordéis são composições da seara artística do Nordeste. Representam pelo trato textual as genialidades do imaginário social e o seu universo cultural, constituindo-se como um bem simbólico ao registrar a significativa essência popular. Assim, no processo de formação literária nordestina, inauguram o espaço dos escritos voltados ao povo.

Para entendermos essa composição, é preciso analisarmos os cordéis como conjunto organizado de narrativas com “[...] elementos de natureza social e psíquica, que se manifestam historicamente e fazem da literatura um aspecto orgânico” (Candido, 2000, p. 23). Nesse contexto, a institucionalização dessa prática durante o século XX, principalmente pelo poeta Leandro Gomes de Barros, consagrou a identidade nordestina no plano da Literatura. As suas inúmeras obras inspiradas na fonte popular entretinham pelo lúdico, como também ironizavam e satirizavam assuntos complexos da sociedade.

Nessa perspectiva, determinados pensamentos são formados e manifestados nos folhetins, com objetivos orientados ao propósito cultural da obra. Deste modo, muitos elementos podem ser explorados para refletir sobre comportamentos e concepções da natureza humana, integrando uma tradição de representações no sistema literário. “[...] É algo que se encena pela escrita, na materialidade dos significantes que a engendram, como se fosse um artefato destacado da vida rotineira do sujeito e que acaba por separar-se dele, como se tivesse vida autônoma”

(Brandão, 2006, p. 20). Por meio do encadeamento de signos compreendemos o desenvolvimento do discurso literário e os reflexos das ideologias.

O perfil das mulheres aparece de forma distinta no imaginário dos cordéis, seus traços são grafados conforme os modelos dominantes de ordem social, moral e religiosa, indicando-nos os aspectos vigentes da sociedade. Logo, as narrativas dialogam com o universo social, cujas produções são amplamente aceitas por grande parte da população (Grillo, 2007).

É válido salientar que a mulher é um ser construído pelo homem na narrativa, haja vista a infimidade da autoria feminina no universo dos cordéis no início do século XX. Assim, não havia para o grupo feminino uma representatividade autônoma e significativa nas criações poéticas. Desta forma, os homens que dominaram e ditaram as concepções referentes à natureza feminina, sob um viés que, por vezes, ressaltava as disparidades entre os gêneros, pela misoginia, ou dedicava-se a elogiar os comportamentos admiráveis do feminino: “[...] a docilidade, a meiguice, a compaixão e o dom de convencimento, conferidos historicamente à educação feminina com o intuito da manutenção da ordem social” (Severo, 2007, p. 28).

O feminino, na literatura em cordel, é marcado por representações idealizadas, utilizadas para ressaltar os perfis com características angelicais, por damas perfeitas e boas, ou perversas, por mulheres que agem de forma equivocada e perversa, à maneira do pensamento patriarcal. Essas cristalizações compõem, de modo geral, os padrões do universo feminino, que se referem ao sentido recatado, passivo e ingênuo da feminilidade e, também, a profanidade, depreciação e agressividade da postura da mulher, razão para desaprovação e de escárnio nos enredos.

Conforme Marques (2007, p. 68), o ideário do sistema patriarcal encontra-se consubstanciado nas culturas da sociedade. Logo, o Ocidente, influenciado por essa base, reproduz pelo viés literário o “universo caracterizado pela experiência de uma feminilidade que, na cultura patriarcal, será sempre entendida como oposição e, portanto, como o mal em si”. Assim, semanticamente, os arquétipos e tradições simbólicos entre o masculino e o feminino são opostos, uma vez que o imponente e o forte estão relacionados à imagem do homem; tais valores são negados na figuração da mulher.

Nesse contexto, os cordéis esboçam, nas representações do feminino, estereótipos que reduzem as suas virtudes. Dessa forma, são escolhidos adjetivos que enfatizam as imperfeições da natureza das personagens – o poder corrosivo das mulheres – que procedem como os males da sociedade. Desta forma, a via da dominação patriarcal desenvolve o estranhamento e a incompletude em relação à identidade feminina, ocasionando o julgamento precipitado, críticas e confrontos aos modos comportamentais, reservando à mulher o papel de antagonista.

Ademais, os cordéis ressaltam o conservadorismo da sociedade nordestina, fundamentada no rígido esquema da ideologia patriarcal. Nessa perspectiva, a convivência entre homens e mulheres é baseada nas desiguais relações de poder, de modo que o patamar masculino se sobressaia, enquanto o feminino não usufrui de autonomia social e direitos políticos. (Falai, 2004, p.202-203). Essa hierarquia forma a camada de subalternidade, na qual as mulheres são dominadas por grupos masculinos. A miscelânea de cordéis atesta essa percepção das mulheres como seres inferiores:

Ora como moça casadoira, ora como donzela, ora como prostituta ou doméstica, a análise desse conteúdo nos permite abordar às várias personagens femininas que se apresentam nas trovas, mas, na maioria, são senhoras e senhoritas aparentemente recatadas, mãe ou mulheres submissas, voltadas para o trabalho doméstico, destinadas à procriação. (Cardoso, 2009, p. 8).

Observamos a presença de discurso dominador nos cordéis que demonstram como os papéis atribuídos às mulheres não possuem reconhecimento social, ou seja, são considerados de menor importância e prestígio, por estarem ligados aos cuidados com o lar e à família. Por outro lado, os homens, por estarem à frente dos ofícios públicos ou privados, recebiam maiores méritos. Dessa forma, esse contexto acentua a invisibilidade da importância dos afazeres femininos e a disparidade entre a proeminência dos gêneros.

Com efeito, nos cordéis, a problemática do poder de um sexo sobre o outro é perceptível. Nessa disparidade, a mulher configura o elo frágil que deve assumir uma postura de obediência e passividade nos relacionamentos com homens, para seguir a moralidade vigente. Neste contexto, as narrativas mostram que as mulheres que se encontram dependentes de uma figura masculina, são orientadas a abdicar dos seus gostos e propósitos para internalizar os desejos do homem, por um processo impositivo.

Desta forma, inferimos que a submissão resulta na opressão e no silenciamento das vontades próprias do ser feminino, cuja expressão dos sentimentos é reprimida para satisfazer as vontades dos homens. Com isso, se instaura a tensão para que as personagens femininas sejam aprisionadas ao desejo masculino.

3 ANÁLISE DAS DONELAS

O cordel intitulado *Donzela Teodora* apresenta a história de uma moça de parentesco desconhecimento, comprada como escrava em uma feira por um rico comerciante que ali transitava. A primeira vista, a formosura da personagem Teodora, qualidade exterior desejável, foi o alvo de interesse para realização do negócio. Contudo, além da questão estética, a donzela revelou em seu meio uma

característica peculiar: a sabedoria que se expandia em proporções admiráveis. Leandro Gomes de Barros apresenta “[...] a narrativa da história da sedutora donzela, marcada por características que aguçam a imaginação e o desejo masculino” (Mendes, 2009, p. 36).

A conferência desses dotes à donzela foi de grande importância para o seu amo, que ao encontra-se em estado de falência, obteve da jovem as estratégias necessárias para seu recobro. O plano associava o uso da beleza e a inteligência da moça, a fim de cativar o rei para comprá-la, contribuindo, assim, para resolução da crise financeira do seu proprietário. Nesse panorama, depreendemos a prontidão da Teodora para ações benéficas ao seu dono, ainda que isso significasse a sua exposição em situações degradantes de exploração:

O que ele oferecer-lhe
De muito bom gosto aceite
E veja se ele lhe vende
Vestidos com que me ajeite
Compre a ele todas as joias
Que a uma donzela enfeite.
Se o mouro vender-lhe tudo
Vossa mercê vai daqui
Vender-me ao rei Almançor
É esse o único remédio
Que salvará o Senhor.
(Barros [s. d], p. 5)

Além disso, Teodora se insere no nível hierárquico de sabedoria, assumindo, graças ao seu poder intelectual, ações que desafiam o conhecimento dos tradicionais sábios. Desse modo, a sua índole contestadora e provocativa nos duelos desestrutura e vence a soberba daqueles que a examinavam. Assim, a subjetividade icônica da personagem representa a transgressão do papel feminino na narrativa que, por meio da astúcia, participa do plano de superioridade de saberes e se destaca em relação ao patamar masculino na obra:

Disse ao público: – Senhores
A donzela me venceu
Não sei com qual professor
Esta mulher aprendeu!...
[...] E disse: – Senhor, confesso
A vossa majestade real
Que vejo nessa Donzela
A maior capacidade
Ela merece ter prêmio,
Pois tem grande habilidade.
(Barros [s. d], p. 27-28)

Na acepção do termo, donzela é um substantivo feminino que significa uma jovem, solteira, virgem/casta, atributos referentes a mulheres pertencentes à nobreza ou ao povo, como é exemplo a figura da Donzela Teodora.

O perfil da Donzela é complexo, por tratar-se do arquétipo que simboliza a perfeição da beleza em consonância com a sapiência. As questões estéticas referentes à feminilidade da personagem a tornam sugestivamente fetichizada, visto que despertam comportamentos que sinalizam o desejo do ser masculino, como pode ser observado nos versos: “[...] O rei olhou a donzela / E disse dentro de si: – Foi a mulher mais formosa / Que neste mundo já vi / Trinta ou quarenta minutos / O rei mirou ela ali.” (Barros [s. d], p. 7). O domínio da sabedoria reforça a relativa autonomia que a Donzela dispunha dentro narrativa, visto que se opunha ativamente para que o seu fosse comprovado, como também reagia e reivindicava os saldos das apostas que havia adquirido pelas disputas.

Para Candido (2005, p. 59), a personagem literária é criada pelos critérios estabelecidos por seu escritor, seguindo “[...] uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser”. Desta forma, os valores da personagem na ficção são determinados pela esfera da invenção. Compreendemos que os traços definidos por Barros compõem um universo com um tipo peculiar e ideal de donzela, estruturado na inteligência e na beleza, o que faz com que a personagem receba visibilidade enquanto protagonista da obra.

Por sua vez, o folheto *Juvenal e o Dragão* apresenta ao público leitor o perfil de uma donzela pertencente à nobreza. A história narra a fragilidade dessa princesa diante da circunstância de ser usada como sacrifício para saciar a fúria de um dragão. A trama se desenrola com a chegada de Juvenal, um jovem aventureiro, que se propõe a duelar com a criatura monstruosa. No ápice da batalha sangüinária, a princesa faz uma súplica a Deus, pedindo proteção contra aquele trágico destino e promete que se casará com o herói, em caso de vitória do jovem. Com efeito, a luta resultou na destruição da fera e, como gratidão, a princesa convidou o guerreiro para acompanhá-la até a corte para ser recompensado. Contudo, o guerreiro informou que seguiria em outras aventuras, mas que retornaria para reencontrá-la.

Apesar da intervenção de Juvenal, a donzela passará por outros dois grandes apuros, visto que o cocheiro, figura encarregada de transportar a moça até o dragão, tenta ganhar notoriedade com o episódio, fingindo ser o responsável pelo abate do monstro devorador. Para isso, coage a donzela a omitir a verdade do fato, a ameaçando de morte em caso de oposição. A moça lamenta, mas acaba sucumbindo à pressão do tirano. Então, ao regressarem ao império, o rei recebe a notícia do feito do cocheiro na batalha e decide presenteá-lo pelo mérito, concedendo-lhe com mão da filha em casamento, a contragosto da moça.

A princesa quando ouviu
Falar-se em tal casamento
Mudou de côr de repente
Quase dar-lhe um passamento
- Oh! meu Deus, dizia ela
Para que fiz tal juramento?!
E correndo para seu quarto
Num pranto desinsofrido
Exclama: meu bom pai
Oh! quanto tenho sofrido!
mandai Juvenal, meu Deus
Coitado, ele foi traído!
(Barros [s. d], p. 19).

Esses conflitos demonstram as marcas repressivas do controle e da dominação masculina sobre a donzela. Nesse contexto, o cocheiro utiliza a coerção pela violência para deter a princesa, que se encontra em desvantagem sob essa forma arbitrária de poder. Em decorrência disso, a personagem sofrerá a imposição de um silenciamento, o que a posiciona em um lugar de passividade, e sua voz será inabilitada socialmente. No cenário familiar, o poder de decisão da figura paterna se sobressai sobre o desejo feminino, que deve assumir uma postura de obediência e respeito no relacionamento com o rei, para manter a honra e seguir os bons costumes.

A narrativa reitera a prática do poder como forma de dominação, ao apresentar a donzela como um ente vulnerável às investidas das figuras masculinas; isto se confirma nas imposições realizadas para subordinar a moça a abdicar dos seus propósitos para satisfazer os desejos dos homens. Assim, a personagem é representada como indefesa e passiva diante das problemáticas com que se depara, libertada somente pela ação de Juvenal, cujas façanhas configuram a presença do maniqueísmo na obra, ao apresentar o herói como símbolo do cavaleiro escolhido (à medieval), em cuja batalha o bem vence o mal. Compreendemos, assim, conforme discutimos no texto “Literatura popular: abordagem interdisciplinar sobre saberes e memória coletiva no sertão nordestino” (Santos *et al*, 2024, s.p),

Que questões culturais locais, muitas vezes são resíduos que perpassam discursos construídos histórica e paulatinamente, [e] percebemos, na abordagem oportuna de narrativas tradicionais, que reflexões sobre a figura feminina [...], propiciaram a constatação de que antigas questões culturais existentes em tempos remotos persistem até os dias atuais, como a condição da mulher, predestinada a lugares demarcados, a exemplo da casa, entre tantos outros conhecidos, além de ser responsável por cuidar de tudo o que diz respeito ao ambiente doméstico e familiar (Santos *et al*, 2024, s.p).

Com base nesses pressupostos, constatamos que as donzelas, apesar das diferentes personalidades, possuem o elemento do bom servir como caracterizador comum. Ou seja, os seus modos de pensar e agir são destinados a atender os

caprichos dos homens. Neste sentido, a Donzela Teodora exprime um bem-querer inexplicável por seu amo, que a impulsiona a atuar em prol do seu prestígio capital, sem que disso receba um reconhecimento afetuoso e digno. Por sua vez, a outra donzela fragmenta as suas decisões e sentimentos para projetar os interesses do cocheiro e do pai. Desta forma, os comportamentos adotados servem para enaltecer as posições que as personagens masculinas ocupam nas narrativas.

A reificação torna-se marca dessas relações, pois as donzelas são tratadas como um objeto de posse individual, seja pelo amo, o pai ou cocheiro, sendo reduzidas à mercadoria ostentativa e utilitária que contribui para o pioneirismo dessas figuras. Logo, o estatuto feminino é condicionado a seguir a lógica que forja a sua alienação e servidão perante o universo masculino, não lhes sendo permitido assumir o lugar transcendente de empoderamento e desprendimento da estrutura dominante, mas apenas, o suporte para a manutenção e continuidade desta.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, discutimos o caráter social da literatura em cordel, constituído por discursos culturais e tradições. O perfil das mulheres é representado, por esses textos, sob visões que ressaltam os encantos e dotes, ou as profanidades e desqualificações. Essas diferentes perspectivas – que ora valorizam ou criticam a essência do ser – formam os arquétipos do feminino.

Observamos, assim, que o poeta Leandro Gomes de Barros assinala – por meio dessas obras – a sua visão de mundo e convicções ideológicas. Isso fica atestado nesses seus folhetos, os quais mostram uma inclinação patriarcal que delinea a independência da consciência feminina. Assim, o senso masculino restringe o desenvolvimento das personagens femininas e nega o afloramento dos seus desejos e expressões.

Assim sendo, as histórias da *Donzela Teodora* e *Juvenal e o Dragão* embalam de forma naturalizada a subordinação, onde as mulheres são predestinadas a se posicionarem a favor dos interesses dos homens. Com efeito, as personagens seguem planos para atender os desejos masculinos, tornando-se objetificadas. Por conseguinte, as donzelas se encontram substancialmente ligadas aos seus senhores, tornando-se incapacitadas para desenvolver uma postura autônoma contra essa situação, visto que isso significaria negar os principais objetivos das suas existências: a obediência e o bom servir.

Concluimos, por fim, que, o processo de construção das donzelas reflete aspectos convencionais do que é tido como as qualidades ideais de mulher, conforme o imaginário patriarcal. No que diz respeito ao cenário narrativo, verificamos a esmagadora disparidade entre os gêneros, que engendra as personagens a seguirem os padrões estruturais de relacionamentos sociais, aprisionando as figuras femininas representadas às condições de submissão. Desta

forma, Leandro Gomes de Barros alude à temática complexa das instituições humanas nos referidos folhetos, enunciando pelo literário a sua dimensão de atraso e opressão.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BARROS, L. G. de. **Donzela Teodora**. [S.l.: s.d]. Disponível em: <<https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/items/show/107>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

BARROS, L. G. de. **Juvenal e o Dragão**. [S.l.: s.d]. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jn000014.pdf>> . Acesso em: 10 jun. 2024.

BRAIT, B. **A personagem**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios, 3).

BRANDÃO, R. S. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5840322/mod_resource/content/1/PERSONAGEM%20CANDIDO.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2024.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. Disponível em: <<https://joaocamillopenna.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/08/117023824-candido-antonio-formacao-da-literatura-brasileira-vol-1-e-2.pdf>> . Acesso em: 20 jul. 2024.

CARDOSO, G. M. **A representação da mulher na literatura de cordel**. 2009. Disponível em: <<http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/riufcg/35326/GIVANILDA%20MATIAS%20CARDOSO%20-%20TCC%20LIC.%20HIST%C3%93RIA%20CH%202009.pdf?sequence=1&isAlloved=y>>. Acesso em: 12 jun. 2024.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FACINE, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, ed. 2004.

FALEI, M. K. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, M. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2004. Disponível em: <<https://democraciadireitoegenero.wordpress.com/wp->

<content/uploads/2016/07/del-priore-histc3b3ria-das-mulheres-no-brasil.pdf>>.
Acesso em: 12 jul. 2024.

GRILLO, M. A. F. de. Evas ou Marias? As mulheres na literatura de cordel: preconceitos e estereótipos. **Esboços: histórias em contextos globais**, v. 14, n. 17, p. 123–155, 2007. Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/1338/1035>>.
Acesso em: 12 jun. 2024.

GRILLO, M. A. F. de. Arte, cotidiano e emoções nos folhetos populares nordestinos: 1900-1940. In: MONTENEGRO, A. T. (Org.). **História: cultura e sentimento: outras histórias do Brasil**. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Cuiabá: Ed. da UFMT, 2008. p.429-445.

MARQUES, P. S. Narrativa, alteridade e gênero: o imaginário patriarcal e os arquétipos literários. **Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários**, v. 11, p. 61–76, 2007. Disponível em:
<<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja/article/view/24843>>.
Acesso em: 18 set. 2024.

MENDES, S. P. S. da. **A mulher na poesia de Leandro Gomes de Barros**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2009. Disponível em:
<<https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/4efcee88-304e-45b1-8f6b-f985e3d956e3/content>>. Acesso em: 10 jul. 2024.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTOS, M. de L. D. *et al.* Literatura popular: abordagem interdisciplinar sobre saberes e memória coletiva no sertão nordestino. In: **XVII ENEX - Extensão Universitária, Arte e Cultura: desafios e caminhos possíveis para indissociabilidade entre Ensino, Pesquisa e Extensão**. v. 5 n. 2, 2024. Disponível em:
<<https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/cite/article/view/2895/2678>>.
Acesso em: 24 set. 2024.

SEVERO, I. A representação feminina nos folhetos de cordel de Leandro Gomes de Barros. In: SEVERO, I. **Ensaio literários: do popular ao erudito**. João Pessoa: Ideia, 2013. p. 27-37.

A MÚSICA PAROU: A DEGRADAÇÃO DOS SUJEITOS NA RELAÇÃO AMOROSA DO CONTO “CAIXINHA DE MÚSICA”, DE CAIO FERNANDO ABREU

Kauê Fernandes
Alyne Duarte

1 INTRODUÇÃO

O amor é um tema universal, presente tanto nas obras literárias quanto no cotidiano de cada ser humano. Ele permeia o tempo e atravessa diferentes culturas, manifestando-se de forma singular em cada uma delas. Expressamos esse sentimento de **diferentes** formas e situações: em letras de músicas, filmes, obras plásticas e, sobretudo, na literatura, que tem sido o registro de inúmeras paixões que pairam na imaginação até os dias atuais. Com o avanço da tecnologia e a ascensão das redes sociais, o debate sobre a concepção de amor aumentou exponencialmente, além da sua própria configuração, que ganha novos contornos em relacionamentos – monogamia, poligamia –, bem como as questões de gênero e sexualidade, introduzidas pela comunidade LGBTQIA+. Entretanto, quando surgiram as primeiras reflexões acerca do amor? Podemos situar o início desse debate na Grécia Antiga.

Na mitologia grega, o conceito de amor é dividido em três categorias: *philia*, *ágape* e *eros*. O primeiro refere-se ao amor entre amigos, caracterizado por uma profunda simpatia e afinidade mútua entre as pessoas envolvidas. Em relação ao *ágape*, ele se manifesta através do altruísmo e da generosidade, sendo um amor desinteressado, em que o bem-estar do outro é colocado em primeiro plano. Finalmente, o amor *eros* é descrito como uma forma de amor sensual e provocante, no qual a libido e o desejo sexual do ser humano se expressam de maneira intensa e latente. A obra *O Banquete* (2017), de Platão, oferece uma análise detalhada e profunda desse último tipo de amor. Nesse livro, o filósofo descreve um encontro social, em forma de banquete, no qual os participantes, a maioria filósofos, são convidados a compartilhar e expor suas reflexões sobre a natureza e os diferentes aspectos do amor.

O primeiro orador é Fedro, que defende o amor como sendo uma força suprema da natureza, capaz de romper e mover montanhas. A figura responsável por isso é Eros, o deus do amor, que poderia oferecer ao sujeito a capacidade inebriante de quebrar barreiras para alcançar o objeto amado. Adiante, o discurso de Aristófanes traz à tona o mito de que os humanos estão constantemente bucando sua metade, assim como o ditado da “metade da laranja”. Posteriormente, aparece

Sócrates, considerado o mais sábio da época. Ele argumenta que aprendeu sua concepção de amor com uma sacerdotisa chamada Diotima de Mantinea. Segundo ela, o amor funcionaria como uma estratégia para buscar o belo e bom. E considerando que a sabedoria era tida como a coisa mais bela, o amor seria, nesse contexto, a busca pela sabedoria. O belo e bom são entendidos aqui como virtudes, e o amor, por consequência, estaria também no campo virtuoso. Por isso, propaga-se a ideia de um amor platônico, nutrido não pelo objeto de desejo, mas por aquilo que falta.

Na contemporaneidade, a concepção do amor que mais ressoa é a que permeia todo o livro de Platão: amor é falta. Amar é desejar aquilo que não se possui, algo que está ausente ou que ainda não foi alcançado. O amor, portanto, é um movimento constante em direção a algo que se deseja, sempre buscando preencher uma lacuna interior ou uma carência emocional. O desejo, motor do amor, impulsiona o indivíduo a sair de si mesmo em direção ao outro ou ao objeto amado, numa tentativa de se aproximar daquilo que lhe falta. Isso explica o nascimento de Eros, filho de Poros, o deus da riqueza, e Penia, a deusa da pobreza.

Eros, sendo fruto dessa união entre a abundância e a escassez, transita constantemente entre esses dois polos. Ele carrega em sua essência essa contradição: ora é pleno de recursos e estratégias, ora se vê desprovido, carente e em busca de algo que o complete. Dessa forma, ele personifica o amor como um estado intermediário, um constante devir, uma busca interminável por equilíbrio e harmonia. Essa visão platônica do amor, enraizada na ideia de que o amor é movido pela falta, reflete profundamente o anseio humano por completude e sentido.

Nesse sentido, a análise do nosso artigo recai sobre o conto “Caixinha de música”, inserido na obra *Morangos Mofados* (2019), de Caio Fernando Abreu, uma coletânea de contos que exploram os sentimentos mais profundos do ser humano em contextos diversos. O livro é dividido em três partes: uma intitulada “O mofo”, formada por treze contos voltados para o período da ditadura militar brasileira; outra parte chamada “Os morangos”, constituída por treze narrativas que revelam as transformações interiores das personagens, com enfoque nas emoções amorosas; que tem o mesmo nome da obra, composta por apenas um conto.

Busca-se elucidar a forma como a narrativa utiliza da simbologia para retratar emoções e inconstâncias humanas, revelando a profundidade dos sentimentos e desejos da personagem principal. Ademais, é inegável que a literatura está, de forma recorrente, espelhando as complexidades das relações amorosas, possibilitando expandir a compreensão sobre as variáveis do amor. Em relação à metodologia, utilizamos a pesquisa bibliográfica, de forma a realizarmos um estudo crítico analítico, de caráter qualitativo, com foco nas interações entre as personagens do conto. O aporte teórico deste artigo está centrado nos postulados de Roland Barthes (2003), que investiga as estruturas do amor, e Renato Nogueira (2020), para entender os mitos culturais que moldam nossas concepções do amor e

as diversas formas de expressá-lo em diferentes culturas ao longo do tempo. Além disso, engloba Chevalier e Gheerbrant (2015), que definem o significado dos símbolos na literatura, e Carl G. Jung (2008), que investiga a função do símbolo na linguagem para a criação de múltiplos sentidos.

2 AS DINÂMICAS DO AMOR NA CONTEMPORANEIDADE

O amor é um sentimento complexo e único. No entanto, raramente paramos para refletir profundamente sobre as suas razões. Sentimos a necessidade de amar por motivos que podem envolver tanto nossas necessidades pessoais quanto a busca por algo além de nós mesmos. O amor pode ser entendido de várias maneiras: como um sentimento profundo que conecta as pessoas, em que a experiência de amar e ser amado varia conforme o contexto. Pode-se pensar que existe uma "arte de amar", uma habilidade que envolve compreensão, dedicação e empatia, mas o significado do amor e a forma como ele se manifesta são subjetivos, dependendo da perspectiva individual e das relações que estabelecemos.

Essas questões nos levam a explorar o sentido do amor em suas diversas facetas, na busca de compreender o que está por trás desse sentimento tão presente em nossas vidas. É nesse contexto de questionamentos e reflexões que o filósofo brasileiro Renato Noguera, na sua obra *Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor* (2022), adentra nas profundezas do sentimento amoroso, propondo uma análise filosófica sobre as razões pelas quais amamos. Com uma abordagem que dialoga com a filosofia, psicologia e antropologia, Noguera não se limita a investigar somente as experiências individuais, mas compreender o amor como um fenômeno amplo que atravessa diferentes culturas ao redor do mundo.

Sendo assim, a obra pauta-se no seguinte postulado: "amar é um ato político, e, como todo fazer político, o amor enfrenta desafios." (Noguera, 2022, p. 188). Em relação aos problemas que competem com o amor, o teórico os divide em seis fatores. O primeiro é a admiração e desejo sexual entre os amantes. Nesse sentido, esses dois fatores combinados são indissociáveis em um relacionamento. E, caso não haja nem admiração e nem desejo, a relação torna-se inviável. Nas palavras de Noguera (2022), "[...] quando sentimos que estamos perdendo por completo a admiração ou o desejo pela pessoa amada, pode-se dizer que estamos diante do fim de um amor." (Noguera, 2022, p. 22). No entanto, vale destacar que essa percepção não se aplica a todas as pessoas que passam em nossa vida. É possível que tenhamos admiração e desejo por inúmeros sujeitos presentes em nosso cotidiano, porém isso não significa que os amamos profundamente. Logo, esses dois pilares não são suficientes para nutrir uma relação amorosa.

Em seguida, tem-se a atração sexual, na qual Noguera (2022) pondera: "Se um relacionamento conta com uma vida sexual ativa e satisfatória para ambos, ele tem mais chance de sucesso, pois o sexo aumenta a conexão entre as pessoas."

(Noguera, 2022, p. 190). Ainda assim, segundo o autor, se os fatores anteriores não estiverem em harmonia, somente a atração sexual não é suficiente para manter um relacionamento de pé. Nesse sentido, entra em cena a compatibilidade psicológica, pois ela diz respeito ao “temperamento e personalidades que funcionam em harmonia.” (Noguera, 2022, p. 190). Em outras palavras, se um parceiro for extrovertido e o outro introvertido, o relacionamento poderá enfrentar dificuldades, já que a diferença de personalidades e temperamentos poderia gerar conflitos que prejudicariam a convivência diária. Portanto, para que o relacionamento tenha mais chances de sucesso, é importante que o casal tenha mais semelhanças do que diferenças em suas personalidades.

O quarto fator a considerar é o projeto do relacionamento. Em uma relação amorosa, é essencial discutir como o relacionamento evoluirá no futuro. Se uma das partes valoriza a monogamia enquanto a outra prefere o poliamor, é provável que o relacionamento enfrente dificuldades e acabe se desfazendo, pois caso “o projeto de um for muito diferente do projeto do outro, o relacionamento em dado momento se tornará inconciliável.” (Noguera, 2022, p. 191). Portanto, é necessário que os dois conciliem um projeto no qual tenha harmonia e conforto para ambos. Em sequência, o fator relacionado aos estresses externos e o ciclo da vida, comuns em todo relacionamento. Para isso, Noguera (2022, p. 191) diz que nenhum relacionamento vive trancafiado, isolado da sociedade, dentro de uma bolha, imune aos fatores externos. É preciso que o casal saiba lidar com eles à medida que aparecem e não permitir que isso os afete. Caso contrário, o relacionamento não irá prosperar.

Por fim, aparece a capacidade de gerir conflitos e conviver com o outro, último pilar a ser equilibrado dentro de uma relação amorosa. Sobre ele, o teórico postula: “Nem todas as pessoas possuem as ferramentas necessárias para administrar tensões que acometem eventualmente uma relação, isto é, competências para não transformar uma desavença ou uma pequena discordância em uma guerra infinita” (Noguera, 2022, p. 192).

Desse modo, se uma relação deseja obter sucesso, é fundamental que o casal saiba tomar decisões de maneira racional, pois no calor do momento das discussões, como por exemplo o planejamento para o futuro, casamento etc., a raiva pode acabar sobressaindo-se e, conseqüentemente, gerar conflitos que irão desgastar o relacionamento ao longo do tempo. Logo, conforme Noguera (2022), é imprescindível que todos os seis fatores mencionados anteriormente estejam em equilíbrio para um relacionamento tornar-se duradouro.

Além disso, no campo dos estudos literários, Roland Barthes em seu livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (2003), oferece uma análise através de recortes literários, sobre as figuras discursivas que compõem a fala amorosa dos amantes. A obra apresenta o discurso amoroso como **solitário**. Isso significa que, embora muitas pessoas possam falar sobre o amor, **a maioria não o sustenta** ou valoriza de maneira verdadeiramente profunda e séria. Nesse sentido, o livro se propõe a

explorar e **afirmar o discurso amoroso** nesse contexto de abandono. Ademais, segundo Barthes, em vez de tentar analisar o discurso amoroso, devemos revelar esse discurso em seu funcionamento, sem tentar explicá-lo ou reduzi-lo a uma lista de sinais previsíveis. Assim sendo, Barthes (2003) organiza seu livro da seguinte maneira:

Tudo partiu deste princípio: que não era preciso reduzir o enamorado a uma simples coleção de sintomas, mas sim fazer ouvir o que existe de inatual na sua voz, quer dizer de intratável. Daí a escolha de um método "dramático", que renunciasse aos exemplos e repousasse na ação única de uma linguagem primeira (sem metalinguagem). Substituiu-se, então, à descrição do discurso amoroso sua simulação, e desenvolveu-se a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o eu, de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto; mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura um lugar de fala: o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (objeto amado) que não fala. (Barthes, 2003, p. XVII)

A ideia principal é que, ao falar sobre alguém apaixonado, não devemos apenas descrevê-lo como um conjunto de sintomas. Em vez disso, devemos tentar mostrar algo que é mais profundo e difícil de explicar, algo "inatual" ou "intratável", ou seja, algo que não segue as regras tradicionais de explicação. Esse discurso é apresentado como um "retrato", mas não é um retrato psicológico (que tenta explicar os sentimentos ou pensamentos). A ideia aqui é focada na estrutura, isto é, oferecer um espaço para alguém (o apaixonado) falar de si mesmo. Dessa maneira, a proposta de Barthes é diferente: ele apresenta esse discurso em ação, como uma espécie de simulação. Trata-se de uma cena em que o apaixonado se expressa diante da pessoa amada, mas o foco não está na resposta ou nos pensamentos do outro, e sim no que o apaixonado sente e diz.

O teórico explora a natureza fragmentária do discurso amoroso, que se manifesta por meio das figuras, termo que o autor usa para representar pequenos fragmentos de linguagem e emoção. Para ele, "As figuras se destacam conforme se possa reconhecer, no discurso que passa, algo que tenha sido lido, ouvido, vivenciado." (Barthes, 2003, p. XVIII). Isso destaca que a narrativa amorosa é, por definição, não-linear e desordenada. O discurso do apaixonado é composto por essas figuras que refletem o fluxo emocional caótico e instável de quem ama.

Além da solidão e da fragmentação, Barthes também explora o discurso amoroso como um espaço de manipulação psicológica. Em outra passagem do livro, o autor afirma: "O discurso amoroso sufoca o outro, que não encontra lugar algum para sua própria fala nesse dizer maciço... eu me vejo transformado em coisa obtusa, que avança cegamente, que esmaga tudo sob seu discurso" (Barthes, 2003, p. 252). Este trecho sublinha o poder do discurso amoroso como um dispositivo de controle,

no qual o amante, ainda que inconscientemente, submete o amado a uma dinâmica de dominação, deixando pouco espaço para a autonomia discursiva do outro.

Por fim, Barthes reflete sobre o caráter paradoxal do amor, que, apesar de suas contradições e das tentativas de desvalorização social, é constantemente reafirmado pelo sujeito apaixonado. "Apesar das dificuldades da minha história, apesar das perturbações, das dúvidas, dos desesperos... não paro de afirmar em mim mesmo o amor como um valor" (Barthes, 2003, p. 15), o que revela a obstinação com a qual o amante defende seu sentimento, mesmo frente às adversidades. Assim, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Barthes dissecou as complexidades do discurso amoroso, explorando temas como a solidão do enamorado, a manipulação inerente e a força persistente que o amor exerce sobre o sujeito que o vive.

3 DO ONÍRICO À MORTE: REFLEXÕES SOBRE O CONTO “CAIXINHA DE MÚSICA”

“Caixinha de música” é um conto narrado em terceira pessoa, que inicia com uma mulher divagando em um sonho no fundo do mar, no qual ela observa a si mesma por fora da cena. Em seguida, acorda e se depara com um homem sentado na cama, segurando uma pequena caixa de música. Vale notar que os personagens não possuem nomes. São referidos apenas por “o homem” e “a mulher”. Esse fato revela indícios sobre o processo de universalização na qual eles irão atravessar durante o enredo. Sendo assim, o trecho a seguir traz à tona esse momento:

Quase estendeu a mão para tocá-lo, mas conteve-se a tempo, recolhendo os dedos no ar. Não havia hora, repetiu para dentro sem entender, não havia tempo, não havia barulho, não havia gesto. Como se estivesse do lado de fora e espiasse pela janela do próprio quarto, viu um homem sentado à beira da cama e uma mulher deitada, cabeça ereta, tensa, imóvel, para sempre à espera de algo que não acontecia. (Abreu, 2019, p. 128)

O trecho acima, além de mostrar as figuras da história, revela uma situação de estagnação emocional e temporal. A frase "para sempre à espera de algo que não acontecia" captura a sensação de imobilidade e frustração, como se a personagem estivesse presa em uma expectativa contínua, aguardando algo indefinido que nunca se realiza. Isso sugere um estado de suspensão, onde o tempo parece parar, e qualquer ação ou mudança que ela espera se torna inalcançável. A “espera” pode simbolizar um vazio emocional, uma expectativa não satisfeita, ou mesmo uma incapacidade de agir ou viver plenamente. Assim, a mulher permanece presa nessa tensão, imóvel, ansiosa, mas sem saída, o que reforça a atmosfera de frustração do momento.

Outro ponto a ser destacado é a percepção distorcida do tempo e espaço presentes no trecho “Como se estivesse do lado de fora e espiasse pela janela do próprio quarto”, em que ambos se fundem. Regina Dalcastagnè, em sua análise no livro *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado* (2012), aborda

essa complexidade temporal. Ao afirmar que o texto literário "faz com que a ideia de perspectiva também tenha de ser reformulada", ela sugere que a narrativa rompe com uma visão tradicional do tempo, em que passado, presente e futuro são delimitados. A respeito do trecho retirado do conto, esses elementos temporais se sobrepõem de maneira simultânea, provocando uma reconfiguração da perspectiva tradicional, visto que a personagem não está posicionada em um ponto fixo no tempo e espaço, mas em um lugar indefinido. Ademais, a sensação de estar "do lado de fora" insinua uma alienação emocional e psicológica da personagem feminina, que não consegue se integrar ao momento vivido, vendo-se como uma estranha à sua própria vida.

Adiante no conto, após um momento de silêncio por parte do homem, a mulher o questiona sobre seu comportamento estranho e ele responde que teve três sonhos com uma árvore. Desse modo, no primeiro momento onírico, o homem descreve a árvore como sendo a mais bonita que já tinha observado, "enorme, toda florida, assim com pencas de flores de todas as cores" (Abreu, 2019, p. 130). No entanto, após lembrar de outro detalhe sobre a árvore, a história toma outro rumo:

Era escuro lá dentro. Era cheio de galhos trançados e torturados, e muito escuro, e muito úmido, parecia assim ter feito uma grande ali cravada naquele centro cheio de folhas apodrecidas e flores murchas no chão. Pelo vão, pela fresta, pela porta eu conseguia ver o sol lá fora. Mas aquele lugar era longe do sol. (Abreu, 2019, p. 131)

Nesse sentido, há dois espaços no conto: o físico e o psicológico. O primeiro é constituído pela cidade grande, na qual os personagens estão inseridos, "no meio da cidade, no meio do país, no meio do continente, do hemisfério, do planeta" (Abreu, 2019, p. 129). O espaço psicológico é composto pelos sonhos e devaneios das personagens. Além disso, existem dois tempos: o cronológico, marcado pela linearidade dos fatos que se desenrolam na história em começo, meio e fim. E tempo psicológico ocorre nos sonhos de maneira controversa, no qual os *flashbacks* são utilizados pelo homem na tentativa de lembrar os detalhes de cada sonho. Sendo assim, ainda no primeiro devaneio, ele conta para a mulher sobre como a beleza da árvore é criada:

Vista de fora, de onde eu estava, era uma árvore assim, com um lindo deva que eu quase via, roxo e amarelo como as flores, meio que dançando, quem sabe tocando flauta em volta dela. Então lembrei do escuro e achei que entendia e sem querer formulei com dificuldade uma coisa mais ou menos assim: é daquele emaranhado cheio de dor e angústia fria e solidão escura que ela arranca essa beleza que joga para fora. (Abreu, 2019, p. 131).

A árvore na qual o homem se retrata é chamada de Primavera, considerada uma trepadeira e parasita, pois a partir de outra árvore, ela se apoia até que seu tronco cresça o suficiente para se sustentar no solo. Além disso, em certas situações,

esse tipo de árvore pode ocultar completamente a outra. Segundo Carl G. Jung (2016), “o homem utiliza a palavra escrita ou falada para expressar o que deseja comunicar. Sua linguagem é cheia de símbolos, mas ele também, muitas vezes, faz uso de sinais ou imagens não estritamente descritivos” (Jung, 2016, p. 20). Nesse sentido, o relato que a personagem masculina fornece explicita não ser puramente descrição da árvore, mas o simbolismo da relação em que ele está submetido. Essa revelação sublinha a relevância do sonho para o homem como um veículo para a manifestação do seu inconsciente, funcionando como uma chave para o desvelamento de facetas ocultas da personagem. Além disso, o sonho colabora para seu processo de autoconhecimento, lançando luz sobre sua posição dentro da relação: alguém à margem, cuja função, mais do que ativa, é passiva, instrumentalizado como um apoio, espelhando uma dinâmica de dependência e invisibilidade.

Em seguida, a mulher responde: “– É uma história bonita. E tão... simbólica, não é? – Suspirou exausta. – É assim que você se sente? (Abreu, 2019, p. 132). Após esse momento em que a mulher passa uma imagem de compreensiva, o homem relembra o que aconteceu no segundo sonho, mas dessa vez, com outra árvore presente, “dessas árvores que dá na beira dos rios? Essa caída, de galhos até o chão, uma árvore grande que parece sempre cansada e triste.” (Abreu, 2019, p. 133). A descrição feita pelo homem remete ao salgueiro (chorão) que, conforme Chevalier e Gheerbrant (2015), “é as vezes relacionado com a morte, pois a morfologia da árvore evoca sentimentos de tristeza.” (Chevalier e Gheerbrant, 2015, p. 798).

Nesse sentido, podemos traçar a relação conjugal dos dois com base nas árvores exprimidas no sonho, em que a mulher é representada pela primavera e o homem simboliza a forma do salgueiro. Todavia, a personagem masculina remete essa metáfora das árvores a um trecho do poema “Desenho”, de Cecília Meireles (1983) e pede para a mulher recitá-lo: “Levai-me por onde quisesdes/ aprendi com as primaveras a deixar-me cortar/ e a voltar sempre inteira”. Após isso, o homem comenta, de forma romântica, que a relação das árvores no sonho “Era um caso de amor – ele disse baixinho no ouvido dela. – O salgueiro e a primavera, era um lindo caso de amor entre duas árvores.” (Abreu, 2019, p. 134). Após esse momento amoroso, os dois deleitam-se na cama:

Ela trançou as mãos nas costas dele, aquelas costas largas de homem grande, aquele cheiro bom de bicho limpo que ela conhecia fundo, há tanto tempo. E enquanto ele roçava lento uma boca móvel e molhada pelo seu pescoço, ela abriu suave as pernas, rodando a bacia como numa dança oriental, até sentir o volume do sexo dele enrijecendo aos poucos sobre seu ventre. Desceu a mão pela cintura dele, para enfiá-la sob o tecido fino do pijama, acariciando a bunda que se movia sobre ela. E lambeu aquelas orelhas grandes de homem tão profundamente e há tanto tempo seu, intensificando os movimentos até o membro dele ficar tão rígido que escapou de dentro do pijama para roçar, quente, a barriga dela.

— Vem — pediu. — Meu menino louco. (Abreu, 2019, p. 134).

Porém, o homem levanta-se bruscamente e interrompe o sexo que estava prestes a acontecer. “– Não – Ele disse. E recuou outra vez até a ponta da cama. – A história ainda não terminou.” (Abreu, 2019, p. 134). Essa rejeição representa um ponto de virada crucial na trajetória da personagem masculina, pois haverá uma mudança no seu modo de relacionar as árvores do sonho com o relacionamento entre ele e a mulher. O ato de recusa não é apenas uma negação do presente, mas também uma busca por redenção, uma tentativa de reescrever seu papel na narrativa que o cerca, marcando o despertar para um novo nível de autoconsciência e libertação. No terceiro e último sonho, o quebra-cabeça finalmente se completa, permitindo-lhe uma compreensão mais profunda do seu estado:

Descobri que não era um caso de amor. O salgueiro estava seco, morto. A primavera tinha assassinado ele. Não era um caso de amor. Ela estrangulou, vampirizou, assassinou ele. Aquela escuridão de dentro era a fraqueza dele, o fracasso dele, a morte dele. Você está me entendendo? Eu vou falar bem devagar para que você compreenda: aquela loucura de flores e cores do lado de fora era a vitória dela. A vitória da vaidade dela às custas da vida dele. (Abreu, 2019, p. 135).

Chegamos no clímax da narrativa, na qual o homem, após a revelação dos sonhos, descobre que eles vão além do significado comum. Eles são o espelhamento da relação conjugal. Neste contexto, a figura da mulher emerge como um elemento destrutivo, enquanto o homem é retratado como a vítima, preso numa relação em que sua vida, força e identidade foram corroídas. O uso das metáforas da natureza (o salgueiro e a primavera) e a dicotomia entre o interior e o exterior dos sonhos são recursos centrais na redenção do homem. Inicialmente, o chorão (salgueiro) está seco, morto — simbolizando a exaustão emocional e psicológica da personagem masculina. Isso marca o ponto em que ele percebe que sua essência foi "estrangulada, vampirizada" pela mulher (primavera), característica de relacionamentos abusivos.

A metáfora da primavera como a força que "assassinou" o salgueiro carrega uma forte crítica ao comportamento da mulher durante a história. A estação da primavera, tradicionalmente associada à renovação, vida e beleza, aqui se transforma em um agente destrutivo. Essa inversão de expectativas destaca o contraste entre a aparência e a realidade, na qual a aparência externa de felicidade ou harmonia pode mascarar a realidade de sofrimento interno. A "loucura de flores e cores" representa essa fachada enganadora, enquanto a "escuridão de dentro" reflete a devastação emocional do homem. O uso da palavra "vaidade" sugere que o abuso não foi apenas uma questão de controle, mas também de egoísmo e superficialidade, como se a mulher precisasse subjugar o outro para afirmar seu valor pessoal.

Portanto, o homem finalmente toma consciência de que não estava envolvido em um "caso de amor", mas sim em um relacionamento destrutivo. “Amor não mata.

Não destrói, não é assim. Aquilo era outra coisa. Aquilo é ódio.” (Abreu, 2019, p. 136). Dessa forma, acontece a ruptura da ilusão. O ambiente do quarto se enche de tensão, com uma sensação sufocante e desordenada, onde o amor assume conotações negativas, sendo relacionado a sentimentos de perda, hostilidade e ruína.

Após o desabafo, a mulher ainda argumenta, de maneira nociva:

“Muito calma e um tanto casual, acendendo outro cigarro, afastando uma mecha de cabelos da testa um pouco fria, um pouco suada, mas nada de grave, a mulher ergueu levemente a sobrancelha esquerda, num gesto muito seu, um gesto cotidiano, habitual e sem novidades, que usava muito ao fazer compras, indagando preços, ao estender uma xícara de chá, dar ordens à empregada, ao girar o botão ligando o televisor, e perguntou **absolutamente** tranquila, **absolutamente** controlada, **absolutamente** segura de si:

– Você está querendo dizer que acha que eu o destruí?” (Abreu, 2019, p. 136, grifo meu).

A repetição da palavra "absolutamente" reforça sua calma imperturbável e seu domínio sobre a situação. Cada "absolutamente" intensifica a ideia de que ela está no controle de suas emoções e, possivelmente, da situação como um todo. A personagem parece operar sob um comportamento rotineiro, frio e quase mecânico, sugerindo que ela está acostumada a manter as rédeas em qualquer cenário. Essa repetição também pode indicar uma pessoa que deliberadamente projeta uma imagem de segurança para suprimir qualquer vulnerabilidade, ou até mesmo para manipular ou desestabilizar os outros, como o seu marido. Ao perguntar “Você está querendo dizer que acha que eu o destruí?”, ela não parece estar buscando uma resposta genuína. Aqui, a pergunta soa como uma provocação, quase desdenhosa, colocando o marido em uma posição desconfortável, reflexo de sua natureza opressiva.

No entanto, já é tarde demais. Em um ato de violência extrema, o homem sepulta o seu sofrimento. “Não ouviu a resposta. As duas mãos grandes e fortes do homem fecharam-se rápidas e precisas em volta da garganta dela.” (Abreu, 2019, p. 136). Em suma, o que era amor se transforma em ódio, culminando na morte da personagem feminina, estrangulada pelo marido. A narrativa, assim, nos coloca diante da complexidade das relações humanas e do impacto devastador de um relacionamento abusivo, refletindo como, em relacionamentos tóxicos, ambos os envolvidos acabam se destruindo. Tanto o homem quanto a mulher são consumidos pela dinâmica de controle e dor, na qual a destruição de um conduziu à ruína do outro.

4 CONCLUSÃO

Em síntese, o conto culmina em um desfecho trágico para a relação amorosa do casal, no qual o homem, após a inspiração dos seus sonhos, percebe-se vítima de uma manipulação psicológica exercida por sua esposa. A projeção onírica expõe a verdadeira dinâmica do relacionamento, revelando que o amor não pode prosperar em um ambiente marcado por controle e abuso. O desequilíbrio de poder e a anulação da individualidade destroem qualquer chance de crescimento mútuo.

A análise do conto destaca como a literatura tem o poder de sensibilizar o leitor, em seu papel de representação da vida, as complexidades das relações amorosas contemporâneas. Através da ficção, é possível perceber que a romantização do amor como uma união perfeita ou a crença em sacrifícios extremos muitas vezes alimenta relações abusivas e disfuncionais. Ao explorar essas nuances, a narrativa expõe que o amor, longe de ser uma experiência simples ou idealizada, assume diversas facetas, algumas delas antagônicas.

Portanto, o conto amplia nossa compreensão sobre as dificuldades e complexidades envolvidas nas dinâmicas amorosas, sugerindo que a verdadeira natureza do amor está longe de ser idealizada ou estática. Assim, ao desconstruir as idealizações românticas que tradicionalmente envolvem esse sentimento, a obra oferece uma reflexão profunda sobre as relações afetivas, desvendando os símbolos e mitos que moldam as concepções sobre o amor.

REFERÊNCIAS

- ABREU, C. F. **Morangos mofados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- BARTHES, R. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega I**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 27 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.
- JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3 ed. especial. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

MEIRELES, C. Desenho. *In*: MEIRELES, C. **Mar absoluto e outros poemas**: retrato natural. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

NOGUERA, R. **Por que amamos**: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2022.

PLATÃO. **O banquete**. São Paulo: Edipro, 2017.

A PSICOLOGIA DE FUGA EM OS SOFRIMENTOS DO JOVEM WERTHER: UMA EXISTÊNCIA ERRANTE, REFLEXOS DA JUVENTUDE CONTEMPORÂNEA

Felipe Vieira Rosendo
Jeferson Silva da Cruz

1 INTRODUÇÃO

Conseguindo se manter em relevância até os dias atuais, “os Sofrimentos do Jovem Werther”, primeiro best-seller de Johann Wolfgang von Goethe, simbolizou um grande marco na literatura alemã e a nível internacional, havendo em sua época uma grande manifestação do titulado “Efeito de Werther”. No romance epistolar vemos a presença de costumes e utopias criadas pelo personagem para que, de certa maneira, consiga paliar sua realidade a partir do desejo obsessivo de uma paixão fugaz e desmedida, sem o perceber o protagonista concebe essa paixão como um ponto de fuga ou um apoio com a finalidade de desviar-se a contemplação de seu eu. Sem dar-se conta do dia para noite o mundo de Werther existe apenas pois Lotte existe, gerando uma dependência emocional da presença da jovem em sua vida, com sua rejeição e ao se dar conta que não teria o seu amor, ocorre então uma grande depressão precedida de uma quebra de expectativas.

Objetivamos através do presente trabalho a realização da exploração através das epístolas deixadas pelo protagonista no livro “Os Sofrimentos do Jovem Werther”, de modo a fazer a associação das peculiaridades manifestadas em seus relatos com a teoria do escapismo, bem como apontando a raiz do motivo da recorrência propensão desta condição buscada pelo personagem está ligada ao alcance da plena felicidade que perpetuamente vem sendo estruturado e modelado em concordância pela sociedade, argumentando com teorias de Freud e Charles Taylor através de um viés vigente, salientando a relevância da obra na contemporaneidade, de maneira a proporcionar a associação das referidas teorias ao contexto exposto ao decorrer de sua composição.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 A condição de felicidade social

A antropologia filosófica de Charles Taylor nos devolve a imagem do homem como um ser constitutivamente moral, na base da perspectiva antropológica que o homem é um ser ao qual o mundo se apresenta já carregado de significado, de

diferentes qualidades intrínsecas diante das quais é chamado a articular um profundo senso moral. O humano é ação, é corpo, é relação, é significativo, é ético (Foschiera, 2010) ou seja, as doutrinas constituintes de sentimentos e preceitos são previamente prescritos pela sociedade ao indivíduo antes mesmo da instauração em seu conhecimento do eu, a perspectiva de padronização de uma vida repleta de felicidade, ética e moral já é apresentada em seus primeiros anos de juventude.

Taylor (1985, p. 87) afirma que:

Ser um agente humano completo, ser uma pessoa ou um eu no sentido comum, é existir em um espaço definido por distinções de valor. Um self é um ser para o qual surgiram certas questões de valor categórico e recebeu pelo menos respostas parciais. Talvez estes tenham sido dados com autoridade pela cultura mais do que elaborados na deliberação da pessoa em questão, mas são dele no sentido de que estão incorporados a sua auto compreensão, em algum grau e modo. Minha afirmação é que este não é apenas um fato contingente sobre os agentes humanos, mas é essencial para o que entenderíamos e reconheceríamos como agência humana normal e completa (Taylor, 1985, p. 87).

O escapismo se dá como um artifício usado com o intuito de harmonizar o que já se conhece da realidade de seu ser em contemplação de seu *eu*, em outras palavras a consciência dos princípios básicos estabelecidos pela sociedade, o homem acaba então por buscar em outros artifícios seu escape do que vive, muitas vezes pela falta de um olhar perante as adversidades, e frustrações de sua identidade de onde partir do que quer ou pode alcançar. Para Taylor, significa saber onde se está, onde cada um se situa em relação ao próprio horizonte moral de referência. Para ele, um homem sabe quem é quando sabe que coisa fazer em uma determinada situação, porque reconhece aquilo que é importante para ele e o que não.

Taylor *apud* Costa (2010, p. 117) afirma que:

O tipo de identidade que é realmente crucial para ter um senso de identidade coerente é uma identidade que nos conecta a um conhecimento ético. Ter uma identidade significa saber 'de onde você vem' quando questões de valor, ou questões de importância, estão em jogo. Sua identidade define o pano de fundo pelo qual você sabe onde está nessas questões. Quando se questiona ou se torna incerto não se sabe como reagir e isso equivale a deixar de saber quem se é neste último sentido específico. Estabelecido tudo isso, podem-se aventurar as seguintes teses: o ser humano possui sempre um sentido de si, no sentido de se situar em algum lugar de um espaço ético. Seu senso de quem eles são é definido em parte por uma identificação de quais são as questões, critérios, bens ou demandas realmente importantes (Taylor *apud* Costa, 2010, p. 117).

Freud (1930) em *O mal-estar da Cultura* afirma que, "Aquilo que em seu sentido mais estrito é chamado de felicidade surge antes da súbita satisfação de necessidades represadas em alto grau e, segundo sua natureza, é possível apenas

como fenômeno episódico”, ou seja, somos submetidos a ideia de felicidade antes mesmo de termos plena consciência do seu real significado e o que implica o termo “Ser Feliz”. Se levarmos em consideração o contexto social que vivemos, a felicidade da qual se tem ideia nada mais resta do que na sensação coletiva que se foi passada que podemos e devemos ser felizes constantemente, o dever previamente prescrito de satisfação pelas pessoas nosso redor foge muitas vezes do padronizado, uma vez jamais como seres humanos individuais conseguiremos abarcar todas suas definições, pois estas sempre se apresentam como um espelho de autocrítica a realidade alheia.

A crescente popularização de compartilhamento de informação, criou na geração atual a ideia de que só se consegue ser inteiramente feliz caso se obtenha a vida “perfeita”, sendo esse padrão de satisfação de sua realidade muitas vezes não alcançado, o mesmo foi delimitado a partir do que o outro quer passar como condições de pleno deleite com sua vida, esse precedente de modelo inatingível de plena gozo com a vida nada mais conduz do que a obsessão por algo que não existe, afinal para a juventude atual, só se tem felicidade caso possua tudo o que seu deseja, provocando sentimento de frustração com sua realidade, incapacidade e desânimo sendo esse um dos primeiros passos para o início de uma fuga da realidade, seja ela saudável ou nociva, conforme mecanismos de escapismo utilizados pelo indivíduo, afinal a ideia de felicidade constante justificada pela atual geração de jovens fogem muitas vezes da veracidade do que se justifica pelo momento de alegria, afinal não se pode ter esse sentimento de pleno contento com a vida sempre.

Freud (1930, p. 63) afirma que:

Toda permanência de uma situação anelada pelo princípio do prazer fornece apenas uma sensação tépida de bem-estar; somos feitos de tal modo que apenas podemos gozar intensamente o contraste e somente muito pouco o estado, dessa forma, nossas possibilidades de felicidade já são limitadas pela nossa constituição”, lamentavelmente o que nos é apresentado em redes, é tão somente a condição de felicidade permanentemente como se não existisse adversidade na vidas das celebridades que plantam essa ideia, afinal é o que tão somente os mesmos expõe (Freud, 1930, p. 63).

2.2 O escapismo de Werther

Dentro de *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, é possível observar que o protagonista das cartas escritas para Wilhelm está sempre de algum modo buscando a felicidade, retrata quase todos os seus passos, sentimentos experimentados e vivências ao longo de suas aventuras, seja por solidão ou como um recurso que viria a auxiliar para que pudesse de certa forma escapar da realidade. Quem é Wilhelm? Werther o escreve constantemente, como maneira de passar o tempo seus verdadeiros sentimentos são expostos nas cartas e apesar de estar cercado

constantemente de pessoas, seu eu mostra-se discreto em relação ao expressar suas emoções, Wilhelm é visto como um dos poucos a saber dos pesares de Werther.

O protagonista em dados momentos exala um certo inconformismo e críticas constantes a sociedade burguesa da qual se encontra, suas opiniões controversas em dados momentos o contradizem, pois, os valores críticos empregues em seu discurso seguem o percurso do equilíbrio de sua busca constante por desviar a atenção do que acontece dentro de sua realidade, Werther utiliza do pretexto de uma paixão fugaz para passar seu tempo, no livro a jovem Lotte é alvo de sua total devoção, ele por sua vez só enxerga a felicidade caso esteja presente, nada mais enxerga se não seus lindos olhos e o conflito que é exposto da existência de comprometimento da jovem, como uma obsessão faz com que seu cotidiano gire totalmente em torno da existência desse problema, sua vida então enfoca-se tão somente na conquista de Charlotte, por vezes sua turba visão da realidade enxergar esse amor impossível como uma esperança para sua vida e que um dia ela corresponderá a sua corte.

A insistência do protagonista, neste enredo fadado ao fracasso, nada mais simboliza do que a busca pela felicidade cotidiana, que ele acredita somente achar na jovem, sem notar o andar nas nuvens por esse objetivo nada mais classifica como um método para não lidar com próprios problemas de maneira a ignorar totalmente sua individualidade, a satisfação tão sonhada passa em determinadas momentos a ser uma forma de suporte para uma fuga psicológica. Freud (1930, p. 60) aponta que “a vida, tal como nos é imposta, é muito árdua para nós, nos traz muitas dores, desilusões e tarefas insolúveis. Para suportá-la, não podemos prescindir de “lenitivos” de três tipos distintos: “distrações poderosas que nos façam desdenhar nossa miséria, satisfações substitutivas que a amenizem e entorpecentes que nos tornam insensíveis a ela”.

Werther insiste incessantemente a colocar Lotte como centro e única importância em sua vida, seu olhar e perspectivas de futuro não existe fora de seu alcance, o triângulo amoroso e o dilema moral de estar cortejando a prometida de Albert, assemelha-se a um entorpecente que visa desviar sua atenção para o que acontece ao seu redor dando-lhe a ideia da felicidade genuína, suas cartas, seu maior ponto de apoio e uma válvula de escape para o vácuo existente fora das fronteiras do enredo de sua história com Lotte. Assim é possível notar a dependência do ato de desabafar por meio das cartas, após a fugaz paixão, seu escape pode ser interpretado como um objeto ou hábito para enfrentar os cruéis dias do pesar de sua consciência em contemplação ao seu sofrimento de rejeição, sendo este seu único ponto de consolo.

Ao dar início a história de nosso herói é esclarecido que Werther partiu para uma viagem, após a desonra de uma moça de seu povoado, sendo a mudança de ares para o protagonista, mesmo que indiretamente provocara de certa maneira a livrá-lo de algum peso em sua consciência, provavelmente ao fugir, há um abrandar de

seu espírito. Apesar de lúcido de seus atos, o Jovem Werther apresenta-se como um irresponsável que vive em uma bolha da burguesia, vivenciando todas suas situações como um grande indagador de questões de moral e bons costumes. Apesar de admitir ter parte na desonra da jovem causante à sua partida, reconhece tal culpa justificando o lado carnal, se diz inocente apesar de fugir de sua responsabilidade e sua parte no erro.

Goethe (2010, p. 17) define na obra que:

Pobre Leonore! No entanto, eu era inocente! Que culpa tive se, enquanto os atrativos próprios da irmã dela me proporcionaram um agradável entretenimento, uma paixão se moldava no pobre coração? E no entanto –Serei totalmente inocente? Não me deleitei eu mesmo com as reais expressões da natureza que tantas vezes nos fizeram rir, por menos ridículas que fossem? (Goethe, 2010, p. 17).

2.3 Uma felicidade inexistente

Freud aponta que “a patologia nos dá a conhecer um grande número de estados em que a delimitação do eu em relação ao mundo exterior se torna incerta, ou em que os limites são traçados de modo realmente inexato; casos em que partes do corpo de uma pessoa, inclusive parcelas de sua vida psíquica, percepções, pensamentos e sentimentos parecem alheios e como que não pertencendo ao eu; outros em que se atribui ao mundo exterior aquilo que de maneira evidente surgiu no eu e que este teria de reconhecer. O sentimento do “eu”, portanto, também está sujeito a perturbações, e as fronteiras do “eu” não são estáveis.

A conturbação nos sentimentos do jovem Werther e a incessantemente necessidade por uma fuga de suas emoções se dá pelo fato da ausência de perspectivas para o futuro não dispondo de grandes aspirações para sua vida, tentando constantemente encobrir tais lacunas de tal perspectivas em sua vida com devaneios de uma paixão que no fundo nada mais é do a possibilidade de redirecionamento de expectativas, aspirando certa atribuição de indignação a pessoa de Albert, pelo simples fato de ser o prometido a mão de Lotte, a moça da qual foi dada todas as perspectivas de Werther.

Goethe (2010, p. 62) alude na obra que:

Juro que, às vezes, eu gostaria de ser um trabalhador assalariado, para ter, ao despertar, a perspectiva de um dia ativo, um impulso, uma esperança. Muitas vezes invejo Albert, que vejo enterrado até as orelhas em seus autos, e imagino que seria bom para mim se eu estivesse em seu lugar! (Goethe, 2010, p. 62).

Aos olhos de Werther a rejeição de Lotte, é como um naufrágio a suas esperanças de conquista de Lotte deixando claro nas entrelinhas que seria capaz de tudo pelo triunfo de seu desejo, cultivando sentimentos de inveja e por

determinadas ocasiões julgando Albert um tolo que não sabe apreciar a sorte por ter Lotte, além de expressar desejar exercer as mesmas ocupações de seu rival ambicionando ainda boa parte de sua vida, pois na visão de Werther isso seria a verdadeira felicidade. Em alguns momentos ele indaga a si mesmo do porquê dessa paixão obsessiva e mostra que só consegue estar feliz perto da amada, apresentando assim uma certa dependência emocional de sua atenção.

Goethe (2010, p. 63) define na obra que:

Infeliz! Você não é um tolo? Não se engane a si mesmo? O que quer com essa paixão furiosa, infinita? Só tenho orações para ela; na minha imaginação, não há espaço para nada que não seja a sua figura, e tudo o que me cerca eu relaciono com ela. E isso me dá alguns momentos felizes- Até a hora em que devo separar-me dela! (Goethe, 2010, p. 63).

Além de ambicionar a vida de Albert, a visão de Werther foca somente em Charlotte ao decorrer das páginas, pois para ele sua vida era semelhante a tremenda agonia pelo simples fato da submersão de sua busca pela felicidade, que dentro de seu horizonte de ideias era Lotte, onde sua presença indicaria o desaparecimento desses pesares, expressando que a ausência de Lotte significaria a falta de um sentido ao seu cotidiano.

Werther, mesmo em suas viagens e eventos da alta burguesia procurava incessantemente a citar Lotte, e a ausência em pessoa do jovem na ocasião não o impede em momento algum de ser mencionada a estranhos.

Goethe (2010, p. 76) define na obra que:

Uma única Criatura do sexo feminino encontrei aqui, a senhorita Von B..., que se parece com você, querida Lotte.... Queria falar da senhorita B... Ela tem boa alma, refletida em seus olhos azuis. Sua posição social é um fardo que não satisfaz nenhum dos desejos de sua alma. Ela anseia por sair do tumulto... ah e falamos de você! Quantas vezes ela deve render-lhe homenagem; não que deva, o faz voluntariamente, gosta tanto de ouvir sobre você, gosta de você". (Goethe, 2010, p. 76).

Vemos em Werther as características da sociedade atual, refletindo em muitos aspectos cultivados dentro da geração que vivemos, sobretudo a juventude dos dias atuais, onde nunca há um estado de satisfação com a sua condição, ambicionando sempre a condição padronizada de Felicidade, quem vem sendo empregue mesmo antes da tomada de consciência do ser humano quanto a esses preceitos, com frustrante sentimento de derrota ou ao deparar-se atado a não alcançar a sensação desse estado de felicidade, deprimido, buscando na fuga da realidade um consolo, entretanto cabe mencionar que nem todo artifício que se faça o uso para promover o escapismo, por vezes drogas e bebidas, como ferramentas buscadas pela geração atual para promover um escape com maior facilidade da sua realidade, seja totalmente nocivo.

2.4 A percepção do sujeito

Freud (1930, p. 62) infere que os próprios seres humanos, através de seu comportamento, revelam a finalidade e o propósito de suas vidas, o que exigem dela e o que nela querem alcançar, é difícil errar a resposta: eles aspiram à felicidade, querem se tornar felizes e assim permanecer, Werther por sua vez aspirava o encontro de seu total comprazimento, e colocava todas as probabilidades dessa concretização de se sentir inteiramente feliz em Lotte. Cabe destacar que enquanto Werther possui a ilusão de que conseguirá conquistar o amor de sua amada, é o mais feliz dos homens, a natureza sorri para ele. A busca de seus dias é essa paixão e acredita que ao ter Lotte apesar de tudo, todos os seus problemas estarão resolvidos. Entretanto, ao dar-se conta de que não teria sucesso em sua conquista há a quebra de seu escapismo, voltando a razão e a quebrada da ilusão, acarretando uma enorme frustração, maior da que sentia de sua vida, e por certa ocasião acaba por jogar ao divino a indagação de proporcionar ao homem amores fora da razão.

Ao sair do estado de total embriaguez de amor dando-se conta que Lotte não seria sua, Werther passa a ter uma abordagem e discurso de frustração pois sua expectativa de felicidade alcançada provoca que se dê conta do mundo a sua volta, sua amargura corrompe o estado da visão de mundo que tinha, onde seu eu embebedado de amor converte-se em um ser onde desfruta de discursos repletos de melancolia.

Encarar de frente a rejeição da amada tem para si a ilusão de seu mundo quebrada, tornando-se um fatigante, pranteando a recusa e empregando em seu discurso que tudo seria distinto se a resposta de Lotte fosse contrária, apesar da única alteração apresentada em sua vida foi o choque de realidade enfrentado, pois para todos os efeitos seguiu sendo um burguês com poucas noções do real.

Sua aflição fala mais alto, não conseguindo mais consolar-se com sua angústia procura na morte um auxílio, encontrando sua liberdade negando-se uma vez mais a enfrentar as circunstâncias provocadas por sucumbir a razão, sendo enxergado como um sujeito passivo a decisões e confrontos ao seu destino, incapaz de conseguir direcionar um caminho para transformar o seu futuro sem dependências de amores delirantes e evasões dispensáveis.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca incessante de felicidade frisada dentro do romance por Werther reflete a sociedade que vivemos atualmente, a geração que se embasa na realidade de seu próximo para medir o que se aponta como o conceito concreto e restrito de Felicidade, Freud afirma que muitos caminhos podem levar a felicidade já que ela é alcançável pelo homem, entretanto, nenhum caminho a garante, por assim dizer não há uma garantia alegria dentro da estrada da vida, a idealização de felicidade

imposta pela sociedade nos ostenta um padrão inatingível na vida de qualquer ser humano, esse protótipo vendido por vezes em redes sociais infelizmente acaba por provocar padecimentos doentios de evasões que por vezes utilizam-se da dependência seja ela de entorpecentes ou dependência emocional.

A felicidade inalcançável como propósito de vida de Werther nos apresenta essa ilusão como algo encantador mas que na realidade só é visto como a sensação temporária do delírio do encontro com a satisfação de ter e abranger totalmente a completude de seu ser assim apontou Freud que, Satisfações substitutivas tais como as oferecidas pela arte são ilusões se comparadas com a realidade, mas mesmo assim não são menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia conquistou na vida psíquica. O endeusamento de Lotte que é feito por Werther inúmeras vezes a põe como um ser humano sem defeitos, capaz de satisfazer as suas necessidades e vazios existenciais.

Em suma os sofrimentos do jovem Werther segue cada vez mais interligado com os reflexos morais das constituições prévias estabelecidas pela geração atual, bem como as consequências causadas pelo enxergar dos preceitos citados por esse viés, o que é visto e como é sentido, sendo necessário por vezes ao quebrar da fantasia, o escape de seu eu em contemplação para que assim seja possível conter as dores de sua alma após o fim de uma doce ilusão de perfeição inexistente em nossa vida, pois a realidade composta por uma construção de momentos e acontecimentos, as adversidades em nossas vidas nascem com a finalidade do aprender lições valiosas para nosso processo edificação de um cidadão crítico, partindo sempre dos preceitos da Razão e reflexão.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. F. **Efeito de Werther**. Aná. Psicológica, Lisboa, 2000, v. 18, n. 1, p.37-51. Disponível em:

http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S087082312000000100003&lng=pt&nrm=isso. Acesso em: 07 Jul 2023

BROWN, P. H. **The youth of Goethe**. Londres: J. Murray, 1913, p. 197. Disponível em: <https://archive.org/details/youthgoethe00browuoft>. Acesso em: 07 jul 2023.

COUTINHO, F. N. **Turismo enquanto fuga da realidade ou busca de sentido da vida?** uma análise sobre turismo cultural e mulheres millennials. 2020. Tese de Doutorado. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/15389> . Acesso em: 11 jul. 2023.

CUGINI, P. A fuga na realidade como paradigma da pós-modernidade. **Dialogando**, Quixadá, v. 4 – n. 7, Jan./Dez. 2020, p. 126. Disponível em: https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:3gFHQ5_CczgJ:scholar.google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=0,5 . Acesso em: 5 jul. 2023.

CORRÊA, C. V; VOLPI, J. H. Psicose: a desestruturação do eu expressa pela fuga da realidade. In: VOLPI, J. H; VOLPI, S. M. (Org.). **Anais. 17º CONGRESSO BRASILEIRO DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS**. Curitiba/PR. Centro Reichiano, 2012. [ISBN – 978-85-87691-22-4]. Disponível em: file:///C:/Users/Cliente%20PCS/Desktop/CORREA-Cairu-Vieira-Psicose.pdf. Acesso em: 5 jul. 2023.

DELMANTO, J. Para além da “fuga da realidade”: Outras motivações para consumo de psicoativos na contemporaneidade. **Saúde & Transformação Social/Health & Social Change**, v. 4, n. 2, p. 78-90, 2013. Disponível em: file:///C:/Users/Cliente%20PCS/Desktop/265328844010.pdf, Acesso em: 1 jul. 2023.

FREUD, S. **O mal-estar na cultura**. Trad. Renato Zwick; Porto Alegre: RS: L&PM, 2010. 192p. - (Coleção L&PM POCKET; v. 850) Disponível em: file:///C:/Users/Cliente%20PCS/Desktop/FREUD-Sigmund.-O-Mal-Estar-na-Cultural_PM.pdf Acesso em: 28 jun. 2023.

FOSCHIERA, R. Autenticidade e antropologia filosófica em Charles Taylor. **Saberes: Revista interdisciplinar de Filosofia e Educação**, [S. l.], v. 1, n. 2, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/772>. Acesso em: 5 jul. 2023.

GOETHE, J. W. **Os sofrimentos do Jovem Werther**. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GIANNETTI, E. **Felicidade. São Paulo**: Companhia das Letras. 2002. Disponível em: file:///C:/Users/Cliente%20PCS/Downloads/LIVRO%20-%20Felicidade%20-%20EduardoGianetti.pdf. Acesso em: 4 jul. 2023

MORAL, M. V, & SIRVENT, C. Dependencias sentimentales o afectivas: Etiología clasificación y evaluación. **Revista Española de Drogodependencias**, 2008. Disponível em: <https://roderic.uv.es/handle/10550/22382>. Acesso em: 5 jul. 2024.

A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM MARIANA EM *AS VELHAS*, DE LOURDES RAMALHO

Ananeri Vieira de Lima
Beatriz Pazini Ferreira

1 INTRODUÇÃO

No drama *As Velhas*, de Lourdes Ramalho, a personagem Mariana se destaca como um dos pilares centrais da narrativa, representando a resistência e a complexidade das mulheres sertanejas. O estudo da sua caracterização revela um retrato multifacetado que transita entre a tradição e a modernidade, revelando as contradições e os desafios enfrentados por uma figura feminina em um contexto de opressão social e cultural. Neste artigo, busca-se analisar a construção da personagem Mariana, explorando suas nuances e sua importância no desenvolvimento da trama, bem como o modo como Lourdes Ramalho utiliza essa figura para discutir questões relevantes sobre gênero, identidade e luta no sertão brasileiro.

A referida autora apresenta uma extensa obra teatral, ela é considerada a inventora do regionalismo no teatro, abordando a cultura nordestina, e a mesma deixou um verdadeiro legado de vida em seus livros, peças e em suas personagens, principalmente as femininas, em que o aspecto que mais chama atenção em sua obra é o protagonismo das mulheres. Objetivamos, por meio deste artigo, analisar a construção da personagem Mariana em *As velhas* (1975), de Lourdes Ramalho, considerando os aspectos históricos, políticos e sociais presentes na obra, para tanto, focalizamos na personagem Mariana. Dessa forma, investigamos as relações sociais e culturais que estão inscritas no espaço do texto literário, tomando como base principal a teoria de Antonio Candido (2019). A realização desta pesquisa se justifica pela importância da análise do texto teatral no quadro dos estudos literários, levando em consideração as configurações sociais e culturais que influenciaram a construção da personagem feminina.

No tocante à organização estrutural, o artigo encontra-se dividido em tópicos. Iniciamos fazendo uma breve introdução, e, em seguida, focalizamos na análise do texto teatral, abordando acerca da representação da personagem feminina no texto teatral, refletindo acerca da representação da mulher, a partir da personagem Mariana. Nas considerações finais realizamos algumas inferências que nos foi possível chegar após a análise realizada, no entanto, devemos destacar que nenhuma pesquisa pode finalizar um tema, pois em cada tema existe uma

pluralidade de interpretações.

2 A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM MARIANA

As personagens femininas de Lourdes Ramalho são retratadas como fortes e resilientes, capazes de enfrentar os desafios e encontrar caminhos para lidar com eles de maneira construtiva. Em vez de simplesmente sucumbirem aos obstáculos, elas buscam ativamente maneiras de superá-los, tornando os eventos menos impactantes, mas não menos significativos em suas vidas. Rosenfeld (2011) destaca que é por meio das personagens que a ficção se adensa, ela constitui a obra literária, ou seja, é a personagem que dá vida ao enredo. Existe uma semelhança entre o romance e a peça de teatro, pois ambos narram uma história, contam alguma coisa que supostamente tenha acontecido. E a personagem, em ambos os textos, é o elemento mais importante. Em suma, sem personagens não existe enredo, conforme ressalta Prado (2011):

[...] a personagem, de certa maneira, vai ser o guia que nos permitirá distinguir os dois gêneros literários. No romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. [...] No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas (Prado, 2011, p. 84).

A história de Mariana é cheia de desafios. Ela deixou sua terra natal devido a um período de secas e partiu com a família com o intuito de conseguir melhores condições de vida e também com a esperança de encontrar seu marido que havia fugido com a cigana Ludovina. Assumiu o papel de pai e mãe, enfrentando as adversidades e demonstrando um amor incondicional pelos filhos.

A busca por seu marido, que fugiu com outra mulher, adiciona uma camada de complexidade emocional à história. A incerteza de encontrar seu esposo e a possibilidade de confrontar a traição só aumentam os desafios que Mariana enfrenta. Segundo Santos (2009):

Em busca de um reencontro com o esposo e de vingança com relação à mulher que lhe roubou o esposo, deixa a vida sedentária e passa a viver como nômade, sem moradia fixa à procura de melhores condições de vida, e, sem perceber, vai de encontro a um destino que já se anunciava como trágico (Santos, 2009, p. 74).

Os enredos falam sobre o homem, no entanto, isso acontece no teatro de forma mais significativa, pois é por meio da presença do ator que o faz. A personagem teatral ao se dirigir ao público dispensa a mediação de um narrador, portanto, é o elemento chave das peças teatrais, pois: “A história não nos é contada, mas mostrada como fosse de fato a própria realidade” (Prado, 2011, p. 85). Nos textos teatrais de Lourdes Ramalho, as personagens que se destacam são as

femininas, em que observamos uma grande diversidade, invertidas posições ocupadas pelas personagens, figuras femininas fortes.

Permeando toda a problemática da seca no sertão, do quadro político comprometido pelas viciadas estruturas de poder, além do castigante êxodo rural por que passa a família de Mariana, o que a motivou a sair pelo mundo foi bem mais que isso: foi sua condição de mulher abandonada pelo marido. Atribuindo culpa a outra mulher que “tirou o pai de” seus filhos, a sertaneja perseguirá esta inimiga, como que procurasse a si mesma: a própria sexualidade, que se perdera com o abandono do marido. A peça inicia-se in media res (no meio da ação), como nas tragédias antigas: Mariana, ao peregrinar pelos sertões, chega à oiticica, não sabendo do fato de que, a pouca distância dela, vive Ludovina – a cigana que “roubou” seu marido. Somente mais a frente, com o desenrolar do envolvimento dos filhos de ambas, haverá o reconhecimento entre elas. E enquanto isso não ocorre, Mariana alimenta a ideia de perseguir as pistas deixadas pelo marido (Leite, 2007, p. 261-262).

A obra apresenta a história da personagem Mariana, uma sertaneja de 42 anos de idade, mãe de Chicó, rapaz de 20 anos e de Branca, moça de 16 anos, cujo pai se chamava Tonho, que abandonou a mulher grávida e o filho Chicó ainda criança. Após abandonar a família para fugir com a cigana Ludovina, sofreu um derrame que o deixou prostrado.

A ação do ambiente apresenta três planos: a oiticica, árvore de grande porte, onde a família de retirantes ficou por um bom tempo; a casa de Ludovina e o mato, caminho de encontro e reencontro dos personagens, que percorreram uma parte do sertão, o Rio Grande do Norte, Ceará e Paraíba, limites andados por Mariana e seus filhos na busca por Tonho. É destacado o cotidiano dos nordestinos que, muitas vezes, precisam mudar de lugar na fuga da seca.

O enredo se inicia com a família de retirantes, Mariana, Chicó e Branca a procura de um abrigo e encontram a oiticica. Chicó pediu para a mãe parar com as andanças, queria ficar na oiticica até chegar o inverno, pois, segundo ele, todo lugar, nesse tempo, é de pior a pior. A mãe, por sua vez, diz que o que a deixa inquieta não é o lugar, mas sim os serviços pesados impostos a seu filho. Chicó diz não se importar, e que homem tem que enfrentar toda diversidade de trabalho. Branca lamenta e diz que não aguenta mais: “Tou cansada de viver pra riba e pra baixo, os cacarecos na cabeça, como se a gente tivesse sido a vida toda retirante...” (Ramalho, 2005, p. 20). Na obra, um dos maiores problemas regionais do Nordeste é a seca. Branca se revolta, dizendo que não deveriam ter saído de casa e vivido como retirantes, conforme no diálogo entre mãe e filha.

Mariana: (*Que escutava.*) E que diabo você queria ficar fazendo naquele desterro? – Comendo lagartixa assada ou fazendo vida de santa?

Branca: Se a gente num tivesse saído aparecia um jeito. Das outras vezes ninguém saiu e escapou tudo – até as criação.

Mariana: Mas isso foi das outras vez. – mas dessa feita – num tem jeito dê jeito... (*Veemente*) Será que você num via a urubuzada nas carniças dos

bicho morto, as ossada quarando no sol, nem a derradeira rês, que, pra num morrer de fome, tive que vender por pouco mais que nada? (Ramalho, 2005, p. 20).

Mesmo diante das dificuldades, Mariana demonstra ser uma mulher forte, pois não baixou a cabeça e seguiu em frente criando os filhos sozinha. Devido à seca, tornaram-se uma família de retirantes. A personagem Mariana é arisca, desconfiada, devido a trajetória vivida no passado. Essa reflexão parece abordar a ideia de como o passado pode influenciar o presente e afetar os personagens de uma dramaturgia teatral. Mariana reflete sobre seu passado como se ele fosse seu presente:

Mariana: Eu me lembro como se hoje fosse. — Tonho tinha matado uma criação e tava despencando a matutagem*. Era um bodinho novo, de uma cabrinha que dava leite pra Chicó. Eu ia me assentando junto, com Chicó no colo, quando ela apareceu, puxando um menino pela mão, e foi logo pedindo: “—Ganjão**, me dê um pedaço dessa carne, que eu tou de desejo...”

Branca: E quem era ela?

Mariana: A cigana, a desgraçada...[...] (Ramalho, 2005, p. 40).

A fala de Mariana revela como seu passado moldou sua vida atual, sendo o motivo de sua postura amuada e de sua determinação em encontrar o responsável por seu mal-estar. O tema central da cena é o passado de Mariana e como ele influencia suas emoções ações no presente. Assim, ela não vive o presente por inteiro, pois ela ainda se encontra no passado.

Mariana anda em busca de algo, e não foi apenas a seca que a fez viver como retirante. Diante da decepção por ter sido deixada com Chicó pequeno e Branca ainda na barriga, e de ter lutado para criar os filhos sozinha, ela continuava a busca pelo marido que a havia abandonado para ir embora com a cigana Ludovina, como é evidenciado em sua fala:

Tou mais banida que couro-de-pisar-fumo. – Também, viver que nem judeu errante... Mas, já comecei vou até o fim... Esperei a vida inteira por isso: andar, andar até achar aquele ingrato. (*Suspiro*) – Talvez fosse melhor ter morrido tudo em casa, numa ruma feito tapuru... Mas as lei de Deus tem que ser justa, tem fazer ela pagar tim-tim por tim- tim todo mal que me fez (Ramalho, 2005, p. 23-24).

Verificamos que nos sentimentos de Mariana existe uma mistura de amor e ódio por Tonho. Isso nos leva a refletir o quanto a mulher é desvalorizada e é colocada em posição de “secundarização”, em sociedades onde impera o machismo como algo natural que é transmitido de geração para geração, diminuindo as chances da posição de destaque da mulher e aumentando o índice de violência contra a mesma.

A presença do patriarcado não só no Nordeste do Brasil, mas em toda a sociedade, ainda é uma realidade marcante no século XXI, embora tenha passado

por algumas transformações ao longo do tempo. É sabido, que o patriarcado é um sistema social em que o poder e a autoridade são predominantemente exercidos pelos homens, em detrimento das mulheres, e essa dinâmica ainda persiste em muitos aspectos da vida da mulher.

Nesse silêncio profundo, é claro que as mulheres não estão sozinhas. Ele envolve o continente perdido das vidas submersas no aquecimento no qual se anula a massa da humanidade. Mas é sobre elas que o silêncio pesa mais. E isso por várias razões (Perrot, 2017, p. 16).

As mulheres enfrentaram a supressão de suas vozes e experiências em muitos aspectos da sociedade, devido às normas sociais arraigadas, sistemas patriarcais e estruturas de poder desiguais. A dinâmica patriarcal comum em muitas sociedades, incluindo o Nordeste brasileiro são rigidamente definidas, com o homem assumindo o papel de provedor financeiro e líder da família, enquanto a mulher é responsável pelas tarefas domésticas e pelo cuidado dos filhos. Essa divisão de papéis tem consequências significativas, contribuindo para a perpetuação das desigualdades sociais, econômicas e políticas entre homens e mulheres. Vivendo em uma sociedade patriarcal, as mulheres sempre enfrentaram um forte machismo sendo subordinadas ao poder masculino que: “[...] se calcava sobre a exploração das mulheres” (Pinto, 2003, p. 36). Essas normas têm sido mantidas ao longo do tempo e podem ser difíceis de mudar devido à sua longa história e à resistência à mudança por parte de indivíduos e instituições que se beneficiam delas.

Mariana lamenta a situação em que se encontra e afirma que se estivesse com o marido a situação dela seria outra, que não seria retirante. Em seu desabafo, marcado pelo desalento, transparece a ideia de que o homem seja capaz de exercer uma posição dominante, como algo inquestionável. Na concepção de Mariana, o sexo masculino tem o poder de controlar toda e qualquer situação, até mesmo as consequências da seca, conforme observamos na sua fala:

Mariana: - Queria ver se com Tonho a gente tinha desandado a esse ponto...Tina nada! – Tonho era aquela moleza, aquela queda pelas feme, mas era homem – e homem de todo jeito é respeitado. Se num fosse aquela cadela prenha ter se atravessado na vida da gente... Tirou o pai de meus filhos, o sossego da família... Foi que nem a outra disse – ah, praga dos seiscentos diabo -, fiquei sem meu Tonho e quem quiser que pense o que é uma mulher nova, forte, viçosa, caçar nos quatro canto da casa o seu homem e só achar a saudade dele... Dá vontade da gente desabar no meio do mundo e fazer tudo o que numa presta... isso eu num fiz, sei mesmo que num fiz pela obrigação dos filhos, mas ele merecia (Ramalho, 2005, p. 24).

As reflexões da personagem Mariana sobre a perda da vivência de sua sexualidade quando era jovem, desencadeada pelo abandono do marido, que foi levado embora pelos encantos da cigana. No entanto, Mariana também demonstra

que não necessita de homem para protegê-la, que ela sabe se defender sozinha, conforme nós verificamos no momento em que, quando a família de retirante estava arranchada na oiticica, o Tomás vendedor ambulante chega:

Tomás (*Aparecendo.*) Bom dia, dona. Mariana (*Arrisca*) Que é que o senhor quer?

Tomás (*Tentando explicar.*) Dona, eu ia passando...

Mariana (*Agressiva*) O senhor sabe que é muito mal prometido chegar assim, na casa alheia, de chapéu de sol armado, como se fosse conhecido antigo?

Tomás (*Desculpando-se.*) ... ia passando e vi gente arranchado aqui...

Mariana E isso era pro senhor embocar sem mais nem menos nos canto, confiado como se já fosse amigo do peito?

Tomás (*Querendo agradar.*) Sabe, dona, eu ando mascateando e vim saber se tão precisando de alguma coisa.

Mariana (*Ferina*) E por isso vem se chegando todo de bandinha, todo mansinho... Isso é lá procedimento de gente de vergonha! – Se tivesse negócio, aparecesse logo, abatesse palma, chamasse pelo povo – assim é que faz quem tem boa atenção, meu senhor.

Tomás (*Enleado*) Dona, adisculpe, eu não sou malfazejo não, sempre soube entrar e sair em toda parte sem deixar fama de desordeiro ou atrevido.

Mariana O senhor num obrou bem, usando de moitim como acabou de usar...

Tomás Num ignore, dona, é que por volta de dez légua todo mundo me conhece e eu pensei...

Mariana Todo penso é torto e num lhe conheço e nem o senhor a mim, do contrário já tava sabendo que num sou mulher de prosa nem de braço no pescoço - e mais – pra ter minha confiança a pessoa tem que, primeiro, comer uma saca de sal mais eu...

Tomás (*Reagindo.*) Até aqui nunca tive malquerença com ninguém – o que ouço num canto lá mesmo deixo, nunca fuxiquei e sempre fui benquistado – se a senhor quiser saber quem é Tomás Mascate é só especular.

Mariana (*Cortando.*) Num tem precisão. Nessa terra num conheço ninguém, nem tenho vontade de conhecer – eles pro canto deles e eu pro meu, tá ouvindo?

Tomás De qualquer jeito, se a dona precisar de mim é só dizer... Mariana Agradecida, mas num vou precisar e tamos conversado... (Ramalho, 2005, p. 25-26).

Mariana estava revoltada com a situação de sua família. Verificamos isso quando fala para a filha como tudo aconteceu, quando os ciganos aparecem no sítio. É revoltada pela filha ter crescido sem um pai que a abençoasse: “Eu... eu fiquei com as terras... os filhos... sim, quando você nasceu, num teve pai para que lhe abençoasse... (*Revoltada*) Aquela boca de praga dos infernos!” (Ramalho, 2005, p. 41). Mariana é uma mulher muito amarga, dura com ela mesma, pois, mesmo diante do abandono, ainda permaneceu fiel ao marido, nunca aceitou que nenhum outro homem se aproximasse dela. Ela criou os filhos sozinha como homem e mulher da casa, cuidando do roçado, das criações, durante dezesseis anos. Com efeito, podia ter se casado de novo, mas não quis, como é constatado quando é questionada por Branca e ela responde: “Que é isso, menina? – Eu nem sei se sou casada ou viúva. Ia lá cometer um pecado?” (Ramalho, 2005, p. 42). Como podemos perceber a cultura

religiosa desempenha um papel significativo na maneira como a personagem pensa e percebe o mundo ao seu redor. A religião, enraizada na mentalidade da personagem, influencia sua visão sobre os papéis sociais e a desigualdade, especialmente dentro da cultura do Nordeste do Brasil. Essa cultura frequentemente atribui papéis distintos para homens e mulheres, com as mulheres, muitas vezes, sendo colocadas em posições de desvantagem ou submissão.

É necessário entender como as crenças religiosas e culturais podem influenciar a forma como as pessoas, especialmente as mulheres, veem a si mesmas e seu lugar na sociedade, e como isso pode contribuir para a perpetuação da desigualdade social. “[...] – a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc. – acabaram por se tornar uma limitação, como que uma deficiência do pensamento feminista” (Lauretis, 1994, p. 206). Talvez isso reflita o fato de que, historicamente, esses aspectos foram usados para confinar as mulheres a certos papéis sociais e expectativas culturais, dificultando sua capacidade de se libertar das normas patriarcais e alcançar a igualdade de gênero.

No decorrer do texto, Mariana, pelo motivo de ter sido abandonada, demonstra desprezar os homens. A personagem Mariana é uma mulher que tem consciência da dominação masculina, mas não luta para mudar essa realidade. Como afirma Perrot (2017, p. 17): “Uma desvalorização das mulheres por si mesmas. Um silêncio consubstancial à noção de honra”. Ou seja, a autora entende essa condição da mulher como algo natural. No decorrer da obra é notado as marcas do patriarcado, a revolta de Mariana e a frustração em relação ao enlace matrimonial, pois as mulheres são educadas desde criança para casar e para viver esse casamento, em que a mulher sempre foi vista como um objeto, que passava de um dono (pai) para outro (marido). Nessa perspectiva, Koss (2000, p. 155): esclarece que: “Em sua relação social, a classificação das mulheres passava pelo seu papel na família, a divisão mais básica consistindo em virgens (filhas), esposas e viúvas”, ou seja, o destino natural das mulheres era o casamento, pois em uma sociedade patriarcal os papéis destinados às mulheres eram os de mãe, esposa e dona de casa.

A sociedade criou uma dicotomia rígida entre os dois gêneros, tendo o masculino associado a atributos como força, racionalidade, assertividade e independência, enquanto o feminino é associado a características como delicadeza, emotividade, cuidado e dependência. Essas ideias têm sido reforçadas por várias instituições, incluindo a família, religião, educação e mídia. “As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente [...]” (Lauretis, 1994, p. 206). No entanto, a compreensão contemporânea de gênero reconhece a fluidez e a complexidade das identidades de gênero, indo além da simples divisão entre masculino e feminino.

A personagem Mariana ocupa um lugar de responsabilidade e suas ações são justificadas pelas necessidades, pois ela é uma mãe que estava sempre preocupada e em defesa dos filhos. É notado, também, em seu comportamento, o resguardo que

ela teve em relação a honrar o marido, pois, mesmo tendo sido abandonada, ela não se casou de novo, ou seja, não permitiu outro homem entrar em sua vida. No entanto, no decorrer da trama, Mariana tem seus altos e baixos e às vezes se vê dominada pela angústia devido ao seu passado. Assim, entendemos que ela tem receio que o destino venha se repetir com seus filhos. Mariana teve contato com ciganas desde a adolescência, pois em conversa com Branca ela fala que uma outra cigana tenta antecipar algumas coisas que iriam acontecer no seu futuro, mas que ela nem deu a devida atenção. Essa cigana falou que uma pessoa que tinha o mesmo sangue dela iria fazer mal a Mariana.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir, a personagem Mariana em *As Velhas*, de Lourdes Ramalho, emerge como um símbolo complexo que desafia e expande as representações tradicionais da mulher na literatura brasileira. A autora constrói Mariana como uma figura multifacetada, que carrega traços de resistência e vulnerabilidade, enquanto reflete os dilemas sociais, culturais e pessoais das mulheres em sua época. Ao mesmo tempo, a personagem transcende estereótipos e se torna um elemento crítico na narrativa, proporcionando ao público uma reflexão profunda sobre o papel da mulher e suas possibilidades de autonomia em um contexto patriarcal. Assim, Lourdes Ramalho, por meio de Mariana, não só constrói uma figura literária marcante, mas também convida à análise e à discussão sobre a complexidade das identidades femininas em sua obra.

É interessante observar que Mariana tinha residência fixa, vivia de forma sedentária e passou a viver como retirante, fugindo da seca e em busca do marido que a deixou. A luta e evolução ao longo da obra apresenta alguns elementos do trágico como o destino, mas que não se fecha, não é linear, ocorre em movimento espiralado. A personagem Mariana acredita estar destinada a uma jornada, luta para escapar dela e, ao final, passa por uma transformação em que deseja romper com esse ciclo vicioso.

Dessa forma, a literatura contribui para que possamos refletir acerca de uma determinada realidade, percebendo, assim, a linha tênue entre literatura e sociedade. Isso acontece porque o escritor da obra literária está condicionado pela sociedade, contribuindo para que por meio dos textos possamos refletir acerca da realidade social. Em outras palavras, as narrativas trazem à tona personagens com valores autênticos que, muitas vezes, desafiam os papéis sociais estabelecidos.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 13 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.

KOSS, M. V. **Feminino + Masculino**: uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades. São Paulo: Escrituras, 2000.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. Trad. Suzana Funck). *In*: HOLLANDA; H. B. de (org.) **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LEITE, V. N. As Velhas: velhas angústias, um novo grito. *In*: MACIEL, D. A. V.; ANDRADE, V. **Dramaturgia Fora da Estante**. João Pessoa: Ideia, 2007.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Trad. Ângela M. S. Côrrea. 2 ed., 4ª. Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017.

PINTO, C. R. J. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PRADO, D. A. de. A personagem no teatro. *In*: CANDIDO, A. *Et al.* **A personagem de ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 81-101.

RAMALHO, M. de L. N. As velhas. *In*: RAMALHO, M. de L. N. **Teatro de Lourdes Ramalho**: 2 textos para ler e/ou montar. Campina Grande; João Pessoa: Bagagem; Ideia, 2005, p. 17-66.

RAMALHO, M. de L. N. **O teatro de Lourdes Ramalho**: as velhas. Campina Grande: editora bagagem. 2005.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, A. *Et al.* **A personagem de ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 9 -49.

SANTOS, J. S. dos. **Da hamartia às agruras do destino**: o pathos em as velhas de Lourdes Ramalho. 114f. Dissertação (Pós-graduação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB. 2009. Disponível em: <<https://livros01.livrosgratis.com.br/cp123286.pdf>>. Acesso em: 08 de setembro de 2024.

A REPRESENTAÇÃO DE LUÍS VAZ DE CAMÕES PARA ALMEIDA GARRETT E PARA FERREIRA ITAJUBÁ: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Maria José de Freitas Rocha
Roseane Rayres Ribeiro
Ciro Leandro Costa da Fonseca

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No que concerne à relação entre escritores da literatura, afirma-se que frequentemente apresentam nuances, e estas revelam como os escritores de diferentes localidades e períodos históricos, por meio de seus legados literários, dialogam com as suas trajetórias. No caso de Luiz Vaz de Camões, foi escritor de grande influência literária por ser um dos pilares da literatura Portuguesa, e tornou-se inspiração para autores portugueses, como também autores brasileiros. Arelado a isto, tem-se que autores como Almeida Garrett, poeta Português, e Ferreira Itajubá, autor Brasileiro, em que ambos tiveram uma recepção inspiradora das obras de Camões.

Este artigo busca investigar as diferentes formas de representação de Camões nas obras poéticas de Almeida Garrett e Ferreira Itajubá, com o intuito de elucidar tanto os aspectos de similaridades quanto os distanciamentos entre as suas visões. Objetiva-se, assim, investigar e analisar o entrelaçamento existente entre os autores supracitados, no que concerne à influência das obras poéticas de Luís Vaz de Camões. Posto isto, os aspectos metodológicos deste trabalho possuem um caráter especificamente bibliográfico, visto que foi realizada uma revisão por meio de um levantamento de documentos teóricos e obras literárias para a sustentação da pesquisa.

No que se refere aos pressupostos teóricos, para fins de reflexões e embasamento, tem-se Paschoalin (1994), que discorre sobre o contexto histórico de Portugal; Pinheiro (2012), abordando características do período romântico no Brasil; Silva (2021) para adentrar no romantismo em Portugal, especificamente conforme a prosa de Almeida Garrett; e Cascudo (2011) para abordar sobre o reconhecimento dos autores em análise, que só alcançaram a glória postumamente.

2 O ENTRELAÇAMENTO: CAMÕES, ITAJUBÁ E GARRETT

2.1 Tipos de produção, temáticas trabalhadas

Considerado como Herói Português, Luís Vaz de Camões, o maior escritor do período do Classicismo em Portugal, foi um poeta com uma escrita vasta, utilizando de gêneros épico, lírico e dramático. Postulado a isto, tem-se um autor que possui linhas temáticas envolvendo a exaltação da pátria, histórias do povo português, o desconcerto do mundo, mudanças, a efemeridade, e transitoriedade, a valorização de elementos greco-latinos, a idealização do amor e da pessoa amada, o sofrimento, o antropocentrismo, entre outros.

No que se refere ao autor Almeida Garrett, uma das figuras importantes do Romantismo Português, ficou conhecido por suas obras enriquecedoras para a literatura, pois, como afirma Silva et al., (2021, p. 13) elas são “[...] importantes para compreender a consciência de nacionalidade e da cidadania, [...] salientam uma leitura do passado a fim de recuperar a identidade Portuguesa”. Nesse sentido, o autor aborda questões relevantes que ao estar atrelada ao seu país, corrobora com a História deste lugar, propiciando uma ideia de pertencimento por meio de diversas formas expressivas de representatividade.

Por outro lado, Ferreira Itajubá, poeta brasileiro do século XIX, natural da cidade de Natal, e segundo Pinheiro (2012, p. 27) “[...] conseguiu ser um poeta de dotes raros de profunda capacidade emotiva”. Nesse sentido, o autor apresenta por meio de suas obras, grande importância para a literatura norte-rio-grandense, visto que apresenta um estilo divergente no que diz respeito à escrita da sua geração, apresentando uma diversificação de temáticas em suas obras. Posto isto, ele aborda a natureza e a exaltação do solo natal, destacando o “[...] litoral como espaço-ambiente, com a imensidão de água do oceano, elementos da flora da fauna local” (Pinheiro, 2012, p. 5). Além destes, Itajubá apresenta em seus escritos o exílio, as dificuldades vividas na terra natal e a melancolia.

Atrelada às informações acerca dos autores, é também importante salientar que apesar de serem grandes contribuintes para a Literatura, Camões e Almeida Garrett não obtiveram um reconhecimento digno quando ainda estavam vivos, ou seja, possuindo assim, um prestígio somente postumamente. E no tocante a Ferreira Itajubá, sua escrita não possui tanta valorização, como discorre Pinheiro (2012, p. 9), o autor “[...] sempre é lembrado nas antologias da Literatura norte-rio-grandense, mas essa menção, geralmente, só se restringe a fatos biográficos [...] pois a sua fortuna crítica de sua obra pouco avançou”. Posto isto, evidencia-se que Ferreira Itajubá não obteve um significativo reconhecimento no âmbito literário, nem mesmo após sua morte. No caso de Almeida Garrett, agregou significativamente para a Literatura Portuguesa, enquanto Ferreira Itajubá para com a Literatura

Brasileira. E no tocante a Camões, a situação não se difere destes já citados, como nos sugere Babone (2024):

Os primeiros relatos conhecidos sobre a vida de Camões aparecem já depois da morte do poeta. O grande motor da sua fama, *Os Lusíadas*, surgiu poucos anos antes do seu desaparecimento, pelo que a sua consagração como "príncipe dos poetas" é póstuma. (Bobone, 2024, p. 2).

Nessa perspectiva, é notório essa característica da ausência de conhecimento, como sendo inerente a Ferreira Itajubá, Almeida Garrett e Luís de Camões, possuindo assim, um destino triste e prematuro, e como o próprio Ferreira Itajubá apontou em um de seus escritos, "Não sei porque motivo os gênios de minha terra vão para a eternidade na flor da juventude, quando principiam a ver como Moisés a Terra prometida!" (Itajubá, 2009, p. 133-135, *apud* Pinheiro, 2012, p. 21). Logo, é o que ocorre com os escritores em análise, em que por meio de seus escritos, demonstraram a comprovação de que deveriam ocupar um lugar de prestígio, mas que a morte veio primeiro do que esta concretização.

3 ANÁLISE DE CAMÕES PARA ALMEIDA GARRETT

O romantismo em Portugal tem o seu surgimento no início do século XVIII até o final do século XIX, num período de grande efervescência no continente europeu, gerada pela propagação dos ideais iluministas, como também o surgimento do movimento romântico, que Junior e Paschoalin (1994, p. 78) "[...] remontam-nos à evolução econômica-social e política da burguesia". Arelado a esses acontecimentos, temos também a fuga da família real para o Brasil, por um período de quatorze anos, deixando o país militarmente instável; e ainda, a substituição da monarquia absolutista pelo liberalismo; e para culminar, o Brasil ficou independente em 1822 como aponta Júnior e Paschoalin (1994):

A perda do Brasil, numa época em que a proposta era a reedificação de Portugal, implicou uma impopularidade muito grande dos novos dirigentes. O partido liberal ficou isolado, sem apoio e desacreditado (clero e nobreza há muito resistiam aos liberais) (Júnior e Paschoalin, 1994, p. 77).

É, portanto, esse contexto tanto político quanto social que contribui para o desenvolvimento do romantismo em Portugal. Vale salientar, que com o surgimento desse movimento, surge também uma nova classe de leitores, que é a burguesia. Se no Classicismo, o público era mais aristocrático, voltado para a corte, no Romantismo, temos uma nova literatura que se opõe aos moldes palacianos, carregada de valores antiabsolutistas e anticlássicos, assevera Júnior e Paschoalin (1994).

No tocante às características do período literário romântico em Portugal, que inicia em 1825, é pertinente mencionar que houve três fases distintas: No primeiro momento do romantismo, a literatura ainda está ligada ao período Neoclássico, desenvolvida por Almeida Garrett e nomes, como Herculano e Castilho, que também obtiveram grande destaque nessa fase; A segunda fase, voltada para temáticas mais melodramáticas e de cunho sentimentalista, é a geração ultrarromântica, em que destaca-se nesse momento as obras de Camilo Castelo Branco; A terceira fase, rompe com a estética narcisista, presente na fase anterior, bem como, todos os seus exageros. É também chamado de romantismo social, pois essa geração valoriza a liberdade e a autonomia da arte, e além disso, buscando uma renovação da linguagem poética, com grande ênfase na oratória. É relevante destacar, que esses momentos desse período não aconteceram separadamente entre si, visto que, uma coincide com a outra, em transição para o realismo.

João Batista da Silva Leitão (1799-1854), conhecido por Almeida Garrett, nasceu na cidade do Porto e morreu em Lisboa. Aos 10 anos de idade é levado para Açores e por lá inicia seus estudos. Em 1816 cursou Direito em Coimbra e compôs poemas de estilo árcade. Em 1823 é exilado para Inglaterra por causa de suas ideias liberais. (Silva et al., 2021). acerca disto, é nesse período em que Almeida Garrett, conhece as obras de Shakespeare e o Romantismo, depois segue para França e começa a escrever nos novos moldes literários. Seu poema “Camões” (1825), é considerado o marco inicial do Romantismo em Portugal.

Entretanto, torna-se relevante destacar que não houve uma ruptura acentuada do Arcadismo para o Romantismo em Almeida Garrett. Na verdade, como pontua Júnior e Paschoalin (1994, p. 82) “Sua inclinação para o Romantismo não foi radical: ele alinhou-se entre os escritores sociais que estabelecem uma linha de continuidade entre os ideais libertários do Iluminismo e do Romantismo”.

Nesse sentido, sublinha-se o entrelaçamento existente entre Almeida Garrett e Camões, considerando as semelhanças e diferenças presentes na escrita do poema “Camões” de Garrett. O valoroso poema, apresenta como foco central a vida de Luís Vaz de Camões, destacando a instância “Os Lusíadas”, o romance com Natércia e seus últimos anos de vida tentando sobreviver sob o auxílio da igreja com o escravo Jau, seu amigo.

Assim, o poema “Camões”, apresenta aspectos do Neoclassicismo devido ao racionalismo e ao vocabulário culto, além de novas marcas, sendo elas: a exaltação da pátria, o culto à saudade, a figura de Camões como herói nacional, um estilo digressivo, o sentimentalismo, o nacionalismo e o idealismo. Evidenciando as semelhanças entre os dois poemas narrativos, “Camões” (1825), de Garrett, e “Os Lusíadas” (1572), de Luís Vaz de Camões.

No quesito da análise do poema “Camões”, logo nos primeiros versos, é perceptível o saudosismo ao adentrar na descrição de uma lembrança dolorosa, além da presença da sinestesia quando menciona que a saudade possui um “gosto

amargo”, ou seja, estabelecendo esse sentimento com o paladar. Para fundamentar os aspectos apontados, vejamos o trecho do primeiro canto:

Saudade! gosto amargo de infelizes,
Delicioso pungir de acerbo espinho,
Que me estás repassando o íntimo peito
Com dor, que os seios d'alma dilacera,
Mas dor que tem prazeres - Saudade!
Misterioso númen, que aviventas
Coração que estalaran, e gotejam
Não já sangue de vida, mas delgado
Soro de estanque lágrimas - Saudade!
Mavioso nome que tão meigo soas
Nos lusitanos lábios, não sabido
Das orgulhosas bocas dos Sicambros
Destas alheias terras Oh Saudade!
Magico numen, que transportas a alma
Do amigo ausente ao solitário amigo.
Do vago amante à amada inconsolável,
E até do triste do infeliz proscrito,
-Dos entes o misérrimo na terra
Ao regaço da pátria em sonhos levas,
-Sonhos, que são mais doces do que amargo,
Cruel é o despertar! Celeste numen.
Se ia teus dons cantei e os teus rigores
Em sentidas endeixas, se piedoso
Em teus altares húmidos de pranto
Depus o coração, que inda arquejava
Quando o arranquei do peito malsofrido
A foz do Tejo, Ao Tejo, ó deusa, ao Tejo
Me leva o pensamento, que esvoaça
Timido, e acovardado entre os olmedos
Que as pobres águas d'este Sena regam,
Do outrora ovante Sena (Garrett, 1858, p. 1-2).

Demais elementos são notáveis, bem como a utilização de palavras negativas como “acerbo espinho” e a “dor”, ademais, há a repetição da palavra “saudade” para enfatizar a intensidade desse sentimento que não está somente relacionado ao exílio, mas também ao seu amor por Natércia. Desse modo, o poeta expõe suas sensações de estar distante de sua pátria e da pessoa amada, de forma melancólica. Além destes aspectos observados, o patriotismo também está demarcado ao mencionar as lembranças da identidade de Portugal, isto é, o “Rio Tejo”, um dos símbolos nacionais. Todos esses traços respaldados, são semelhanças visíveis com o poeta Camões e sua obra “Os Lusíadas”, estabelecendo essa relação de conformidade e de certeza sobre Garrett ter Camões como inspiração, isto, levando-o a ser um consumidor primário dos escritos desse herói português.

Em suma, ressalta-se a identificação de Almeida Garrett com Luís Vaz de Camões, no que diz respeito a sua vida e a escrita, considerado Camões como uma figura histórica, que contribuiu para com os lusitanos, deixando um importante legado para a construção da identidade de Portugal, entretanto, esse

reconhecimento como herói se deu somente após a sua morte. Da mesma maneira, Garrett foi um grande contribuinte para Literatura Portuguesa, mas que também só teve prestígio de forma póstuma e ambos foram exilados e abandonados de sua terra natal.

4 ANÁLISE DE CAMÕES PARA FERREIRA ITAJUBÁ

No Brasil, o Romantismo ocorreu de 1836 a 1881 e dividiu-se em três gerações, esse período também foi marcado pela transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro e por outro grande momento da história, a Proclamação da Independência do país, sendo um acontecimento que proporcionou o interesse pela valorização do Brasil. Nesse viés, as obras literárias desse período caracterizam-se por focar na construção da identidade nacional do povo, pelo desenvolvimento político, social, cultural, a exaltação da natureza e do nativo indígena. Sob essa perspectiva, Pinheiro (2012) respalda:

No Brasil, devido a esse momento de construção da identidade nacional, o Romantismo apresenta um comprometimento em retratar aspectos nacionais. Desde os pré-românticos, havia já o desejo de construir uma literatura que expressasse o país e demonstrasse a liberdade obtida politicamente também no âmbito cultural. (Pinheiro, 2012, p. 43)

Portanto, tais fatores históricos foram grandes influências no que diz respeito à escrita literária do período, considerando o contexto em que os autores estão inseridos, delimitando suas inspirações e temáticas para a escrita, inegavelmente, há essa relação entre obra e acontecimentos históricos. Nesse sentido, Pinheiro (2012) *apud* Candido (2006) salienta que:

Esses dois momentos da história do Brasil, conjuntamente com o Romantismo, foram fundamentais para a construção de um sistema literário que vinha se estabelecendo desde o Arcadismo. Para a consolidação desse sistema articulado, foi necessária a “existência do triângulo ‘autor-obra-público’, em interação dinâmica e de certa continuidade da tradição” (Pinheiro, 2012, p. 43 *apud* Candido, 2006, p. 17-18).

Manuel Virgílio Ferreira Itajubá, conhecido como o Poeta Cajueiro, nasceu em Natal, no Rio Grande do Norte, em um ano que não é delimitado ao certo, é filho de Joaquim José Ferreira e Francisca Ferreira de Oliveira. Seus escritos abordam temáticas que pertencem ao período romântico, dentre elas: as relações amorosas distantes, o exílio, saudosismo, melancolia, o acalentamento da mulher amada, exaltação da pátria e da natureza. À vista disso, o poeta possui uma vinculação estética ao período, mesmo que se caracterizando como uma forma “tardia”, considerando que as suas obras foram publicadas em um momento que o estilo do

Romantismo já estava sendo ultrapassado, isso denominando seus escritos como uma “literatura de permanência”, que segundo Pinheiro (2012) caracteriza-se:

Não só pelo fato de prosseguir as temáticas românticas, mesmo que o Romantismo, a nível nacional, tenha se encerrado aproximadamente em 1870, mas também pelo conformismo e pela continuidade das formas e das temáticas utilizadas, assim como pela presença de alguns traços estéticos do Parnasianismo e do Simbolismo na produção de alguns poetas (Pinheiro, 2012, p. 3).

Outrossim, é interessante estabelecer a relação de vida e obra entre Ferreira Itajubá e Luís Vaz de Camões, delimitando as aproximações existentes e os distanciamentos, para isso, utilizando-se do poema “Terra Natal”, de Itajubá, publicado em 1914. Inicialmente, ressalta-se que na maioria de suas poesias, Itajubá engrandece a identidade nacional, isso por meio da descrição do espaço e da ambientação da natureza tropical e litorânea da cidade que residia. Esses aspectos observados são elementos que demarcam as aproximações entre Itajubá com o poeta Camões, considerando que ambos os autores fazem uso de uma descrição do espaço natural e da pátria.

No que se refere ao amor, tanto Luís Vaz de Camões quanto Ferreira Itajubá abordam essa temática em seus poemas, mas de uma demonstração diferente. Podendo estar relacionado a época literária diferente de ambos, Ferreira Itajubá do Romantismo e Camões do Classicismo. O poeta romântico apresenta uma abordagem mais próxima à realidade do sertão em suas obras regionalistas, manifestando a forma de enxergar a vida de modo romântico. E assim, por meio da obra Terra Natal (1914), é perceptível que o amor está presente como um sentimento puro e corajoso, mesmo em meio aos desafios constantes, em que “[...] vemos o tema do amor único entre Branca e seu noivo, que parte para o Amazonas deixando-a em sua terra” (Mayara, 2012, p. 25), com isso, há essa situação de afastamento proporcionado pela distância de localidade, e a vontade imensa de estar perto da pessoa amada e da sua terra, se caracteriza como um “amor onírico”, no qual se tem o delírio devido a situação de às vezes perto e às vezes longe.

Em contraponto, Luiz Vaz de Camões, aborda o amor de maneira mais idealizada e poética, influenciado pela tradição greco-latinos, apresentando várias faces do amor, explorando a paixão amorosa, concepções de Amor platônico e de Amor cortês, e a idealização da amada como um ser de divindade para que a figura masculina possa alcançar a completude da alma por meio da pureza desse amor. Uma de suas principais obras, Os Lusíadas (1572), essa temática do amor é abordada de forma mais ampla, associada às figuras mitológicas, descobertas marítimas e o amor como motivação sobre as relações humanas.

Ao relatar sobre as características presentes nos escritos do autor Ferreira Itajubá, é essencial ressaltar que sua escrita é marcada também por adentrar em aspectos referente à melancolia e a saudade do eu lírico. Visto que, o autor escreve

sobre a partida e os sentimentos que ela ocasiona, pois estar distante da sua terra natal e da sua amada propicia uma dor profunda. No que concerne a Luís de Camões, ele apresenta essas características supracitadas, descrevendo o saudosismo, associado à melancolia, sendo esse sentimento articulado as lembranças, a pátria e a paixão ardente pela sua amada. Como forma de analisar essa emoção do eu lírico perante as situações. No trecho em destaque do poema Terra Natal (1914) é perceptível a situação de melancolia ao relembrar dos momentos já vividos e que não voltam mais:

Relembrando a visão das noites já distantes,
Eu disse, ontem, chorando aos ventos soluçantes:
"Que seria de mim, sem guia entre os abrolhos,
Se não guardasse aqui o lume de seus olhos
E a lembrança gentil de seu beijo tranquilo,
Que do amor me promete o derradeiro asilo,
E me enche de fulgor a fronte sonhadora
Nos dias invernais desta terra traidora!
Que seria de mim se seu colo aromado (Itajubá, 1914, p. 43).

Dentre todos os aspectos citados na análise dos dois poetas, é fundamental descartar o exílio como sendo outro elemento de semelhança entre ambos, logo, sentem uma angústia do exílio, e esse aspecto está transposto em seus poemas, elencando uma tristeza ao descrever sobre a terra que residiam, ultrapassando o cenário e pontuando a melancolia em seus versos. Para fins de análise, selecionamos um trecho do poema Terra Natal (1914) de Itajubá, fundamentando o que foi discutido:

Na terra onde nasci! Constrangido, exilado,
Passarei no desterro arrastando este fado,
Da saudade vertendo as gotas dolorosas,
Do desgosto tragando as ervas amargosas;
Tanto hei de padecer, horas e horas inteiras,
Na ausência da família e das tuas roseiras,
Que minha mãe plantou, nesta argila adorada,
Antes que eu visse a luz e ela fosse casada. (Itajubá, 1914, p.36)

Posto isto, o símbolo da natureza, as “roseiras”, presente no poema, enfatiza o “enraizamento” do eu lírico à terra natal, possibilitando a ideia de conexão do eu lírico com a sua terra. E a forma como esse símbolo está transposto, é notório uma reflexão acerca do passado sendo recordado, por meio de uma memória que não se apaga, e isto é o que mantém entrelaçado a este lugar.

Portanto, Ferreira Itajubá apresenta relação com Luís Vaz de Camões, no que diz respeito a diversos aspectos analisados, sendo inspiração para a Literatura Brasileira. O poeta potiguar, Itajubá, escrevia baseando-se nos escritos de autores renomados da Literatura Portuguesa, influenciado por Almeida Garrett, autor que tinha identificação com Luís Vaz de Camões, justificando o aspecto de Itajubá como

um “consumidor secundário”, ou seja, ele se inspirava em Almeida Garrett, mas que este último se inspirava em Camões nas produções literárias.

No mais, ressalta-se ainda, que mesmo utilizando dessa inspiração, Itajubá não abandona as suas particularidades enquanto escritor regionalista, não substituindo as características locais, e sim, abrindo margem para a valorização e visibilidade da literatura brasileira, especificamente para com a Literatura Potiguar. Vale dizer que, diferentemente de Camões e Garrett que tiveram reconhecimento de forma póstuma, Itajubá mesmo após sua morte não obteve essa oportunidade, pois esse reconhecimento ocorreu parcialmente e quando outros autores escreveram sobre ele, todavia há ainda uma escassez de estudos que englobe sua literatura.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao observar os aspectos analisados no que se refere a representação de Camões para Ferreira Itajubá e para Almeida Garrett, foi possível observar por meio da comparação realizada, que ambos “beberam da fonte”, sendo essa “fonte” a inspiração por Luís Vaz de Camões. Ressalta-se ainda, que por meio do reconhecimento dos seus escritos, Luís Vaz de Camões se tornou inspiração para além do seu território nacional, como por exemplo, para autores Brasileiros.

No tocante aos elementos que demarcam as aproximações e distanciamentos entre Luís Vaz de Camões para Almeida Garrett e Ferreira Itajubá, inegavelmente as semelhanças se apresentaram em maior destaque de Camões para Garrett, pois na comparação realizada, esse fator pode estar relacionado a questão da nacionalidade de ambos. Garrett reafirma a base nacionalista de Portugal, valorizando aspectos nacionais, tornando-se assim, referência importante do nacionalismo literário de Portugal. Eles tiveram representatividade para com a Literatura Portuguesa, independentemente do período que estão situados, de um lado há Camões, no período do Classicismo (1572) e de outro, Garrett no período do Romantismo (1825).

Enquanto, para Ferreira Itajubá a relação de aproximações também é perceptível, por apresentar as temáticas camonianas em seus escritos, bem como os aspectos advindos de Garrett, considerando o ciclo de inspiração que um autor tem sobre o outro: Garrett se inspirava em Camões, e Itajubá inspirava-se em Garrett. Nesse sentido, tem-se o “amor”, a “pátria” e o “exílio” como temáticas centrais presentes nos escritos de ambos, e que no caso do autor Ferreira Itajubá, ele reafirma a base nacionalista do Brasil, como forma de demarcar as características desse espaço e valorizá-lo.

Em linhas gerais, há características similares referentes às temáticas dos escritos de Ferreira Itajubá e Almeida Garrett. Assim sendo, destaca-se o exílio, como foco principal das escritas de ambos, bem como a exaltação da natureza, da

pátria, do nacionalismo (como forma da busca da identidade) e o saudosismo no que diz respeito à pátria, associado ao exílio e à distância da pessoa amada.

Em relação a propriedade divergente, refere-se especificamente a Itajubá, no que tange a temática do amor, que se diferencia de Camões por trazer uma representação do amor, visto que na obra “Terra Natal”, de Ferreira Itajubá foi perceptível um amor puro e corajoso, ao passo que, nas obras de Luíz Vaz de Camões esse é um sentimento de várias faces, idealizado, poético, cortês e platônico. O fato de Itajubá ser escritor do Romantismo delimita a forma como a representação do amor será para ele, estabelecendo essa diferença desse sentimento para Camões. Isto é, o amor no Classicismo é abordado de uma forma, e no Romantismo de outra. Considerando essa distinção do amor, mesmo Itajubá tendo em seus escritos relação com Camões, ele era um poeta com traços estéticos do Romantismo, caracterizando-se como “Literatura de Permanência, conceito definido por Antonio Candido, em que há uma riqueza temática e influente, posto que as obras literárias se estendem e mantêm seu valor e relevância ao longo do tempo, independentemente das mudanças sociais. Nesse sentido, este aspecto supracitado, aproxima Ferreira Itajubá de Almeida Garrett, visto que ambos possuem uma escrita do Romantismo.

Em suma, Camões, Garrett e Itajubá, três poetas que apresentam maior compatibilidade, obtiveram reconhecimento, outros nem tanto, em seus legados quando já não estavam mais na vida terrena, pois como diz Cascudo (2011, p. 104), “Quando um poeta encontra o seu momento de glória, já se despediu da vida”. Vinculado a este pensamento, é evidente que os autores em análise sofreram com esse não reconhecimento, fator que nos permite compreender e questionar a respeito da glória após morte de autores com escritos enriquecedores para a literatura.

REFERÊNCIAS

- CASCUDO, L. C. da. **Actas Diurnas: Crônicas de Luís da Câmara Cascudo**. Rio Grande do Norte: Novo Jornal, Instituto Ludovicus, 2011.
- ITAJUBÁ, F. **Poesias completas**. 2 ed. Natal. Fundação José Augusto, 1965.
- JÚNIOR, B. A.; PASCHOALIN, M. A. **História Social da Literatura Portuguesa**. 4 ed. São Paulo: Editora Ática, 1994. p. 76-97.
- PINHEIRO, M. C. **Terra Natal, de Ferreira Itajubá e a permanência do Romantismo**. Natal: Letras e Artes, 2012.
- SILVA, A. C.; SILVA, J. A. da; NETO, M. M. de M. O Romantismo em Portugal conforme a poesia e a prosa de Almeida Garrett. **Entheoria: Cadernos de Letras Humanas**, Serra Talhada, vol. 8, n. 1: 6-27, Jan./Jun. 2021.
- BOBONE, C. M. **Camões: vida e obra**. 2 ed. Portugal: Editora do grupo Leya, Dom Quixote, 2024.

A REPRESENTAÇÃO DO TERROR EM “A QUEDA DA CASA DE USHER”: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A OBRA DE EDGAR ALLAN POE E SUA ADAPTAÇÃO POR MIKE FLANAGAN

Maria Eduarda de Araújo Freire
Messias Soares da Silva Almeida
Natan Severo de Sousa

1 INTRODUÇÃO

Desde o cinematógrafo, muitas produções para o cinema e para a TV foram adaptadas de obras literárias ou de eventos históricos (Sequeira, 2014). Por esse motivo, o estudo de como é feita a adaptação de obras nesses meios é relevante para o entendimento de como eles evoluíram. Sobre a adaptação, comumente, muitos críticos, teóricos da literatura, do cinema e dos estudos de adaptação promovem discussões e análises fílmicas baseadas em ideais de fidelidade. Um exemplo de obra literária que possui adaptação fílmica é o conto gótico *A Queda da Casa de Usher* (1839), escrito por Edgar Allan Poe. Esta obra foi adaptada diversas vezes para o cinema, no entanto, a versão escolhida para análise neste trabalho foi a ficção seriada homônima original da Netflix, dirigida por Mike Flanagan (2023). Neste contexto, o estudo propõe analisar como o terror é tratado nas duas mídias, explorando a abordagem do gênero tanto na narrativa literária quanto na cinematográfica.

A realização desta pesquisa se deu a partir de um material já existente, que são as obras literária e cinematográfica em questão. Para tal, fizemos uma pesquisa bibliográfica e analítica de cunho qualitativo, tomando como base teóricos como King (1981), que discute a influência do terror na literatura e no cinema, Baudelaire (2000) e Santaella (1985), que abordam a obra e vida de Edgar Allan Poe, e Hutcheon (2011) e Stam (2000), que analisam sobre as técnicas de adaptação fílmica.

O trabalho que ora delineamos justifica-se pela relevância de compreender como as adaptações cinematográficas contemporâneas revitalizam clássicos literários e, ao mesmo tempo, mantêm a essência do terror característico de Edgar Poe. A escolha do tema se deu devido à crescente popularidade das adaptações de obras literárias para o cinema e à necessidade de uma análise crítica que evidencie a eficácia dessas adaptações em preservar a profundidade dos textos originais, ao mesmo tempo em que trazem novas perspectivas e técnicas narrativas.

Este artigo tem como objetivo geral investigar a transposição dos elementos de terror presentes na obra de Poe para a adaptação audiovisual. Como objetivos

específicos: diferenciar os elementos narrativos literários dos elementos fílmicos; discutir as aproximações e diferenças na construção do ambiente e caracterização dos personagens que contribuem para o terror em ambas as versões e analisar como essas diferenciações influenciam a atmosfera de tensão e medo.

O *corpus* deste trabalho, *A Queda da Casa de Usher*, foi publicado pela primeira vez em 1839 e é uma das obras mais icônicas de Edgar Allan Poe, reconhecido por seu profundo impacto na literatura gótica. A adaptação audiovisual escolhida para esta pesquisa é a série homônima de 2023, dirigida por Mike Flanagan e lançada pela Netflix. O conto narra a visita do protagonista à casa de seu amigo Roderick Usher, onde ele acompanha o agravamento mental de Roderick e o indecifrável caso da mansão, resultando na morte de Roderick e sua irmã Madeline. O interesse pela obra e pela adaptação surgiu devido ao fascínio por como as adaptações contemporâneas revitalizam clássicos literários. A motivação da pesquisa está na curiosidade em comparar as abordagens do terror em diferentes mídias e aprofundar a compreensão dos elementos psicológicos e simbólicos em ambas as versões.

Partindo disso, este trabalho encontra-se dividido em duas partes. No primeiro momento, abordamos a contextualização do conto *A Queda da Casa de Usher* (1839), de Edgar Allan Poe. Na segunda parte, analisamos a adaptação audiovisual contemporânea dirigida por Mike Flanagan, com o conto em análise e discutimos as transformações narrativas e estilísticas realizadas. Em seguida, fazemos uma reflexão sobre as contribuições e limitações da adaptação, considerando a eficácia em manter a atmosfera gótica e o impacto do terror nas diferentes mídias.

2 CONTEXTUALIZANDO O CONTO

O conto *A Queda da Casa de Usher* é uma das obras mais emblemáticas de Edgar Allan Poe e sintetiza seu estilo literário. Publicado originalmente em 1839, o conto reúne diversos elementos característicos da obra de Poe: um cenário sombrio e decadente, marcado por tempestades e ventos inquietantes; personagens à beira da loucura; figuras femininas pálidas e de saúde fragilizada; e fenômenos sobrenaturais inexplicáveis.

A narrativa é conduzida por um personagem anônimo, que visita a mansão de seu amigo de infância, Roderick Usher, e se depara com um ambiente opressivo e assustador. A famosa Casa de Usher, mencionada no título, carrega uma atmosfera densa, que provoca mal-estar em seus visitantes. Os únicos moradores, Roderick e sua irmã gêmea, Madeline, estão em condições de saúde preocupantes: ela à beira da morte, ele atormentado por uma hipersensibilidade extrema, alegadamente causada por uma doença hereditária.

Conforme os dias passam, o narrador percebe que o destino dos irmãos e da própria mansão estão interligados de maneira irreversível. A *Casa de Usher*, portanto, refere-se tanto à moradia quanto à linhagem familiar, sugerindo uma fusão simbólica entre a decadência física e a moral da família e o colapso literal da casa.

Dessa forma, *A Queda da Casa de Usher* não apenas explora os temas clássicos do horror gótico, como também reflete as preocupações psicológicas e existenciais recorrentes na obra de Poe, como a deterioração mental, o isolamento e a inevitabilidade da morte. O conto se torna uma metáfora potente da fusão entre ambiente e indivíduo, reforçando a interdependência entre os Usher e sua moradia. Essa relação simbólica entre os personagens e a casa culmina em um final catastrófico que perpetua a atmosfera de mistério e tragédia.

No entanto, o impacto dessa obra não se limita à literatura. *A Queda da Casa de Usher* foi adaptado diversas vezes para o cinema, e é justamente sobre uma dessas adaptações que será analisado a seguir.

3 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Embora, para algumas pessoas, a adaptação cinematográfica seja a principal responsável pelo desestímulo à leitura do texto original, uma vez que ela cria, facilmente, todas as imagens que deveriam ser realizadas na mente do leitor, é necessário observar a sua necessidade. A adaptação é derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica (Hutcheon, 2011, p. 30). A adaptação cinematográfica nem sempre se preocupa em expor conceitos já existentes numa determinada obra escrita; muitas vezes, ela pode expressar novos valores e, conseqüentemente, ser tão ou mais interessante que o próprio texto que a inspirou.

Marcos Rey (1989), roteirista, explica que as adaptações exigem muito mais dos roteiristas do que os roteiros originais, uma vez que elas consistem numa boa dose de criatividade, além de um bom-senso que impõe verdadeiro desafio à inteligência e técnica do roteirista, para ele (idem, p. 59):

A adaptação não precisa necessariamente conter tudo que está no livro. Mesmo livros com muita ação têm capítulos monótonos ou vazios. O que importa é que ela seja uma inteiriça, redonda, completa, sem evidenciar amputações, cortes por falta de tempo, saltos desconcertantes e buracos entre as sequências. A adaptação requer uma planificação mais exigente do que a criação porque implica numa responsabilidade maior, principalmente quando se trata duma obra conhecida, passível de confrontos (Rey, 1989 p. 59).

Sob a ótica de Field (1995), roteirista norte-americano, ao adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro, o autor está

escrevendo um roteiro original, uma vez que a palavra *adaptação* significa transpor algo de um meio para o outro.

Rey (1989) conclui que o mais interessante é que a palavra adaptação não consta no vocabulário de muita gente supostamente possuidora de bagagem cultural, como professores e jornalistas, fato que a expõe a julgamentos apressados e superficiais, naturalmente injustos. Para o autor (*idem*, p. 63),

toda adaptação é uma tentativa. E nela, mais que num roteiro original, a participação da direção, da cenografia e do elenco tem um peso igual ou maior que no texto. De nada vale uma adaptação honesta e correta, se o visual e a interpretação dos atores não correspondem às sugestões do conto ou do romance adaptado (Rey, 1989, p. 63).

Observa-se, portanto, que o filme representa sempre uma tentativa do roteirista em dividir com os espectadores um pouco da sua visão literária, o que não significa que outros roteiristas também não o possam fazê-lo, uma vez que não há adaptação definida, mas experimental.

3.1 Análise da Adaptação do Texto Literário para o Cinema

Mike Flanagan, *showrunner* estadunidense, reconhecido por suas produções cinematográficas de terror, atrai o elogio da crítica por sua direção, foco nos personagens e temas raramente retratados. Dentre todas as suas produções, a ficção seriada contemporânea *A Queda da Casa de Usher* (2023) é um exemplo de obra em que essas características ganham força. O seriado é composto por 8 episódios que fazem referência e levam o nome de contos escritos por Poe como: *A Máscara da Morte Rubra*, *Os Assassinos na Rua Morgue*, *O Gato Preto*, *O Coração Delator*, *O Escaravelho de Ouro*, *O Corvo*, etc.

Cada um dos episódios carrega consigo referências simbólicas dos contos. Contudo, a aparição do corvo se destaca das demais, referindo-se ao poema de grande relevância de Edgar Poe, *O Corvo* (1845), conhecido principalmente por sua linguagem estilizada, musicalidade e atmosfera sobrenatural.

Além de referenciar essas diversas obras de Poe, Mike Flanagan adapta *A Queda da Casa de Usher* com um toque moderno, destacando temas universais como decadência familiar, culpa e medo da morte, ao mesmo tempo em que atualiza aspectos visuais e narrativos para ressoar com o público contemporâneo. Flanagan não se limita a uma transposição literal do texto, mas faz uso de técnicas cinematográficas para ampliar a imersão no universo gótico criado por Poe, combinando a claustrofobia e o isolamento emocional dos personagens com elementos de horror psicológico.

A série explora também a complexidade dos personagens, algo que Flanagan desenvolve de maneira mais aprofundada do que no conto original. Enquanto no texto de Poe o foco recai sobre a fragilidade física e mental de Roderick e Madeline,

na adaptação, os conflitos internos e dinâmicas familiares são ampliados, o que proporciona uma leitura mais contemporânea da tragédia da família Usher.

A atmosfera visual é outro ponto alto da adaptação, com o uso de cores escuras, sombras e uma trilha sonora minimalista, que servem para intensificar o ambiente de opressão e melancolia, característicos da obra de Poe. O uso de efeitos sonoros e visuais contribui para reforçar a sensação de inevitabilidade e o desespero crescente dos personagens, elementos essenciais do horror gótico.

Portanto, a adaptação de Flanagan não só respeita o espírito da obra original, como também expande sua narrativa ao integrar diferentes obras de Poe e atualizar o terror para as sensibilidades contemporâneas, resultando em uma obra que dialoga com múltiplas gerações e interpretações.

4 TERROR EM DIFERENTES MÍDIAS

O Romantismo Gótico, uma vertente do Romantismo que surgiu no final do século XVIII e início do século XIX, é caracterizado por sua ênfase em temas sombrios, misteriosos e sobrenaturais. Segundo King em *Danse Macabre* (1981, p. 22), “o terror é a mais apurada das sensações produzidas pelas narrativas sobrenaturais”. Trata-se de uma emoção gerada não por seres ou cenas que provocam repugnância, mas sim por um processo de imaginação deflagrado pelo medo daquilo que é apenas sugerido pela narrativa, isto é, por aquelas especulações desconfortáveis que o leitor precisa fazer diante do que a narrativa não diz. Dessa forma, essas características são refletidas na criação de atmosferas opressivas e na exploração do terror psicológico, elementos centrais na obra de Poe.

4.1 Construção do Ambiente

A seguir, serão apresentadas algumas capturas de imagem da série e citações da obra de Poe, como forma de apreciações e para proporcionar uma melhor compreensão do ambiente, das personagens e de elementos simbólicos.

Figura 1: A casa de Usher



Fonte: Netflix (2023).

Contemplei o cenário que tinha diante de mim: a casa solitária e as características simples da paisagem da propriedade, as paredes fustigadas pelo vento, as janelas vazias que pareciam olhos, algumas moitas de juncos luxuriantes e uns tantos troncos brancos de árvores definhadas. (Poe, 1839, p. 114).

Com esta comparação é possível inferir que a casa é representada com cores escuras, predominando os tons de preto e marrom, envolta por arbustos, criando uma ambientação melancólica. Com isso, podemos observar que tanto a série quanto o conto capturam uma atmosfera profundamente melancólica e gótica. A imagem evoca a desolação mencionada por Poe, com a casa isolada e rodeada por vegetação descuidada, que reforça o sentido de abandono e decadência.

4.2 Caracterização dos personagens

Outro fator analisado foi a caracterização do personagem principal da obra, o Roderick Usher, aqui temos a imagem retirada diretamente da série, no qual apresenta um dos momentos que o mais velho dos Irmãos Usher aparece.

Figura 2: Roderick Usher



Fonte: Netflix (2023).

Uma tonalidade cadavérica, uns olhos grandes, líquidos e de incomparável luminosidade, uns lábios finos e muito pálidos, mas de curvatura inexcedivelmente bela, um nariz de delicado tipo hebreu, mas com uma largura de narinas invulgar em configuração similar, um queixo finamente modelado, revelador, na sua ausência de relevo, de falta de energia moral, um cabelo mais macio e tênue que uma teia de aranha. Todos estes traços, aliados a um excessivo desenvolvimento da região superior às têmporas, criavam no seu conjunto uma fisionomia que dificilmente se poderia esquecer. (Poe, 1839, p. 118)

Com isso, os personagens criados por Poe no conto são recriados por Mike Flanagan por meio de uma caracterização semelhante, seja por meio de aspectos físicos ou psicológicos.

4.3 Elementos Simbólicos

Na série, os elementos simbólicos, como a Casa dos Usher, a presença do corvo e o uso dos espelhos, desempenham um papel crucial na construção da atmosfera sombria e no desenvolvimento narrativo.

Figura 3: Uma das aparições do corvo



Fonte: Netflix (2023).

Como se a energia sobre-humana de suas palavras produzisse a força de um encantamento, a imensa e antiga porta para a qual apontava foi abrindo lentamente, nesse instante, suas mandíbulas negras e pesadas. Havia sido obra do vento furioso - mas além da porta estava de fato a figura alta e amortalhada de Lady Madeline de Usher. Havia sangue em suas vestimentas brancas e sinais de violenta luta por todo o seu corpo emagrecido. Por um momento ela permaneceu trêmula e vacilante no umbral. Depois, com um gemido baixo e queixoso, caiu pesadamente sobre o irmão, e em sua violenta e agora final agonia. Arrastou-o consigo para o chão, já morto, vítima dos horrores que tinha previsto. (Poe, 1839, p. 14).

Esses resultados sugerem que as adaptações cinematográficas podem ser tão impactantes e psicologicamente profundas quanto os textos literários originais, mesmo quando introduzem novos elementos e perspectivas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, a adaptação cinematográfica de *A Queda da Casa de Usher* consegue preservar a essência da obra original de Edgar Allan Poe, mantendo a atmosfera de terror e desolação característica, ao mesmo tempo em que explora o potencial visual para intensificar esses sentimentos. A comparação entre texto e imagem revela como o terror gótico de Poe foi respeitado, mas também reinterpretado, de modo a dialogar com o público contemporâneo.

Esses resultados nos levam a refletir sobre o papel fundamental das adaptações cinematográficas na renovação e perpetuação de clássicos literários.

Elas não apenas tornam essas obras acessíveis a novas gerações, mas também oferecem diferentes perspectivas e camadas de interpretação, enriquecendo o legado literário por meio de novos formatos e linguagens.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe. In: POE, Edgar Allan. **Poesia e prosa:** obras escolhidas. 2ª ed. São Paulo: Ediouro, 2000.

FIELD, S. **Manual do Roteiro:** os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: objetiva, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011. 280p.

KING, Stephen. **Dança Macabra:** o terror no cinema e na literatura. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

POE, Edgar Allan. **O corvo e outros contos extraordinários.** Barueri, SP: Camelot, 2021.

SANTAELLA, Lúcia. Estudo Crítico: Edgar Allan Poe (O que em mim sonhou está pensando). In: POE, Edgar Allan. **Contos de Edgar Allan Poe.** 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

SEQUEIRA, Jorge Nuno Ribeiro Gonçalves. **Sherlock Holmes: From Paper to the Screen:** An Analysis of the Intersemiotic Translation of Sir Arthur Conan Doyle's The Hound of the Baskervilles. 2014. 58 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas, Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto, Porto, 2014.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In NAREMORE, James. **Film Adaptation.** London: The Athlone Press, 2000. P. 54-76.

A REPRESENTAÇÃO FEMININA E O PATRIARCALISMO NA OBRA “VASTO MUNDO”: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS DONA CEIÇA E DONA EULÁLIA

Anicléia de Sousa
Maria Fabíola da Silva Lima
Maria Karoliny Lima de Oliveira

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A sociedade patriarcal se perpetua por meio das relações sociais e culturais que concedem à figura masculina poder e controle sobre os valores e sentidos presentes no meio social, assim como, sobre as mulheres. O patriarcalismo faz com que os homens ocupem posições privilegiadas e detenham poder para controlar as relações sociais, políticas e econômicas, em contrapartida, as mulheres e os sujeitos que não se encaixam neste perfil detentor de poder, enfrentarão dificuldades para ocupar posições de liderança e/ou terem sua voz ouvida e seus direitos respeitados.

Os debates sobre a sociedade patriarcal e os papéis de gênero foram ocupando cada vez mais espaço na sociedade, principalmente nos grandes centros urbanos, promovendo conquistas para as mulheres e possibilitando que muitas pudessem ocupar espaços e desempenhar papéis que antes eram vistos apenas como sendo destinados aos homens. Mas, se pensarmos no âmbito do Sertão Nordeste, tais debates podem existir de forma ínfima ou nem se quer existirem, pois, nas regiões interioranas as informações tardam chegar e serem transmitidas, e assim, o poder masculino continua a ser exercido fortalecendo a estrutura patriarcal ali existente.

Diante disso, o trabalho objetiva discutir a representação feminina e o patriarcalismo no contexto do Sertão Nordeste na obra *Vasto Mundo* (2015) da escritora Maria Valéria Rezende, a partir da análise das personagens femininas dona Ceíça e dona Eulália, explicar como o meio patriarcal no qual elas estão inseridas influencia suas vidas e expor como o patriarcado interfere em suas subjetividades. A pesquisa se justifica pela necessidade de se discutir a condição da mulher nordestina diante da estrutura patriarcal tão enraizada no sertão, principalmente por se tratar de uma configuração social que tanto as oprime e ainda interfere na sua própria subjetividade e compreensão do ser mulher.

Do ponto de vista teórico, o trabalho trata-se de uma pesquisa de caráter bibliográfico, respaldada nas teorias de Candido (1965), Saffioti (2004), Benhabib

(2003), Perrot (2005), entre outros. O artigo está estruturado da seguinte forma: inicialmente, no primeiro tópico, trazemos algumas considerações sobre o patriarcado e como ele determina as relações sociais. O segundo tópico apresenta breves considerações sobre a obra *Vasto Mundo* (2015). O terceiro e quarto tópicos são dedicados ao estudo analítico da obra *Vasto Mundo* (2015), apontando como as figuras femininas analisadas têm suas vidas e suas percepções moldadas pelo poder masculino.

2 RESULTADOS E DISCUSSÕES

2.1 Patriarcado e as relações de poder estabelecidas na dicotomia entre os sexos masculino e feminino

Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu (2022, p. 31), “O princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas”. Esta ideologia patriarcal é estruturada de maneira a privilegiar o masculino, colocando o homem como superior e a mulher como um ser inferior, sempre no papel de submissão e sendo constantemente vista como um corpo frágil, tidas como insignificantes ao ponto de precisarem ficar sob a guarda de um homem. Logo, essa condição de inferioridade e desigualdade, imposta pelo patriarcalismo propicia uma espécie de naturalização das práticas violentas contra a mulher, e esses atos, na maioria das vezes, são justificados de maneira violenta.

De acordo com Chauí, “A sociedade brasileira [...] é fortemente hierarquizada em todos os seus aspectos: repetindo a forma da família patriarcal, [...] as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece” (Chauí, 2019, p. 43). O domínio dessas relações de poder baseia-se em um processo historicamente reproduzido pela lógica androcêntrica. Deste modo, o sistema patriarcal vai perpetuando-se sobre a mulher de maneira cotidiana à medida que a sociedade normaliza o sujeito que manda e o que obedece.

Beauvour diz que a mulher não é determinada por ela mesma, mas pelo olhar do homem. Assim, para a autora, “a humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (Beauvour, 2016, p. 12). Nessa perspectiva, as diferenças são sempre transformadas em desigualdades, assim, reforçando as relações de poder. Essas relações estão implantadas nas relações sociais, em consequência disso, não se reconhece o machismo arraigado na sociedade brasileira, fruto do processo de socialização entre homens e mulheres.

Quando se analisa as relações de poder pela perspectiva sexual, se observa que o homem é quem domina, sujeita e objetifica o outro indivíduo, na maioria das vezes a mulher. A mulher é aquela que procria, mas não procria sem o homem, é o

homem que exerce poder sexual e político sobre a mulher, é o homem que dita as regras pois o homem é sempre visto como o provedor da família. Conforme Saffioti,

A sociedade investe muito na naturalização deste processo. Isto é, tenta fazer crer que a atribuição do espaço doméstico à mulher decorre de sua capacidade de ser mãe. De acordo com este pensamento, é natural que a mulher se dedique aos afazeres domésticos, aí compreendida a socialização dos filhos, como é natural sua capacidade de conceber e dar à luz” (Saffioti, 1987, p. 9).

Em virtude disso, as mulheres são consideradas como não-sujeitos e sendo vistas exclusivamente como um objeto sexual capaz de carregar em seu ventre um futuro sucessor. As mulheres ainda ocupam uma pequena parcela em cargos de poder, e mesmo desempenhando as mesmas funções que os homens, recebem um salário inferior, e isto, está muito ligado “ao papel da mulher” estar associado unicamente ao núcleo familiar.

Conforme Perrot (2005. p. 459), “aos homens, o público, cujo centro é a política. As mulheres, o privado, cujo o coração é formado pelo doméstico e a casa”. Ou seja, enquanto os homens recebiam educação formal e eram incentivados a participar da vida pública, ocupar cargos com poder decisivo no trabalho e participar ativamente de decisões políticas, votando ou se candidatando, a mulher era unicamente reclusa ao espaço privado e ensinadas a aprender e a executar funções como cozinhar, costurar, cuidar da casa, cuidar dos filhos, servir e especialmente agradar a seu marido sendo muitas vezes excluídas do conhecimento e das habilidades que possibilitariam sua autonomia. Desta forma, a sociedade patriarcal vai condicionando e controlando a participação da mulher na sociedade, onde predomina uma dominação masculina. Diante disso, Perrot ressalta que:

A voz das mulheres é um modo de expressão e de regulação das sociedades tradicionais, em que predomina a oralidade, O incessante murmúrio das mulheres acompanha, em surdina, a vida cotidiana. Ele exerce múltiplas funções: de transmissão e de controle, de troca e de boato, mas ele pertence à vertente privada das coisas, da ordem do coletivo e do informal, mais uma tagarelice da qual se teme o barulho e os excessos (Perrot, 2005, p. 463).

Ou seja, a mulher, na maioria das vezes, considerada como não-sujeito, é marcada pela submissão, pela resignação e pela falta de voz. O fato de as mulheres terem sua atuação centrada na família, isto é, no âmbito privado, fez com que elas fossem invisibilizadas. As contribuições das mulheres ao longo da história, seja na vida cotidiana, na esfera familiar ou em momentos de resistência e luta, muitas vezes, foram silenciadas ou minimizadas, uma vez que, a produção histórica que ignora essas vozes e experiências perdura a ideia de que a história é uma narrativa linear e homogênea, onde apenas as ações dos homens merecem destaque.

2.2 Vasto Mundo de Maria Valéria Rezende

Vasto Mundo é o primeiro livro da escritora Maria Valéria Rezende, lançado em 2015 pela editora Alfaguara Brasil, é composto por dezoito contos que apresentam breves narrativas interligadas, onde os fatos ocorrem no mesmo espaço, a Vila de Farinhada, fazendo com que suas histórias se cruzem. Está dividido em três partes e as histórias são narradas a partir da perspectiva do chão de Farinhada, comunidade fictícia no interior da Paraíba.

Entre o rol de personagens que dão vida às narrativas do livro *Vasto Mundo* (2015), as que interessam a este trabalho e fomentam a análise proposta, são as mulheres que ainda vivem sob o jugo da sociedade patriarcal. As personagens dona Ceíça e dona Eulália presentes nos contos, A obrigação e O tempo em que Dona Eulália foi feliz, respectivamente, vivem trajetórias de submissão e silenciamento, condições femininas ainda muito presentes na sociedade.

A literatura é um dos meios mais eficientes para podermos estabelecer um olhar mais crítico acerca da sociedade na qual estamos inseridos, evidenciando uma de suas funções, a social. Para Candido, “a função social comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade” (Candido, 2006, p. 54). A obra analisada serve de instrumento de reflexão crítica acerca da condição mulher na sociedade patriarcal proporcionando questionamentos que buscam a promoção de uma mudança da realidade feminina.

2.3 A obrigação

Dona Ceíça é representada como uma mulher humilde que teve pouco ou nenhum acesso à educação, sua vida é dedicada aos cuidados do lar, do marido e dos filhos, presa ao ambiente privado e doméstico, cumprindo com o papel estabelecido pela sociedade patriarcal. Mostra-se uma figura extremamente religiosa e sua crença faz com que ela considere situações do dia a dia como “pecados” que precisam ser confessados e necessitam de penitências para alcançar o perdão divino.

Entre os “pecados” que Ceíça acredita ter cometido e pede perdão, está o seu descontentamento e raiva que sentiu do marido quando certa noite ele não foi deitar-se com ela e saiu batendo a porta e só voltou no outro dia pela manhã. No primeiro momento ela expõe que pensou que ele tivesse ido atrás de rapariga, mas, que isso não era possível pois seu marido era temente a Deus e à Senhora da Conceição. Podemos considerar que a religião influenciava os valores e o comportamento da família.

Ao continuar seu relato, ela diz “[...] fiquei com raiva que nem botei café para ele e não levei seu almoço no roçado” (Rezende, 2015, p. 29). Aqui observamos que

em relação às tarefas domésticas, não há uma divisão do trabalho, ela é a única responsável não só pelo processo de fazer a comida, assim, como também de servi-la ao marido e inclusive levar até o seu local de serviço. Isso mostra que no contexto nordestino ainda persiste a desigualdade de gênero no que concerne às tarefas domésticas.

Nielsson e Castro afirmam que, “o encargo feminino de cuidar da casa e dos filhos, no contexto de sociedade fundada em princípios patriarcais, não representa uma escolha da mulher, mas, sim, uma delegação masculina (Nielsson e Castro, 2020, p. 228). Ou seja, a mulher ser a única responsável pelas tarefas domésticas resulta das construções sociais em torno dos papéis de gênero que ainda predominam na sociedade. Ao continuar seu relato ela cita que,

Não voltou mais para minha cama, ele que nunca deixou de cumprir com a obrigação, por promessa que fez à Senhora da Conceição, nunca falhou um dia em mais de vinte anos. [...] eu passei minha vida toda buchuda e com menino novo no peito? Já botei nove cristãos no mundo e mais uma coroa de anjinhos que tenho no céu. [...] E meu sangue ainda corre todo mês, padre, ainda posso ter muito menino (Rezende, 2015, p. 29).

Para dona Ceíça essa obrigação ao qual ela se refere é o ato sexual que tem como finalidade a concepção de novos filhos e não o ato para o prazer sexual dos dois, marido e mulher. Para ela o ato sexual não é vivenciado como um momento em que possa sentir prazer ao lado do seu companheiro, mas, como outra de suas obrigações dentro do matrimônio. Visto que a religião tem grande influência sobre sua vida, isso pode contribuir para uma perspectiva do sexo como um ato pecaminoso, moralmente reprovável e onde seu prazer deva ser reprimido.

Para Clímaco, “formou-se uma imagem da mulher [...] de dona de casa e mãe em tempo integral, confinada e feliz no espaço doméstico e dependente financeiramente de seu marido. [...] ficando a mulher separada do trabalho produtivo e a cargo do reprodutivo” (Clímaco, 2020, p. 3). Ceíça é a esposa dedicada ao lar, marido e filhos em tempo integral que não ocupa um lugar no espaço público e presa ao espaço doméstico tem como única perspectiva de vida apenas o cuidado da família e sua função reprodutiva.

A personagem deixa evidente na seguinte fala “prometo que nunca mais vou ficar ali pensando que bom que era que não tivesse de aguentar aquilo, prometo que não vou me queixar do bucho grande, das varizes, da canseira e de aperreio de menino” (Rezende, 2015, p. 30), que essa função reprodutora e os cuidados com os filhos frequentemente não a agradam, seja pelas transformações que o corpo sofre durante a gestação ou pela obrigação de lidar sozinha com as tarefas referentes ao cuidado dos filhos.

O casamento e a família são instituições sociais que colaboram para a perpetuação do patriarcado e são baseadas em relações abusivas em que as mulheres serão as principais vítimas. No contexto do sertão nordestino tais

instituições estão diretamente ligadas ao valor de uma mulher, por isso, muitas delas são capazes de suportar as mais variadas violências e situações de submissão e controle para manter-se ao lado do marido.

Para salvar seu casamento e o marido que dia após dia vinha definhando e “já nem parecia mais aquela lapa de homem que era antes (Rezende, 2015, p. 30), Ceíça decidi agir. Foram muitas as orações para Nossa Senhora pedindo uma orientação, até que surgiu um pensamento que ela logo procurou afugentar da mente, pensando ser tentação do demônio, porém, de tão recorrente que este pensamento se tornou, ela decidiu que era a resposta pedida à Nossa Senhora.

Para que Ceíça pudesse pôr em prática a ideia que salvaria seu matrimônio, seria necessária uma quantia em dinheiro que ela não dispunha, considerando que, o marido era o único da família que trabalhava de forma remunerada. Benhabib e Cornell ressaltam que “a exclusão do domínio público [...] e a exclusiva atribuição ao “privado” sempre implica privação [...] (Benhabib e Cornell, 1987, p. 115). Dentre as privações vividas pela personagem, a falta de dinheiro era uma delas, por isso, ela decide procurar emprego pela região, passando a exercer um papel no espaço público. Ceíça narra que,

Foi pedir trabalho a Neco Moreno, logo ali, até a Manoel Vicente, bem mais longe, no sítio Ventania, e ganhou doze diárias apanhando urucum. No primeiro dia, quando voltou para casa, toda encarnada da tinta do açafão, o marido disse que não carecia daquilo, que nunca tinha deixado faltar a feira em casa. “É coisa minha, e eu vou fazer o que tenho que fazer.” Ele se abateu e calou-se, já nem tinha mais autoridade de macho... (Rezende, 2015, p. 30).

Nas atitudes da personagem é possível identificar indícios de protagonismo e independência no momento em que busca sair do espaço privado e procurar um emprego sem autorização do marido. Mas, o que a motivou a fazer isso não está relacionado a busca de independência financeira ou consciência de que poderia exercer outras atividades que não estivessem relacionadas ao cuidado do outro. Ela é levada a agir porque precisa que o marido volte a ocupar e desempenhar o papel que ela acredita ser obrigação do homem no casamento. Saffioti comenta que,

O papel de provedor das necessidades materiais da família é, sem dúvida, o mais definidor da masculinidade. Perdido este *status*, o homem se sente atingido em sua própria virilidade, assistindo à subversão da hierarquia doméstica. Talvez seja esta sua mais importante experiência de impotência. A impotência sexual, muitas vezes, constitui apenas um pormenor deste profundo sentimento de impotência, que destrona o homem de sua posição mais importante (Saffioti, 2015, p. 89).

Até aquele momento, o marido de dona Ceíça era o único da casa que exercia uma atividade laboral remunerada e que historicamente sempre foi um espaço majoritariamente ocupado por homens. E é essa relação com o trabalho remunerado

que o colocava numa posição de único provedor do lar e “chefe de família”, do mesmo modo que validava sua masculinidade e poder diante da família e da comunidade na qual estavam inseridos. Nesta situação, a personagem entende a impotência sexual do marido como se ele não tivesse mais a “autoridade de macho”, ou seja, a ausência de seu poder masculino.

Ao conseguir o montante necessário, Ceíça começa a colocar seu plano em ação. Em um dos momentos que ela está a banhar-se e arrumar-se para sair, a personagem se olha no espelho, “viu seu próprio olhar torna-se mais firme, confiante” (Rezende, 2015, p. 30), a firmeza e confiança presente em dona Ceíça só se tornaram evidentes quando ela decide agir para que o marido recupere sua confiança e poder, não há evidências desse comportamento em Ceíça no que se refere a tentar romper com a situação de submissão e servidão que vive no casamento.

O plano de dona Ceíça consiste em encontrar uma prostituta, popularmente conhecida como rapariga. Ela vai até Cataventos, cidade próxima ao povoado de Farinhada e lá encontra Marinalva, a rapariga mais bonita da zona, falou sobre a fraqueza e desespero do marido e que precisava de ajuda. Marinalva decidiu ajudar e não cobrar nada pelo favor. Na quarta-feira seguinte, Ceíça ordena que o marido se ajeite para poderem resolver o problema dele, o homem a obedece sem nenhum questionamento.

A segurança e iniciativa de Ceíça faz com que situações novas ocorram entre o casal, “ela andando à frente, ele um passo atrás, como jamais havia acontecido. Era ela, agora, o chefe da família, que ele nem era mais homem mesmo” (Rezende, 2015, p. 30). No sistema patriarcal o “chefe da família” é sempre uma figura masculina, ele que lidera e toma as decisões referentes à família e principalmente à mulher, na nova realidade da família de Ceíça, as decisões e liderança agora passaram a ser responsabilidade dela, e em função disso, a protagonista agora ocupa a posição do homem dentro do contexto familiar em que se encontram.

Ao chegar à cidade, Ceíça leva o marido até à casa de Marinalva para que eles tenham relações sexuais, depois fica esperando por ele na parada de ônibus e quando o marido aparece, “ele vinha com a cabeça erguida, o passo ligeiro e um leve sorriso” (Rezende, 2015, p. 30), em seguida, “foram-se, ele um passo à frente, como sempre havia sido” (Rezende, 2015, p. 30). Dona Ceíça não demonstra insatisfação com o ocorrido, e após o episódio, é possível perceber que o homem havia recuperado sua dignidade e virilidade sendo capaz de voltar a liderar a família e deter o poder como sempre, também fica evidente que os papéis de gênero estabelecidos e que brevemente haviam sido alterados voltaram a conjuntura anterior.

2.4 O tempo em que dona Eulália foi feliz

Eulália era casada com um homem poderoso, proprietário de terras e com muito poder nas redondezas de Farinhada. Sua história inicia-se com o marido, Assis Tenório, acordando de madrugada com uma dor de ferroada no lombo, proferindo vários palavrões e acordando Eulália com uma cotovelada, ela que dormia encolhida no canto da cama para não incomodar o marido. Antes de abrir os olhos, a mulher já pede desculpas, sem saber o porquê, mas, por via das dúvidas era melhor já ir se desculpando.

Nesta breve descrição da forma como o marido trata dona Eulália demonstra que ela não é respeitada na relação conjugal, podendo ser vítima de outros tipos de violência, além da violência física denunciada no trecho anterior. O modo como ela se comporta na cama, toda encolhida e sua reação de pedir logo desculpas, prova que Eulália não detém nenhum poder naquele lar e na relação e está sempre a se desculpar com medo de ter feito algo que desagrade o marido e que possa resultar em uma repreensão por parte dele, denunciando que ela vivia em postura de constante medo.

Os dias seguem e o coronel continua cada vez mais debilitado pela doença desconhecida, por isso, seu capanga Adroaldo assumiu o comando da situação, mandou buscar um aviãozinho para levar o patrão para João Pessoa e convocou o filho do casal, Assissinho, que morava na Bahia. Notamos que a iniciativa de agir parte de uma outra figura masculina, o jagunço da fazenda, que demonstra ter mais autoridade que a esposa do fazendeiro.

Segundo Saffioti, “o poder [...] tem duas faces: a da potência e a da impotência. As mulheres estão familiarizadas com esta última” (Saffioti, 2015, p. 54). Isso revela que naquele espaço familiar o poder e o direito à voz, que demonstram a potência, estavam concentrados nas figuras masculinas, mostrando Eulália como uma mulher sem autoridade, voz e autonomia em seu próprio lar, ou seja, totalmente impotente diante da autoridade masculina. Diante da ausência do coronel que exercia poder sobre sua mulher,

Pela primeira vez desde que se casara, longe das vistas do marido, estando ausente também Adroaldo, segunda pessoa dele, Eulália viu-se, de repente, dona de tudo, sem ninguém que lhe dissesse o que fazer ou que lhe proibisse qualquer coisa. não se deu conta da nova situação de imediato, pois o medo e a submissão, o nada ser e nada poder, eram-lhe uma segunda natureza (Rezende, 2015, p. 44).

Eulália não fica imune à mudança que ocorre naquele espaço sem a presença de seu marido e da outra figura masculina que detinha poder e que se mostra mais relevante que ela para o coronel. A princípio, Eulália não sabe como agir, ela vive uma situação nova, nunca tinha estado na posição de dona de sua casa e sem ter alguém para lhe censurar pelos seus atos ou decisões. O casamento, em algumas

regiões do sertão nordestino, é uma convenção social que concede valor à mulher e por isso elas aceitam serem dominadas por seus maridos. A função de Eulália no casamento era obedecer ao marido e gerar filhos, herdeiros que continuariam a dominar a região e perpetuariam o nome e o poder do pai.

Na ausência das figuras masculinas que delegavam as tarefas e controlavam a todos na casa e na região, as pessoas recorreram à Eulália, lhe fazendo pedidos, e isso deixou-a apavorada sem conseguir compreender por que aquelas pessoas direcionaram a ela a função antes exercida pelos homens, uma tarefa que demandava um poder que nunca pertenceu à Eulália. Ela agora ocupava uma posição na hierarquia daquela casa que nunca havia ocupado antes, não vivia mais sob o controle do marido e de seu jagunço e por isso não sabia como agir.

Mas, diante da ladainha de dores e tristezas que ecoavam em sua varanda, dona Eulália decidiu vencer a timidez e atender ao povo. “Ao fim do primeiro dia de seu reinado, a mulher do fazendeiro sentia-se exausta e confusa porque seu coração tremia ao pensar no que acabara de fazer sem que pudesse decidir se era ainda de medo ou já de alegria [...] (REZENDE, 2015, p.45). Seu medo vinha da nova posição que ocupava onde sua palavra e suas decisões seriam ouvidas e acatadas.

Perrot relata que “o que é recusado às mulheres é a palavra pública [...] (Perrot, 2005, p. 318). Agora Eulália vivia a experiência que sempre lhe fora negada, a de ter a voz ouvida no espaço público, num espaço onde antes era dominado apenas pelos sujeitos masculinos que sempre a silenciaram. Perrot também aponta que “[...] a voz das mulheres [...] pertence à vertente privada das coisas [...] (Perrot, 2005, p. 463). A personagem nunca teve sua voz ouvida, sempre viveu silenciada sob o julgo do marido e das outras figuras masculinas da sua casa, sua voz pertencia somente ao espaço doméstico, às orientações relacionadas ao cuidado.

As transformações que ocorrem com Eulália nessa posição de ser ouvida não ficaram evidentes apenas na fazenda e no povo que ali vivia, elas também puderam ser notadas na personagem, “[...]desabrochou na fazendeira uma coragem insuspeita de fazer o que lhe passasse pela cabeça e pelo coração [...] (REZENDE, 2015, p.45). Além disso, “dia após dia Eulália desentristecia e vicejava. Joaquina que trabalhava dentro da casa-grande, [...] garantia que tinha crescido para mais de dois dedos desde que o patrão se fora embora e que ela tomara conta de tudo” (Rezende, 2015, p. 45).

Aos poucos a personagem vai demonstrando sinais de independência e protagonismo, descobrindo que era capaz de tomar decisões e administrar as situações que chegavam até ela.

O casamento e a presença do marido eram para Eulália uma verdadeira sina, vivia encolhida, pequena e triste, sem voz, sem independência e coadjuvante em sua própria vida. Eulália era para o marido só mais uma de suas poses, não importava sua opinião ou o que ela sentia. Os dias passaram e o coronel decide voltar para sua fazenda e ao chegar em casa ordena à mulher:

“Faça caridade Lalá, faça muita caridade, faça todas as besteiras que você sempre quis fazer que eu pago tudo”. Eulália, sincera, respondeu: “Pois é isso mesmo que tenho feito, Assis, desde que você adoeceu, para pedir a graça de sua cura.” Ele rosnou: “Fez por sua conta, não valeu nada. Agora faça por minha conta, faça como se fosse eu” (Rezende, 2015, p. 47).

O retorno de marido de certa forma não abala a coragem de Eulália, evidente no momento em que ela relata que aquilo que ele está ordenando que ela faça, já tem sido feito há algum tempo e por escolha e iniciativa dela. O pedido do coronel evidencia que Eulália não podia tomar decisões e agir sem a autorização dele, mostrando mais uma vez a falta de autonomia e dependência da personagem. Além disso, ele demonstra que não aprovou a iniciativa da esposa e ordena que ela agora faça como se fosse ele, com a autorização dele.

Ao se recuperar, o coronel revoga todas as ordens de Eulália, que tenta argumentar, mas, a resposta do marido é, “Cale a boca, Lalá, vá rezar, vá bordar que mulher não sabe de nada, aqui quem manda sou eu” (Rezende, 2015, p. 47). Depois disso, Eulália é enviada para a casa da filha em Miami, evidenciando que a volta do marido coloca ela na posição de coadjuvante que sempre ocupou, voltando a ser uma mulher oprimida, silenciada e sem direitos a escolhas mesmo após ter experimentado uma posição de independência e autonomia.

As personagens femininas dona Ceíça e dona Eulália vivem submissas às figuras masculinas presentes em suas casas e demonstram uma incapacidade de identificar como os valores patriarcais moldam suas vidas e questioná-los. Vivem oprimidas e silenciadas, convencidas de que ser esposa e mãe são os únicos papéis que poderiam exercer, sem questionar se haveria outra forma de viver sem ser renunciando a “si” para viver em prol do marido e filhos. As personagens só conseguem demonstrar breves indícios de autonomia e protagonismo quando estão diante de situações em que há uma ausência de poder exercido por seus maridos.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O patriarcalismo, na atualidade, segue sendo uma estrutura social baseada em relações homem-mulher onde a figura masculina detém poder e controle sobre a figura feminina. É o homem que exerce papéis primários e dominantes. E ainda que a luta feminina tenha conseguido inúmeras conquistas ao longo da história e avanços sobre os debates acerca do patriarcalismo e dos papéis de gênero, não obstante há espaços em que mulheres seguem sendo oprimidas, silenciadas, com direitos e processos de emancipação invalidados.

Assim, a leitura e análise das personagens dona Ceíça e dona Eulália nos contos “A obrigação” e “O tempo em que dona Eulália foi feliz”, possibilita ampliar as discussões acerca do patriarcado no contexto do Sertão Nordeste e como ele segue oprimindo e silenciando as figuras femininas. Esse contexto de patriarcalismo se torna ainda mais opressor com as mulheres, pois, se encontram sob os ideais

estereotipados que vigoram na sociedade interferindo na sua subjetividade e na compreensão do ser mulher, e com isso, os debates sociais encontram dificuldades para serem introduzidos e consequentemente despertarem transformações em suas vidas.

Dessa forma, infere-se que as personagens femininas dos contos analisados não entendem a importância de lutar pelos seus direitos e emancipação. Retratando que muitas dessas mulheres inseridas no contexto do Sertão Nordestino permanecem atreladas às tarefas domésticas e outras atividades relacionadas ao cuidado do outro, por meio do casamento e da criação dos filhos. De modo que tal contexto impede algumas delas de ocupar lugares de liderança e/ou terem a sua voz ouvida e dificultando a percepção da importância de lutas pela emancipação feminina.

REFERÊNCIAS

BENHABIB, S. CORNELL, D. **Feminismo como Crítica da Modernidade**: releitura dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos LTDA, 1987.

BEAUVOUIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 19 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2022.

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

CHAUI, M. **Sobre a violência**. 1 ed. Belo Horizonte: Autentica editora, 2017.

CLÍMACO, J. C. Maternidades, matrifocalidade e a ética feminista do cuidado. **SOF - Debates Feministas**, São Paulo, n. 14, p. 1-32, 2020.

NIELSSON, J. G. CASTRO, A. G. de. Emancipação Feminina e Direitos Humanos em *Marido*, de Lígia Jorge. **ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura**, v. 6, n. 1, p.219-245, jan./jun., 2020.

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

REZENDE, M. V. **Vasto mundo**. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

SAFFIOTI, H. **Gênero patriarcado e violência**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SAFFIOTI, H. I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

16

A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CONTO “MOTO DE MULHER”, DE JARID ARRAES: SUBVERTENDO AOS PAPÉIS DESIGNADOS À MULHER

Régia Adrienne Alves Lopes
Maria do Socorro Souza Silva

1 INTRODUÇÃO

A literatura está imersa em nosso cotidiano, com isso ela nos possibilita expressarmos os nossos desejos/sentimentos por meio dos textos literários. Diante das palavras de Rildo Cosson (2009), no “[...] texto literário encontramos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos. A Literatura nos diz o que somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós mesmos.” (Cosson, 2009, p. 160). Nessa perspectiva, compreendemos de forma sucinta que o texto literário é capaz de nos proporcionar um melhor entendimento sobre nós e sobre o outro que pertence ao convívio social ao qual fazemos parte.

A partir desse pensamento, decidimos utilizar o livro *Redemoinho em dia quente* (2019), de Jarid Arraes, para analisarmos a representatividade da mulher no conto “Moto de Mulher”. O livro está inserido em meio a literatura contemporânea. A obra é organizada em duas partes: a primeira contém dezoito histórias, sendo intitulada por “Sala das candeias”. No bloco em questão, os contos apresentam a história de diversas mulheres, sendo que cada uma delas possui uma realidade de vida diferente, ou seja, cada protagonista enfrenta obstáculos pela sua condição de gênero. Já o segundo bloco, intitulado “Espada no coração”, contém doze contos. As narrativas deste aglomerado também são análogas ao primeiro grupo, pois retratam também o cotidiano das protagonistas.

Em todas as narrativas, as protagonistas aparecem sempre sofrendo preconceitos que reproduzem valores pertencentes ao patriarcalismo. Dessa forma, os contos retratam questões patriarcalistas e fazem críticas sociais que estão voltadas para situações que acontecem no dia a dia. Diante da coletânea de contos presentes na obra, selecionamos para análise o texto “Moto de Mulher”, que narra a história de uma mulher que enfrentou várias adversidades para realizar o sonho de comprar uma “Moto Honda Vermelha”, pois, por muito tempo, ela ansiava comprar a moto, para assim trabalhar como mototaxista. No decorrer da narrativa, a protagonista passa por vários preconceitos, tendo em vista que para os demais personagens do conto ela não é capaz de trabalhar como mototaxista por ser mulher, uma vez que, segundo a sociedade que possui valores patriarcais, uma mulher não tem a desenvoltura, a capacidade, o domínio para exercer essa profissão que, por

muito tempo, foi tida como um trabalho para ser desempenhado por homens. A protagonista enfrentou diversas dificuldades ao longo do caminho, mas não desistiu, continuou tentando, pois tudo que ela mais almejava era ser independente financeiramente.

Assim, a pesquisa tem como objetivo geral analisar como a protagonista do conto “Moto de mulher”, de Jarid Arraes, é vista no contexto social sob influência de valores patriarcais. Como objetivos específicos: I) abordar aspectos que estão voltados para a literatura contemporânea: crítica social e a representação da figura feminina na sociedade; II) apresentar como a mulher aparece representada no conto sob a visão dos ditames patriarcais; III) analisar a concepção de sujeito feminino pela ótica da protagonista na condição de narrador- personagem, evidenciando as várias barreiras por causa da sua condição de gênero.

A pesquisa realizada torna-se relevante, porque, a partir dela, os leitores poderão observar que, ainda nos dias atuais, a mulher é rotulada como sexo frágil, impotente, inferior e incapaz de realizar determinadas tarefas que são demandadas por homens. Dessa maneira, o posicionamento do corpo social em relação às mulheres é algo que necessita ser analisado e questionado. Dessa forma, esperamos que esta pesquisa contribua na conscientização de que, ainda na atualidade, as mulheres são observadas pela sociedade como incapazes de exercer uma profissão que historicamente está associada ao homem, o dominador em exercer tal trabalho. Com isso, podemos observar a relevância que se tem em analisar e discutir temáticas como essa, já que ainda hoje a mulher enfrenta desafios em seu cotidiano quanto ao seu espaço em meio à sociedade.

Além do mais, a pesquisa está atrelada a minha área de atuação, e por isso, me vejo no dever de pesquisar, analisar e discutir sobre a representatividade da mulher não só no universo da literatura, mas também no âmbito da sociedade, pois a maneira que a mulher é vista, vem de discursos da sociedade patriarcal do século XIX que até hoje se perpetua de forma negativa, e por isso, é relevante pesquisar a representação da figura feminina, e através da pesquisa mostrar que as mulheres podem, e têm o direito de exercerem qualquer trabalho que elas quiserem, pois suas habilidades não estão voltadas apenas para ingenuidade, submissão, delicadeza e domesticidade.

No que se refere ao tipo de pesquisa, o presente trabalho realizou uma pesquisa bibliográfica. O percurso metodológico da pesquisa iniciou pela leitura completa do livro *Redemoinho em dia quente*. Ao encerrarmos a leitura integral do livro, observamos a forma como ele se estruturava, e foram feitos resumos de todos os contos dispostos no livro para possibilitar uma melhor compreensão da unidade da obra e auxiliar no momento de fazer a escolha do conto para análise. Desse modo, escolhemos o conto “Moto de Mulher” para a referida análise. Com isso, buscamos trabalhos que nortegassem o presente artigo, utilizando-se das seguintes bases de dados, sendo elas: Google Acadêmico e Bases e Dissertações da Capes, no qual foram

encontrados artigos científicos e livros relacionados à temática de pesquisa.

2 LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NO CONTEXTO DA CONTEMPORANEIDADE

O referencial teórico desta pesquisa foi dividido em três tópicos, no qual discutimos sobre a literatura contemporânea, a autoria feminina na literatura e mulheres representadas na sociedade. Tendo como principais autores, Dalcastagnè (2012), Lourenço e Markendorf (2000), Schmidt (2000) e Zolin (2009).

2.1 A contemporaneidade

No tangente a contemporaneidade, utilizamos os seguintes autores: Dalcastagnè e Lourenço e Markendorf, em que, os autores Lourenço e Markendorf (2020) definem contemporâneo a partir do pensamento de Giorgio Agamben, pois, segundo ele, a contemporaneidade está interligada à temporalidade sim, e por esse motivo, surge um anacronismo, ou seja, um erro de cronologia, fazendo com que os fatos de outras épocas se relacionem com fatos do presente. Com isso, podemos compreender a significância que há na contemporaneidade, pois ela é capaz de nos proporcionar uma visão ampla, ou seja, além de podermos enxergar o contexto atual que a personagem está inserida, podemos também através do anacronismo, que cumpre seu papel de dar uma volta no tempo, fazendo com que possamos indagar e contestar sobre o porquê de certas situações estão acontecendo de tal maneira, isto é, um ato que desvalorize a mulher, pode estar interligado aos valores patriarcalistas de outras épocas. De acordo com isso, ainda vale salientar que, a temporalidade e o anacronismo estão entrelaçados de forma relevante, pois a ligação de ambos nos permite observar os acontecimentos da atualidade por outro ângulo, e a partir desse novo olhar, nós podemos entender que, de certa forma, um acontecimento atual pode ter traços de pensamentos trazidos pela época.

Já Dalcastagnè (2012), ressalta que a literatura brasileira contemporânea está cercada por uma hierarquia social, em que pode atuar na maioria das vezes de forma ríspida ou moderada, pois sabemos que muitos indivíduos, como negras/negros, mulheres, pobres, homossexuais e nordestinos não estão autorizados a escrever literatura, como se só os brancos de classe alta pudessem se inserir no âmbito literário. E por essas novas pessoas estarem inseridas na literatura contemporânea, trazendo novas abordagens de escrever sobre o mundo, no sentido de trazer o cotidiano para fundamentar críticas que se associam a determinado acontecimento histórico, por esse motivo, o faz ser observado de forma inferior às outras obras.

2.2 Literatura de autoria feminina

Schmidt (2012) ressalta que os discursos que rodeavam os escritos das mulheres, foram significativos para os avanços dos estudos feministas, pois ao passar dos anos, surgiram inquietações por parte desses estudos, em relação a representação das mulheres da sociedade, e através dos progressos de estudos feministas, “a mulher vem figurando entre os temas abordados em encontros, simpósios e congressos [...]” (Zolin, 2009, p.01). Dessa maneira, o feminismo vem atuando de forma significativa na representação das mulheres na sociedade, e também no universo da literatura

que pôs a nu as circunstâncias sócio-históricas entendidas como determinantes na produção literária. Do mesmo modo que fez perceber que o estereótipo negativo feminino, largamente difundido na literatura e no cinema, constitui-se num considerável obstáculo na luta pelos direitos da mulher (Zolin, 2009, p. 01).

Em vista desses aspectos abordados, podemos compreender que, desde o século XIX, as mulheres lutavam para conseguir um espaço tanto na vida social, como também no âmbito literário, e ainda hoje na atualidade elas continuam lutando por seus direitos, principalmente no universo da literatura que por muito tempo só os homens poderiam colocar em prática seus escritos, mas o movimento feminista expôs que o gênero feminino também possui capacidades de escrita, e que pode ter seus escritos nomeados com seus próprios nomes sem precisar de pseudônimos para esconder seu gênero. A partir disso, o próximo tópico discute sobre a representação da mulher no âmbito social.

2.3 Representação da mulher da sociedade

Schmidt (2000), frisa que a figura feminina foi por longa data excluída do corpo social, isto é, elas foram exclusas por causa da sua condição de gênero, pois as mulheres eram vistas pela sociedade como incapazes de comandar um trabalho supervisionado e administrado pelo homem, tendo seus valores atrelados ao trabalho que exercia no seu próprio lar e a capacidade de gerar filhos. Em vista disso, a relação do trabalho exercido pelas mulheres, por muito tempo, foi atrelada ao trabalho doméstico, como pontua Zolin:

Pesquisas mostram que em meados do século XIX grande parte das mulheres inglesas trabalhava fora como domésticas, costureiras, operárias em fabricas ou em fazendas. De modo que o tédio que supostamente marcaria a existência da mulher idealizada pela ideologia vitoriana não consistia, absolutamente, no seu principal problema; era prerrogativa de uma minoria. Nesse sentido, a oposição erigida contra tal ideologia era impedida por, pelo menos, duas razões: um referente a valores ideológicos, outra a necessidade de sobrevivência (Zolin, 2009, p.

05).

Como bem afirma a autora, a maioria das mulheres trabalhavam em serviços “encaixados” como propícios para as mulheres, como se não tivessem capacidades para exercer os mesmos trabalhos que os homens exerciam. Dessa forma, elas não tinham espaço para dialogar sobre seus direitos trabalhistas e anseios que cercavam em meio ao trabalho que executavam, pois os valores sociais da sociedade do século XIX não davam liberdade de expressão. É importante frisar também que muitas necessitavam de um meio para sobrevivência e isso pode ser justificado como um dos motivos pelos quais as mulheres não se policiavam pelos seus direitos, pois “mostrar o país, na visão de muitas mulheres, era um ato desafiador, pois elas estariam problematizando as bases das ideologias masculinas da nação” (Schmidt, 2000, p. 89).

3 OS DITAMES PATRIARCAIS E A SUBVERSÃO DA MULHER NO CONTO “MOTO DE MULHER”

A análise será feita a partir do conto “Moto de Mulher”, de Jarid Arraes, presente no livro *Redemoinho em dia quente*. A obra apresenta uma série de contos que são pertencentes ao contexto contemporâneo que retratam o cotidiano das mulheres, sendo elas protagonistas que enfrentam adversidades pela sua condição de gênero. Já o conto em questão apresenta o cotidiano de uma mulher que trabalha como mototaxista e enfrenta obstáculos por estar exercendo essa função, que é socialmente convencionado ao universo dos homens. Dessa maneira, a personagem principal se caracteriza como uma mulher forte, por encarar uma sociedade que a enxerga como incapaz, e também por persistir na realização dos seus sonhos. Além do mais, é independente, por estar sempre disposta a encarar sozinha os empecilhos ao longo do caminho, pois tudo que mais almeja é ter uma estabilidade financeira à custa do próprio desempenho. É determinada, visto que continua tentando, apesar das dificuldades ao longo de sua trajetória no trabalho de mototaxista.

Nas páginas iniciais da narrativa há a apresentação de um acontecimento que marca a visão da sociedade que possui influências patriarcais. Com isso, é demarcado a inferioridade em relação à protagonista: a compra de uma moto que estava na promoção, pois há muito tempo ela vinha procurando maneiras para realizar a aquisição da tão sonhada moto que queria, e quando conseguiu comprar o veículo, só passou em casa para buscar um colete de mototáxi, o qual tinha guardado por três meses, enquanto esperava a oportunidade de adquirir, depois disso, ela saiu pilotando pelo bairro e, no caminho, uma mulher parou e disse: “Para aí, mototáxi. Parei e ela me olhou assustada quando chegou perto. Oxe, e é mulher, é?” (Arraes, 2019, p. 24). Com isso, podemos interpretar que a passageira que parou a protagonista teve uma reação de surpresa ao ver que quem estava pilotando era

uma mulher. De acordo com isso, interpretamos que se caso fosse um homem ela não teria reagido de forma semelhante, pois sabemos que a sociedade está acostumada a ver apenas homens exercendo a profissão de mototaxista.

Mediante a surpresa expressa na fala da passageira ao ver que quem estava pilotando era uma mulher, notamos que há uma visão estereotipada que partiu da própria figura feminina, uma mentalidade que ainda se perpetua, frequentemente, por estar enraizada no meio social e na nossa formação de sujeito. Por esse motivo, as próprias mulheres acabam expressando de forma ingênua discursos que reforçam ainda mais o pensamento da sociedade que possui resquícios do patriarcalismo.

No decorrer da narrativa, a protagonista foi seguindo o itinerário dito pela passageira: “Fui deixar essa mulher tão longe que eu nem sabia onde era aquilo. Ela foi me ensinando. Parecia que não ia chegar nunca. O sol rachando.” (Arraes, 2019, p. 24), ao chegar no local em que a passageira disse, a senhora indagou quanto era o valor do percurso e a protagonista não soube o que responder, pois ela não tinha noção do preço a ser cobrado, mas depois respondeu: “Falei que era oito conto e fiquei pensando por que eu tinha falado “conto” [...]” (Arraes, 2019, p. 24).

Depois deste ocorrido a protagonista ficou se auto julgando, e falando para si mesma: “O resumo era, então, a minha burrice. Otária demais, só oito reais. Dirigindo na chinelada, com medo de qualquer cara de macho que aparecia nas calçadas. Eu só achava que iam me roubar. Imagina se levam minha moto zerada que não deu tempo nem de sujar os pneus direito.” (Arraes, 2019, p. 25). Assim, percebe-se que a protagonista se sentiu insegura por estar em local que, provavelmente, aparentava ser um lugar perigoso, pois em sua fala ela demonstra estar receosa de assaltarem sua moto. E, além do mais, se lamentou por se sentir inferior no quesito de não saber o valor a ser cobrado, pois percorreu um longo caminho e cobrou um preço que não condizia com o percurso que ela transcorreu e o perigo enfrentado.

Na passagem citada é possível observar a visão da própria protagonista em relação às suas atitudes, ao mesmo tempo que ela se mostra contraventora ao sistema patriarcal que prevê que a mulher não deve ser mototáxi, ela também se questiona sobre sua falta de habilidade com sua nova função. Ao invés de demonstrar satisfação por estar desbravando caminhos por onde nunca havia passado, pilotando uma moto grande, ela se cobra, usa o termo “otária”, revelando um posicionamento com resquícios do patriarcado que está enraizado na sociedade.

Diante disso, podemos enfatizar que a autora Jarid nos mostrou através dessa passagem no conto que ainda na atualidade muitas mulheres se sentem inferiores por causa das raízes deixadas pelo sistema patriarcal, pois os autores Boris e Cesídio (2007) asseguram que o patriarcalismo se iniciou no período colonial momento em que o homem atuava com superioridade sobre as mulheres, deixando-as totalmente à mercê das vontades masculinas. Além disso, o trabalho que elas exerciam era dentro do lar, cuidando dos filhos, casa e marido. E fora da esfera doméstica,

conduzia os escravos a fazerem as tarefas impostas pelo homem. Além do mais, os autores ressaltam também que as mulheres eram irrelevantes no quesito do trabalho, de indagar opiniões, de fazer o que achavam que era correto para elas, pois para o patriarca elas só eram relevantes na procriação, nos cuidados da domesticidade e da família, e por existir essas raízes, muitas mulheres acabam se rotulando como inferiores, pois o patriarcalismo é histórico, e deixou marcas por onde passou, marcas essas que fazem as próprias mulheres desacreditarem da sua inteligência e do seu potencial em qualquer trabalho que possa exercer.

Os próximos momentos do conto revelam que a figura feminina está sendo vista de modo inferior, e isso é notado a partir do diálogo entre a protagonista e um homem que estava no ponto de mototáxi. A protagonista estacionou sua moto no ponto de mototáxi e, logo após, um homem disse que para estacionar naquele lugar precisaria fazer um cadastro com Zé, porque ele foi o primeiro mototáxi a lutar na prefeitura para conseguir o direito de parar perto do sinal. No decorrer da conversa entre os dois, o personagem masculino fala que nunca viu uma mototáxi e, além do mais, frisou que a profissão não ia dar certo para ela, ressaltando também a questão do perigo que ela iria enfrentar por estar exercendo o trabalho. O fragmento abaixo mostra o diálogo da mototaxista e o personagem que definiu suas capacidades por ser mulher:

Parei a moto num ponto de mototáxi perto da padaria, mas veio um cara falar que tinha que se cadastrar pra ficar ali. Eu perguntei como que fazia o cadastro e ele respondeu que era só com Zé, que tinha sido o primeiro mototáxi a começar aquele ponto. Que lutou na prefeitura e tudo pra ter o direito de parar perto do sinal, do lado da faixa de pedestre. E, além do mais, nunca tinha visto mototáxi mulher. Isso não ia dar certo. E o perigo? Era perigoso ser mototáxi. Ser mulher mototáxi, então. E minha moto era pesada, se fosse pelo menos uma Biz. Eu disse que Biz não era moto e que tá bom, depois eu passava pra falar com Zé.” (Arraes, 2019, p. 25).

O diálogo entre eles mostra exatamente a grosseria por parte dele, pois a protagonista que trabalha como mototaxista foi mal recepcionada ao chegar no ponto do mototáxi, ela foi vista de forma preconceituosa por estar no mesmo meio de trabalho que eles. É nítido que, a todo momento, o personagem era arrogante e procurava, de alguma forma, fazer com que ela se sentisse inferior em relação ao trabalho que estava exercendo, tentando também fazer com que ela desistisse da profissão, por exemplo ao falar que “nunca tinha visto mototáxi mulher, isso não ia dar certo.” A maneira que ele ressalta esse pensamento é de forma machista, como se uma mulher não tivesse capacidade de trabalhar como mototaxista e só os homens pudessem exercer esse trabalho.

Inclusive, Abramo (2007) fala que as mulheres eram vistas com boas desenvolturas apenas na domesticidade, e por esse motivo, o homem emanava superioridade, pois era tido como o provedor econômico da rede familiar ao qual fazia parte. Além do mais, por longas datas, as mulheres só poderiam estar nos

lugares trabalhistas que eram “propícios” aos homens se caso eles estivessem passando por problemas que os afastasse por um tempo, e a mulher tinha o dever de exercer tal emprego para sustentar o meio familiar, mas depois que o homem ficasse apto para trabalhar, a mulher voltava para a esfera doméstica, e por isso, a figura feminina estava sempre no segundo plano, enquanto eles estavam no primeiro. Com o passar dos anos, elas foram conseguindo se inserir nos mesmos trabalhos, mas a remuneração recebida era inferior, pois o que constava era que a mulher não precisava, necessariamente, de um trabalho, porque tinha o marido para sustentá-la.

É pertinente frisar outro ponto: o silenciamento, pois muitas mulheres se sentem sem poder de fala quando se deparam com situações que as fazem se sentirem insignificantes. Jarid traz uma situação que é perceptível na atualidade: quando as mulheres estão dialogando com homens e, no meio da conversa, discursos machistas são expostos. A autora destaca isso na narrativa, a partir do momento que o personagem estava na parada dos mototaxistas, pois ele falou que a moto que a protagonista estava pilotando era de porte grande, pois deveria ser uma Biz. E, depois disso, a protagonista se expressou da seguinte forma: “Eu disse que Biz não era moto e que tá bom, depois eu passava pra falar com Zé.”. Depois desse momento, ela saiu do ponto de mototáxi e foi direto a igreja do Salesiano, e ao chegar, refletiu no seu íntimo: “uma coisa ruim na boca, como se eu não tivesse dado o troco e as palavras estivessem todas amontoadas ali. Ouvi e não falei nada. Que tipo de resposta era ‘Biz não é moto?’”. (Arraes, 2019, p. 25).

Com isso, percebemos que a mototaxista não conseguiu se expressar da maneira que queria diante do discurso machista do homem, pois se sentiu inferior por não conseguir se auto defender. Diante disso, sabemos que muitas mulheres se sentem desestabilizadas ao ouvirem discursos como esse, e acabam não argumentando para se defenderem. Com isso, vale salientar que, por muito tempo, as mulheres tiveram suas vozes aprisionadas pela sociedade patriarcal da época, pois tempos atrás as mulheres eram enxergadas sem poder de fala e só o homem era visto com alto índice de poder. Dessa maneira, as mulheres não tinham espaço para dialogar e expressar suas ideias e questionamentos.

Sabemos que o silenciamento das mulheres não é um caso isolado, e sim histórico, pois desde muito tempo as mulheres tiveram suas vozes silenciadas pela supremacia dos homens. Atualmente, na busca dos seus direitos elas são silenciadas quando confrontam a sociedade que possui valores patriarcais. Assim, Jarid usa essa crítica social para refletirmos o porquê do silenciamento da protagonista, pois em nenhum momento ela se defendeu. E isso acontece muito no cotidiano de muitas mulheres, pois o medo de confrontar vem à tona, e muitas acabam só digerindo palavras que as fazem se sentirem menores.

Em relação ao silenciamento, Perrot (2003) frisa que o silenciamento sempre fez parte da vida das mulheres, em vista de suas falas estarem atreladas a procriação,

já que o que importava para o patriarca não era expressar gostos e opiniões, mas somente a capacidade de gerar filhos. Além do mais, a autora ressalta que o corpo feminino foi por longa data onipresente, isto nos discursos dos poetas, pois os corpos femininos eram expostos em cartazes, quadros e molduras, onde os indivíduos os observava e emanava comentários a respeito do corpo, corpo esse que não poderia se auto defender.

Em vista de todos os aspectos presentes na análise, compreendemos a pertinência de se discutir sobre esses posicionamentos da mulher na sociedade, visto que a protagonista se sentia inferior pelas atitudes das pessoas que a menosprezavam e não acreditaram na sua capacidade de enfrentar as adversidades impostas no caminho que trilhou, pois exerceu uma profissão que é, consideravelmente, medida por perspectivas de uma sociedade que possui influências patriarcais, e esse por motivo, o trabalho de mototaxista é socialmente considerado como uma função que apenas os homens pudessem exercer. Desse modo, é importante frisar a importância do conto em questão, pois traz à tona a representação de uma protagonista que, no seu simples cotidiano, desconstrói as imagens, as ideias de como é ser mulher na sociedade que vivemos atualmente.

4 CONCLUSÃO

Diante da análise realizada, compreendemos os aspectos que fazem parte da literatura contemporânea, a crítica social e a representação da mulher no corpo social, já que uma das críticas que a autora traz à tona é a questão do silenciamento, pois não é algo isolado, e sim histórico, pois por longa data as mulheres foram, e ainda são silenciadas, no quesito de não dialogar sobre seus anseios e projetos futuros, e por esse motivo, ainda na atualidade há resquícios desse silenciamento, pois muitas mulheres acabam só digerindo as palavras, por causa do medo relacionado ao posicionamento das pessoas que possuem influências patriarcalistas.

Além disso, analisamos e apresentamos como a protagonista foi representada no conto sob a visão de ditames patriarcais, sendo que a protagonista do conto “Moto de mulher”, de Jarid Arraes, sofre pela percepção do corpo social que possui um olhar infame em relação às atuações da mulher da sociedade em que vivemos. Além disso, observamos que, ainda hoje, existem raízes deixadas pelo sistema patriarcalista, e por esse motivo, as influências se tornam explícitas no quesito de tratar as mulheres como inferiores em relação ao gênero masculino. Além do mais, constatamos a concepção de sujeito feminino pela ótica da protagonista na condição de sujeito narrador-personagem, evidenciando assim, que em momentos da narrativa a própria protagonista se enxerga como inferior, por causa das raízes patriarcais, já que por longa data as mulheres não tinham o direito de exercer trabalhos fora da esfera doméstica.

Para tal fim, a escrita da autora, dotada de críticas sociais, nos mostrou, de forma precisa, as adversidades que acontecem, corriqueiramente, no dia a dia de muitas mulheres, visto que a literatura, especificamente, a contemporânea é capaz de nos mostrar como está sendo a representatividade da figura feminina antes e hoje, revelando que ainda no século XXI existem resquícios patriarcalistas deixados pelo sistema patriarcal.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, L. W. **A inserção da mulher no mercado de trabalho**: uma força de trabalho secundária?. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ARRAES, J. **Redemoinho em dia quente**. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2019.
- BORIS, G. D. J. B; CESIDIO, M. H. de. Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. **Rev. Mal-Estar Subj.**, Fortaleza, v. 7, n. 2, p. 451-478, set. 2007.
- CAPPELLE, M. C. A.; MELO, M. C. O. L. de; SOUZA, N. L. de. Mulheres, Trabalho e Administração. **Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, [S. l.], v. 2, n. 2, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rigs/article/view/9875>. Acesso em: 16 dez. 2023.
- COSSON, R. **Letramento literário**: teoria e prática. 2 ed., 4. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009.
- DEZ autoras que publicaram sobre pseudônimos masculinos. **Revista Cult**, São Paulo, abril 2018. Seção Livros. Disponível em: <revistacult.uol.com.br/home/10-autoras-que-precisaram-de-pseudonimos-masculinos-para-publicar-suas-obras>. Acesso em: 22 dez. 2023.
- DALCASTANÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Belo Horizonte, 2012.
- LOURENÇO, C. M; MARKENDORF, M. **A contemporânea literatura brasileira**: poéticas do século XXI em debate. Florianópolis: Literatura UFSC, 2020.
- PERROT, M. **Os silêncios do corpo da mulher**. In: MATOS, Maria Izilda Santos De; SOIHET, Rachel. O corpo feminino em debate. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- SCHMIDT, R. T. Mulheres reescrevendo a nação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 84-97, 01 jan. 2000. Quadrimestral. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9858>. Acesso em: 20 dez. 2023

SCHMIDT, R. T. Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. *El Hilo De La Fabula*, (12), 59–72, 2015.

SANTOS, S. A **Escritura Feminina: uma contribuição para a história da literatura**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

SOUSA, A; OLIVEIRA, G; ALVES, L. A pesquisa bibliográfica: princípios e fundamentos. **FUCAMP**: Cadernos da Fucamp. 2021.

SILVA, A. R. S; da. Literatura de autoria feminina negra: (Des) Silenciamentos e ressignificações. **Fólio Revista de Letras**, Vitória da Conquista v. 2, n. 1 p. 20-37 jan./jun. 2010.

TOFANELO, G. F. **A trajetória do feminismo na literatura de autoria feminina brasileira: espaços e conquistas**. **Anais do IV Simpósio Internacional de Educação Sexual IV SIES**. UEM, 2015.

ZOLIN, L. O. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **IPOTESI, Revista de estudos literários**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105 - 116, jul./dez. 2009.

ZOLIN, L. O. Literatura de autoria feminina. *In*: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (org.) **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2 ed. Maringá: Eduern, 2009.

A SÁTIRA DISTÓPICA DE KURT VONNEGUT: UMA ANÁLISE DO CONTO “HARRISON BERGERON”

Andreza da Silva Ferreira
Luís Felipe Gomes Bezerra
Charles Albuquerque Ponte

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Kurt Vonnegut Jr., autor norte-americano contemporâneo, é amplamente conhecido por sua capacidade de mesclar elementos da ficção científica com críticas vorazes à sociedade contemporânea e seus exageros. Fazendo parte da primeira geração pós-moderna, Vonnegut, frequentemente, utiliza em seus romances várias técnicas do pós-modernismo, como a fragmentação, a ironia e o questionamento das verdades absolutas. O autor também, em muitas de suas obras, quebra as expectativas tradicionais do gênero e desconstrói a linearidade narrativa.

Embora seja considerado um autor de ficção científica, Vonnegut não gostava desse rótulo que lhe foi concedido desde a publicação de seus primeiros contos, por volta dos anos de 1950, em que alguns eram voltados para a tecnologia e para o futuro. Nessa linha de pensamento, o autor, em muitas de suas obras, utiliza cenários distópicos, elementos alheios à realidade, além de inúmeros outros recursos que acabam provocando reflexões que perpassam questões sociais e filosóficas. Dessa forma, Vonnegut, em romances como *Piano Mecânico* (1952), *Matadouro 5* (1969), e contos como “2BR02B” e “Harrison Bergeron”, a fim de mostrar os horrores da civilização do século XX, apresenta uma imagem ampla da complexidade da vida americana, com temas extremamente relevantes e atuais.

Ao explorar temas como a falta de controle sobre o destino, a manipulação das massas e a desintegração da identidade em suas narrativas, Vonnegut nos convida a questionar a natureza da realidade e a buscar significado em meio ao absurdo. Seu legado literário permanece relevante, pois continua a oferecer uma lente crítica sobre as tensões entre progresso tecnológico e degradação moral, bem como sobre a luta incessante do indivíduo para encontrar um lugar em um mundo indiferente e impessoal. Nesse cenário, a alienação emerge como um dos temas centrais em sua obra, trabalhada como reflexo dos anseios capitalistas de trabalho e refletindo a sensação de desamparo e desesperança que permeia a condição humana em um universo caótico e desprovido de sentido.

Nesse sentido, em “Harrison Bergeron”, conto publicado inicialmente em 1961 na revista *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, acompanhamos a tentativa de um jovem, Harrison Bergeron, em derrubar um governo totalitarista

que tem como premissa, através de um conjunto de regras e práticas de tortura, a igualdade entre todos os sujeitos. Ao passo que o rapaz realiza a revolução, os pais dele assistem tudo pela tv enquanto são afligidos pelos mecanismos de controle do governo.

Dessa forma, tendo esse contexto narrativo como base, o presente trabalho objetiva tecer uma leitura crítica do conto “Harrison Bergeron”, do escritor norte-americano Kurt Vonnegut, a fim de compreender quais os recursos utilizados pelo autor para satirizar a alienação e a normalização do absurdo em uma sociedade dominada pelas engrenagens do sistema capitalista. Para tanto, o desenrolar deste trabalho se deu através da leitura de vários teóricos como Jameson (2006), Konder (2009) e Lyotard (2000), entre outras produções que serviram para embasar teoricamente nossa discussão.

2 O PÓS-MODERNISMO E DISTOPIA: BREVES CONSIDERAÇÕES

Antes de partir para uma explanação a respeito da sátira criada por Vonnegut em seu conto “Harrison Bergeron” (1961), se faz necessária uma rápida retomada dos conceitos norteadores do presente artigo, o que não se configura como uma tarefa simples, principalmente se levarmos em consideração a gama de teorias distintas em relação ao movimento artístico-cultural que o conto em questão está inserido: o pós-modernismo.

O pós-modernismo, que tem início por volta dos anos de 1945 e 1950, surge como uma consequência direta dos efeitos gerados pela Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria, de acordo com Jair Ferreira dos Santos (1986, p. 20), o pós-modernismo nasce, mais especificamente, com a primeira bomba atômica jogada em Hiroshima: “ali a modernidade – equivalente à civilização industrial – encerrou seu capítulo no livro da História, ao superar seu poder criador pela sua força destruidora. Desde então, o Apocalipse ficou mais próximo”.

Tendo isso como base, é importante ressaltar ainda que o século XX é marcado por inúmeras transformações em todos os campos, seja social, econômico, artístico ou político. Essas transformações acabam caracterizando o movimento anterior como um conceito que não se sustenta. Desse modo se faz necessária a retomada do movimento que o precede, que lhe cede o título e ordem didática, o modernismo.

Para Hall (2005), o nascimento do sujeito moderno se encontra situado entre a dúvida e o docetismo metafísico, desse modo, a derrocada do poder religioso possibilitou a tomada do foco artístico pelo ser humano. A arte sacra, feita pelas mãos humanas em direção ao sagrado, é substituída pela arte feita do homem para o homem. Essa mudança de perspectiva significou não somente essa substituição de poder, mas também o crescimento na noção renascentista humanista de civilização

e com isso emergiram ideais utópicos de um futuro possível através da harmonia entre os homens e a indústria.

Essa visão utópica de futuro criada através do avanço industrial só iria encontrar barreiras reais com a chegada dos conflitos bélicos da Segunda Guerra Mundial. Jameson (2006), ao debater sobre os possíveis caminhos do pós-modernismo, conclui que um dos primeiros pontos que o diferencia do movimento modernista é o achamento, ou falta de profundidade, nos objetos. Além desse, outro ponto que chama a atenção de Jameson é a forma como os sujeitos, marcados pelos caminhos que a guerra tomou e impactados pela explosão da bomba atômica estadunidense em Hiroshima, passaram a enxergar a utopia construída pelo modernismo com olhos ansiosos. O futuro prometido, com suas harmonias entre homem e indústria, agora soa como um mau presságio perante os horrores vividos durante a década de 50.

Outro ponto que ganha destaque e se diferenciando do movimento anterior é a incredulidade nos metarrelatos ou metanarrativas. Jean-François Lyotard, em seu livro intitulado *A condição pós-moderna*, publicado pela primeira vez em 1979, e considerado como um dos textos fundadores da teoria pós-moderna, afirma que “a perspectiva então se abre para uma paisagem vasta, no sentido de que não há mais qualquer horizonte de universalidade, universalização, ou emancipação geral para encontrar o olhar do homem pós-moderno” (Lyotard, 2000, p. 409).

O autor vai discutir que agora há um grande sentimento de dúvida quanto aos discursos com valor de verdade. Nada mais é único e absoluto; desse modo, discursos como o científico, filosófico, religioso, e etc., perdem, assim, sua credibilidade. Para o filósofo francês, o saber científico, que se constitui como a principal forma de saber da sociedade, não tem a capacidade de se auto legitimar, pois ele estaria apenas ligado à sociedade de forma indireta, diferentemente do que ocorria na era moderna, nas palavras do filósofo:

Simplificando ao extremo, considera-se “pós-moderna” a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos. E o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc (Lyotard, 2009, p. xvi).

Nesse sentido, como os metarrelatos são colocados em xeque, instaura-se uma crise da razão, pois o que está sendo questionado é justamente aquilo que legitimava o saber. Ao abordar essa questão da legitimidade da ciência, o filósofo discute que, em virtude das transformações científicas e artísticas, houve alterações na cultura de forma geral, evidenciando, assim, a sociedade como pós-moderna.

Levando em consideração esses aspectos, um dos pontos mais debatidos dentro dessa visão de mundo pós-modernista, além da eclosão de debates políticos contrários aos conflitos bélicos, é a forma como a literatura tem trabalhado os conflitos individuais em choque com os interesses governamentais. Gêneros literários como a utopia e distopia tem gerado obras que elaboram um futuro partindo de problemas significativos da atualidade, como o hiperestímulo gerado pelas mídias digitais e o modo como os governos se utilizam dessas mídias para alienar a população de mazelas reais.

A distopia surge como forma contrária as utopias, palavra ambígua formada a partir de Eu, bonito, ou Ou, nenhum, e topos, lugar, portanto lugar bonito ou não existente, sendo definidas por More (2009) como um ideal inalcançável onde a sociedade atinge a sua máxima nos quesitos de justiça e moral. O grande objetivo das distopias, ou utopias negativas, é analisar o produto dessa iluminação moral, logo, elas buscam analisar a sociedade futura com base nos preceitos morais vigentes, extrapolando-os ou ressignificando-os. Enquanto as utopias buscam elaborar um futuro baseando-se em premissas negligenciadas, as distopias buscam dar foco às tendências contemporâneas (Hilário, 2013). Vale a pena ressaltar que, estruturalmente, utopias e distopias frequentemente têm a mesma estrutura, a diferença restando no efeito que causam à população: se esta é feliz, é uma utopia; é não, é distopia.

Não é de se espantar que boa parte dos trabalhos feitos nesse gênero no século XX tenha esse tom bélico, militarista e indiscutivelmente industrial, permeando os diversos conflitos trabalhos nas obras. Vonnegut utiliza esse gênero como forma de evidenciar a discrepância entre o discurso e a ação humana perante temas amplamente difundidos como bases morais. Destacamos aqui o seu conto “2BR02B”¹, onde o famoso “ser ou não ser” advindo de Hamlet, Shakespeare, é extrapolado ao extremo tornando-se base para um sistema de suicídio em prol do nascimento de um novo ser humano, mantendo assim o equilíbrio no mundo. Em Harrison Bergeron, conto foco deste presente trabalho a temática trabalhada é a igualdade entre todos.

3 MECANIZAÇÃO E ALIENAÇÃO: A SÁTIRA DA IGUALDADE EM VONNEGUT

Logo nas primeiras linhas do conto “Harrison Bergeron”, o narrador afirma que: “Abril, por exemplo, ainda deixava as pessoas loucas por não ser mais primavera. E foi nesse mês úmido que os guardas do H-G² levaram o filho de 14 anos

¹ O título do conto é intraduzível e tem a ver com simplificações coloquiais de palavras: em inglês, 2 é homófono a to, em certos contextos, B a be, R a or e o 0 pode ser denominado nought (ou naught), homófonos de not. Assim 2BR02B pode ser considerado homófono a “To be or not to be”, o famoso “Ser ou não ser” enunciado por Hamlet.

² H-G, ou hadicapper general, é, no contexto do conto, um departamento de estado responsável por limitar qualquer característica especial das pessoas, tornando-as todas mediocrementemente uniformes.

de George e Hazel Bergeron” (Vonnegut, 2014, p. 7, tradução nossa). O garoto, Harrison Bergeron, que era considerado um gênio, havia sido preso sob a suspeita de tramar a derrubada do governo. O jovem, por ter uma inteligência acima da média, se tornou uma ameaça aos padrões de igualdade impostos e tidos como corretos, que deveriam ser seguidos à risca. Esses padrões caracterizam um sistema que busca uniformizar a sociedade, eliminando qualquer traço de individualidade.

A ideia de que ninguém pode ser melhor do que ninguém ecoa o conceito de uma distopia niveladora, na qual habilidades e talentos são tratados como perigos potenciais à ordem estabelecida. Harrison e sua família fazem parte de uma sociedade onde a igualdade finalmente atinge seu objetivo no que tange às habilidades individuais e o imaginário coletivo. Ninguém é mais inteligente, perspicaz, forte, belo e talentoso do que qualquer outro indivíduo, e aos que fogem da régua desse sistema, resta apenas a vida com os limitadores implantados pelo governo. Estruturalmente podemos enxergar esses sujeitos como pertencentes a uma linha de produção onde toda imperfeição, ou fuga do padrão determinado pelo gerente da empresa, é cortado e corrigido.

De início somos apresentados a um futuro em que a igualdade foi atingida. O narrador nos apresenta a esse mundo distópico vangloriando-se de estar narrando uma história onde os ideais de igualdade finalmente foram adotados na forma de leis:

O ano era 2081, e todos eram finalmente iguais. Eles não eram iguais somente ante Deus e a lei. Eles eram iguais em toda e qualquer forma. Ninguém era mais esperto que os outros. Ninguém era mais bonito que os outros. Ninguém era mais forte ou rápido que os outros. Toda essa equanimidade devia-se às emendas 211, 212 e 213 da constituição, e da vigilância incessante dos agentes do Handicapper General [Ministério da Limitação] (Vonnegut, 2014, p. 7, tradução nossa).

Essa busca pela igualdade, não somente no sentido legal da palavra, bate frente com a busca da individualidade, uns tem que sofrer por estarem acima dos demais de alguma forma. Suas habilidades dissonantes são podadas através de dispositivos limitadores providos pelo governo. Nesse sentido, essa igualdade configura-se como uma forma de opressão, resultando em uma homogeneização que anula a individualidade.

Destarte, Vonnegut utiliza essa estrutura para criticar a ideia de que a igualdade absoluta é um objetivo desejável e ao buscar isso muitos não se atentam para como se chegaria nela, no que seria necessário para alcançá-la. A busca pela igualdade, quando levada ao extremo, resulta em um sistema que pune aqueles que se destacam. Harrison, considerado uma ameaça por sua genialidade, é aprisionado, e sua história revela a crueldade da sociedade que busca garantir que ninguém seja melhor do que ninguém.

Ainda no início do conto somos apresentados a duas personagens em um contexto de cotidiano, ambos assistem a um programa de televisão:

George e Hazel assistiam à televisão. Havia lágrimas nos olhos de Hazel, mas ela havia esquecido do motivo. Na televisão apareciam bailarinas. Um som de campainha soava na cabeça de George. Seus pensamentos fugiam em pânico, como bandidos de um alarme contra roubos (Vonnegut, 2014, p. 7-8, tradução nossa).

Hazel, a mulher, não tem necessidade de uso dos limitadores do governo, porém seu marido, George, tem. Desde o início, o narrador evidencia o casal como uma dupla peculiar: ela não possui o senso crítico para compreender o papel das suas próprias ações, já ele sofre constantemente por conta dos limitadores governamentais em sua cabeça bloqueando os seus pensamentos, indicando a possibilidade de um pensamento crítico vindo dele. Ambos estão em um momento de entretenimento.

A televisão, ao invés de ser um meio de reflexão ou crítica, se torna um instrumento de alienação e distração. A crítica de Vonnegut à televisão como meio de alienação se alinha com as observações de Theodor Adorno sobre a indústria cultural, que transforma o público em consumidores passivos. Adorno (2002) afirma que a indústria cultural serve não só para informar, mas também para domesticar, anestesiando o senso crítico do indivíduo. Essa ideia é visivelmente refletida no estado de George e Hazel, que se conformam com a mediocridade imposta pelo governo, sem questionar sua realidade.

A televisão, desde o seu surgimento, tem sido a fonte de diversas pesquisas a respeito da relação entre o entretenimento e o consumo na vida social contemporânea além do desligamento do sujeito para com a realidade. Para Konder (2009), em sua obra sobre a alienação no texto de Marx, esse distanciamento se dá através da evolução das relações de trabalho, onde o sujeito que antes se via a necessidade de suprir suas próprias necessidades básicas através do próprio trabalho, agora se vê distante desse propósito inicial. Para Konder (2009, p. 36):

É claro que nada disso se deu por acaso. Para que a produção do trabalho crescesse mais depressa, para que o desenvolvimento econômico se acelerasse, era preciso aperfeiçoar a capacidade de organizar e de planejar do homem [...] quando, porém, o trabalho, no seu desenvolvimento, começou a produzir excedente econômico apreciável, surgiram condições para que alguns homens se desligassem da produção.

A evolução dos meios de produção possibilitou aos homens a abnegação do trabalho, destinando essa função a outros como os sujeitos escravizados ou mal remunerados. Essa parcela da sociedade. A divisão de tarefas baseada em características biológicas não gerava tanto problema nas sociedades antigas, os homens ainda se viam como iguais contribuindo entre si de alguma forma, porém a

sua separação em classes e funções dentro de uma escala de produção, os distanciou da necessidade primeira do trabalho: a sobrevivência. O patrão não se vê igual, ou pertencente à mesma sociedade, ao indivíduo trabalhador braçal. Essa divisão entre trabalho intelectual, promovido pelo ócio, e o braçal, realizados pelas classes baixas, é um marco que influencia muito nas relações entre o que é produzido pensando em uma parcela da sociedade e o que se destina a outra. Para Konder (2009, p. 65): “A consciência divorciada da prática marca, no homem, a *alienação*”. No caso do conto, a limitação das consciências que sofrem para se adequar à mediocridade geral é o primeiro institucional indício dessa alienação, que começa na esfera cognitiva, mas se expande para todas as outras, inclusive a política.

Graças às emendas 211^a, 212^a e 213^a que fazem parte da constituição estadunidense desse mundo ficcional, os sujeitos conquistaram, ou foram obrigados a ter, uma igualdade no seu sentido literal, atrelada ao sentido de colaboração mútua como relatado acima, porém agora sem a necessidade da sobrevivência e sim pela imposição de uma classe em detrimento das outras. A liberdade anunciada como advinda desse feito, é a causa da prisão em que os sujeitos são colocados. Os sujeitos, mesmo aqueles que não aceitam de bom grado o uso dos limitadores, sofrem com penas por não seguirem a nova lei: “Dois anos na prisão e dois mil dólares por cada bolinha [de peso para dificultar seus movimentos] que eu remover ” (Vonnegut, 2014, p. 9, tradução nossa).

Essa igualdade é questionada pelo filho casal, Harrison Bergeron, um jovem de catorze anos que foi preso por suspeitas de conspirar contra o governo e que se recusa a usar os limitadores impostos que tinham como objetivo torná-lo feio e com o raciocínio tão lento quanto os demais, e que agora se encontra foragido. Esse jovem vai até o programa que está sendo transmitido pela televisão, retira de si os limitadores enquanto se autoproclama Imperador. Ele escolhe uma das bailarinas como sendo sua imperatriz e retira os seus limitadores e dança com ela. Após um número belo de dança, embalado pelo melhor que os músicos do programa puderam tocar, ambos são mortos pelo controle governamental. A transmissão é cortada e a reação do casal, os pais de Harrison, que assistia a tudo foi:

Foi então que o tubo da televisão dos Bergeron queimou.
Hazel virou-se para comentar do blecaute com George. Mas George tinha saído para a cozinha para buscar uma lata de cerveja.
George voltou com a cerveja, pausou enquanto um sinal limitante o estremecia. Então sentou novamente. “Você estava chorando” disse a Hazel. “É”, ela disse.
“Por que?” ele disse
“Esqueci,” ela disse. “Algo bem triste na televisão”.
“O que foi?” ele disse
“Está tudo embaralhado na minha cabeça.” Disse Hazel.
“Esqueça as coisas tristes,” disse George
“Sempre esqueço,” disse Hazel (Vonnegut, 2014, p. 13-14, tradução nossa).

A falta de reação do casal evidencia o estado social em que esses indivíduos estão submetidos. Ao elaborar sobre essa falta do sentimento de choque como característica do pós-modernismo, Jameson nos diz que:

[...] é preciso, no entanto, enfatizar que suas próprias características ofensivas [...] não mais escandalizam ninguém e não só são recebidas com a maior complacência como são consoantes com a cultura pública ou social da sociedade ocidental (Jameson, 1997, p. 30).

Os escândalos disruptivos que as vanguardas tão bem elaboraram, agora são entendidos pela sociedade sem o choque que antes causavam. O esquema de produção acelerada, rápidos estímulos e a busca incessante por novidades, gerou uma necessidade pelo novo, pelo experimental, e essa forma de entender o novo surgiu em detrimento da calma para processar novas informações. Jameson (1997, p. 31) enfatiza que para compreender esse modo de entender o pós-modernismo, se faz necessário o entendimento de que “[...] a cultura pós-moderna global, ainda que americana, é a expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo”, logo, ela se baseia nas lutas deste para com os demais e, dessa forma, está ligada a sangue, tortura, morte e terror gerado nesses conflitos.

Destarte, focando no ápice da narrativa, a rebelião de Harrison contra as imposições do governo, por um lado, culmina em um momento de beleza e liberdade:

Harrison arrancou o limitador mental de sua [da bailarina] orelha, quebrou seus limitadores físicos com uma delicadeza maravilhosa. Por último, removeu sua máscara.
Ela era bela de cegar.
“Agora-” disse Harrison, tomando sua mão, “devemos mostrar às pessoas o significado da palavra dançar? Música!” ele ordenou. [...] Eles balancearam os pesos para os dedos dos pés.
Harrison colocou suas grandes mãos na fina cintura da garota, deixando-a sentir a leveza que logo seria sua.
Então, em uma explosão de alegria e graça, lançaram-se pelo ar! (Vonnegut, 2014, p. 12-13, tradução nossa).

Quando ele remove seus limitadores e dança com a bailarina, o ato simboliza a luta pela individualidade em um mundo que a reprime. Essa dança é um clímax emocional, representando a libertação de uma sociedade mecanizada, mas essa liberdade é breve e termina tragicamente com a intervenção do governo. É interessante ressaltar como a assim chamada revolução de Harrison assume um caminho ambivalente: por um lado ela é uma revolução inútil, que não tem capacidade de depor o governo autoritário, mas antes montar afirmar que, naquele momento de produção, tudo vira espetáculo e tem que ser estruturado como tal (Debord, 1997); por outro, a afirmação aqui torna-se a metáfora de que só a arte

sem limitações pode ser verdadeiramente revolucionária, libertando o público de suas amarras psíquicas, ao contrário das revoluções do passado que tentaram mudar a estrutura política sem que as pessoas estivessem preparadas para isso.

Por fim, a execução de Harrison é uma demonstração brutal de como a busca pela igualdade pode levar à repressão violenta de qualquer forma de divergência: “Foi então que Diana Moon Glampers, a Ministra da Limitação, entrou no estúdio com uma espingarda de dois canos 2,5 mm. Ela atirou duas vezes e o Imperador e a Imperatriz estavam mortos antes de caírem no chão”. (Vonnegut, 2014, p. 13, tradução nossa).

A reação de George e Hazel ao evento trágico reflete a eficácia do controle governamental. A falta de um sentimento de choque indica que a sociedade se acostumou à violência e à opressão. No conto de Vonnegut, a sociedade é dominada por uma forma de espetáculo que busca uniformizar e controlar as percepções, transformando os indivíduos em meros espectadores da própria vida.

Kurt Vonnegut utiliza a sátira para ilustrar as consequências extremas da busca por igualdade absoluta, destacando a mecanização e alienação dos indivíduos. Ao retratar uma sociedade onde a imposição de igualdade se dá por meio de limitadores físicos e mentais, o conto critica a ideia de que a uniformidade é desejável, mostrando que, ao suprimir as diferenças e individualidades, o governo transforma seus cidadãos em seres autômatos e desprovidos de senso crítico. Assim, Vonnegut evidencia que a igualdade forçada não só elimina a diversidade, mas também oprime e desumaniza, gerando uma sociedade alienada, incapaz de reagir ou questionar as injustiças que enfrenta.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho concentrou-se em tecer uma análise crítica do conto “Harrison Bergeron”, do escritor norte-americano Kurt Vonnegut, a fim de compreender quais os recursos utilizados pelo autor para satirizar a alienação e a normalização do absurdo em uma sociedade dominada pelas engrenagens do sistema capitalista. Com a análise desse romance foi possível perceber que “Harrison Bergeron” é uma crítica incisiva à noção de igualdade absoluta, revelando como ela pode se transformar em uma forma de opressão. Através da narrativa, Vonnegut questiona a validade de um sistema que anula a individualidade e promove a mediocridade em nome da conformidade.

A alienação dos personagens, especialmente de George e Hazel, destaca como o entretenimento e a cultura de massa servem como ferramentas de controle social. A luta de Harrison simboliza a resistência à opressão, mas sua trágica morte ressalta a brutalidade de uma sociedade que prioriza a uniformidade em detrimento da liberdade. Vonnegut nos convida a refletir sobre o custo da igualdade e a importância da individualidade em um mundo onde o controle é a norma,

transformando a luta por liberdade em um espetáculo a ser consumido, mas nunca verdadeiramente compreendido.

Em suma, podemos perceber, com a leitura da obra, que a narrativa selecionada, ao se utilizar de recursos como a sátira e o exagero, acaba evidenciando diferentes tipos de alienação, o que resulta em uma representação do sistema capitalista que condiciona uma necessidade de transfiguração do eu-indivíduo para um eu-produto dentro dos moldes do sistema de produção.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, T. W. Tempo Livre. In: ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

DEVORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11 ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HILÁRIO, L. C. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 201–215, 2013. DOI: 10.5007/2175-7917.2013v18n2p201. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>.

JAMESON, F. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio., São Paulo, Ática, 1997.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**. São Paulo: Editora Ática, 2006.

KONDER, L. **Marxismo e alienação**: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MORE, S. T. **Utopia**. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2009.

SANTOS, J. F. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VONNEGUT, K. **2BR02B**. Estados Unidos: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.

VONNEGUT, K. **Matadouro 5**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

VONNEGUT, K. **Player Piano**. New York: Dell, 1952

VONNEGUT, K. **Welcome to the Monkey house**. The special edition. Nova York: Dial press trade paperbacks, 2014.

A TESE DAS ALMAS GÊMEAS É UMA FRAUDE: O AMOR ANSIADO E FRACASSADO, EM *OS ÍNTIMOS* DE INÊS PEDROSA

Luzia Regina Alves Regis
Maria Aparecida da Costa

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O amor *Eros*, suas glórias e fracassos, ao longo de toda a história ocidental, tem sido constantemente assinalado – de modo menos articulado ou conspícuo, não só pelo meio artístico-literário, mas também perscrutado amplamente pelo âmbito das ciências humanas. As considerações que seguem são, por conseguinte, representativos de uma época, como afirma Octávio Paz na obra *A dupla chama: amor e erotismo* (1994): “[...] a reflexão sobre o amor se converte na ideologia de uma sociedade; então estamos diante de um modo de vida, uma arte de viver e morrer. Diante de uma ética, uma estética e uma etiqueta” (Paz, 1994, p. 35). Logo, o ato de representar e vivenciar o amor em cada época histórica se (re)faz constantemente a partir das relações que o homem estabelece consigo, seus anseios e, simultaneamente, com o espaço social no qual ele está inserido.

Nesse sentido, o romance como objeto de representação ideológica, isto é, “[...] que reflete toda a plenitude do heterodiscurso e da diversidade de vozes de uma dada cultura, povo e época” (Bakhtin, 2019, p. 34), oferece certa percepção crítica do mundo, dos valores que norteiam o modo de pensar, agir e, consequentemente, canaliza o modo de relacionar-se afetivamente em uma determinada sociedade. É, então, a partir dessa dimensão social, ideológica, que lançamos o nosso olhar para o modo como o tema do amor *Eros* e seus malogros são relocados como elemento substancial no romance *Os íntimos* (2010), vencedor do Prémio Máxima de Literatura, de Inês Pedrosa – escritora de expressivo reconhecimento no cenário da literatura portuguesa contemporânea, cuja produção germina na década 1990, num contexto em que as experiências de um grupo de jornalistas, do qual é partícipe, penetram no âmbito artístico literário. Essa geração, de acordo com Miguel Real, em *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*, retrata um Portugal não mais esmagado pelas memórias de um passado colonial e austero, cujas linhas temáticas delinearam o curso da nova consciência artística que desponta após a derrocada do governo ditatorial em 25 de abril de 1974, mas centrada em um projeto criativo que se institui sob o retrato de uma realidade portuguesa cotidiana, cosmopolita e de relações capitalistas (Real, 2012).

O que se ilustra na obra de Inês Pedrosa desenvolve-se em direção a um tempo presente, não é um movimento contrário. A sua percepção crítica do mundo busca espelhar os dilemas mais íntimos e complexos da natureza humana – figuras sempre marcadas por um profundo sentimento de solidão e desamparo, como, aliás, ocorre com as personagens: Afonso, Augusto, Filipe, Pedro e Guilherme, em *Os íntimos* (2010), que, de forma aguda, espelham os conflitos da própria condição humana em nossos dias, uma tensão que se faz sentir através da impossibilidade de se atingir um ideal, uma totalidade em um mundo de relações reificadas. Com esse raciocínio, Real (2012) elucida: “Vidas frustradas, falhas sentimentais, planos de existência gorados, relações humanas deficientes, sonhos de vidas malogrados, gerando tensões dramáticas entre a vida desejada e a realização prática desta – eis o centro ideológico [...] de Inês Pedrosa” (Real, 2012, p. 120). Esta visão dramática das relações humanas, também incidem sobre o modo como a escritora busca descrever, através da estética ficcional, os contornos das relações amorosas na pós-modernidade, que tendem a assumir dois caminhos possíveis em sua literatura: o primeiro aspecto refere-se a inevitabilidade trágica, isto é, em todos os seus registros romanescos, Inês Pedrosa põe em cena o amor suspenso pela ausência física, pela morte da pessoa amada. Já o segundo caminho trilhado pela escritora é o amor ansiado e consumado, porém, fracassado, isto é, os relacionamentos amorosos experienciados, mas que nunca atingem, de fato, uma correspondência afetiva plena, que ora parece declinar pela própria instabilidade existencial do sujeito; outrora se dá pela própria degeneração do sentimento em si, pela incapacidade do indivíduo de prolongar o ardor do sentimento amoroso.

Posto isso, pensando no modo como os malogros do amor são relocados como elemento substancial no referido romance, este estudo objetiva realizar uma leitura dos principais conflitos que impedem as personagens Afonso e Augusto de atingirem a plenitude amorosa ao lado de suas companheiras.

2 QUE RAZÃO ASSISTE AO DESPERTAR DE UMA PAIXÃO: AFONSO E MARGARIDA

Afonso, primeira personagem a ganhar voz na narrativa, é um renomado médico oncologista, no entanto, não são as suas habilidades profissionais que chamam a atenção, mas o fracasso dos relacionamentos sucessivos em que se envolvera ao longo de sua vida. Trata-se, portanto, de uma personagem que nunca atinge, de fato, uma realização plena, pois até mesmo quando há um cenário propício para uma plenitude amorosa, como ocorre na relação com Margarida, a personagem sente-se fatigada, entediada. Desse modo, é possível convocar uma reflexão significativa de Bauman, no livro *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (2004), que ilustra um caráter ilusório de relações reificadas nas sociedades pós-modernas:

[...] as oportunidades batem à porta e desaparecem novamente logo após serem convidados a entrar, as fortunas aumentam e diminuem, e as coligações tendem a ser flutuantes, frágeis e flexíveis [...] o que se propunha/ansiava/esperava ser um abrigo (talvez o abrigo) contra a fragilidade revela-se sempre como a sua estufa (Bauman, 2004, p. 20).

Conforme apontado por Bauman (2004), assiste-se a uma constante busca do indivíduo por relações que possam suprir as suas idealizações, suas lacunas existenciais, no entanto, nesse ato de voltar-se para o outro, há sempre uma insuficiência ou um transbordamento em excesso que impossibilita a fusão dos seres. É essa instabilidade que parece conduzir a relação de Afonso e Margarida, uma ex-namorada que surgiu na vida desse médico alguns anos após a morte de Leonor, esposa falecida de Afonso. Margarida, como a própria simbologia do nome indica: “bela”, “delicada” e bondosa”, surge, num primeiro momento, como uma fuga, um afago diante do aniquilamento que emerge a vida de Afonso, mas a relação que se estabelece entre eles é rapidamente consumida pelo desgaste, pela degeneração do próprio sentimento.

De antemão, vale destacar que, diferente das outras mulheres que Afonso se envolveu ao longo da sua trajetória amorosa, Margarida é a que menos ganha notoriedade em seus fluxos memorialísticos. Isso acontece, certamente, por ser ela a atual companheira do seu amigo íntimo Augusto e por haver entre eles uma espécie de código de honra que os impede de dialogar, pelo menos diretamente, a respeito de determinados assuntos que venham a, de algum modo, ferir ou constranger o outro. Sob tal lógica, as questões direcionadas às suas parceiras amorosas constituem-se assuntos intocáveis pelo grupo, conforme destaca Afonso: “temos princípios. [...] jamais nos ocorreria falar das mulheres que, de algum modo, acabamos por partilhar” (Pedrosa, 2010, p. 29). O “acordo” estabelecido entre o grupo de amigos demonstra que há muito mais fidelidade entre eles do que para com as suas parceiras amorosas. Por essa razão, em nenhum momento eles tentam preservar com a mesma fidelidade e devoção as mulheres com as quais se envolvem afetivamente, pelo contrário, elas são sempre alvo de ataques difamatórios e violências de diversas ordens.

Após essa ressalva sobre a amizade masculina, Afonso dá início aos detalhes do relacionamento com Margarida, ou melhor, do modo como sucedeu o término da relação com ela. Afonso vivera ao lado de Margarida durante um certo tempo, mais precisamente doze meses, porém, em um determinado dia, ao acordar, percebeu de uma forma bastante súbita e inexplicável que a chama amorosa havia cessado:

[...] Margarida a rapariga meiga, inocente e inquieta pela qual um dia me apaixonei chegamos a viver juntos, até esse dia em que eu acordei com a pele cheia de manchas, dores insuportáveis pelo corpo todo, e vontade de fugir para os antípodas. Não sabia porquê. Porque tem de haver uma razão para tudo? Que razão assiste ao despertar de uma paixão [...] um dia o homem acorda e sente-se preso a uma mulher amada. Isso não quer dizer

que tenha deixado de amar, apenas que a ama agora de outra maneira (Pedrosa, 2010, p. 26-27).

Logo no início do excerto, Afonso utiliza-se dos adjetivos “meiga”, “inocente” e “inquieta” para descrever Margarida – uma mulher romântica, passiva e entusiasmada sexualmente, ou seja, uma parceira aparentemente ideal aos olhos da personagem. No entanto, todo esse estado de harmonia, de identificação e completude que atingira a alma de Afonso é rapidamente transformada em tédio e o fim da relação é inevitável. Diante do dilema exposto pela personagem, remetemo-nos a uma reflexão significativa de Rougemont (1998) em que, por meio de uma análise direcionada ao mito amoroso de Tristão e Isolda, tece-se algumas considerações a respeito do amor concretizado, da chama consumida e domesticada: “todo amor possível [...] se destrói pela sua realização” (Rougemont, 1998, p. 46). Dessa forma, sem entraves, conflitos ou ameaças que, de algum modo, viessem a prolongar o ardor amoroso, a relação de Margarida e Afonso logo se esvai.

No excerto ainda é possível observar que, em sua fala, Afonso reconhece e afirma que o esgotamento das paixões amorosas é algo natural e inerente a qualquer envolvimento afetivo. Contudo, apesar dessa compreensão que há em relação à construção e finitude do sentimento amoroso, Afonso mostra-se retardatário no sentido de não reconhecer e assumir as fragilidades e vulnerabilidades masculinas perante as artimanhas do *Eros*. Assim, através de um discurso extremamente sexista, a personagem diz que as mulheres são por natureza seres idealistas e destituídos de racionalidade, por essa razão, não sabem lidar com a degeneração do sentimento amoroso:

[...] As mulheres exigem explicações, não suportam a natural irracionalidade da vida [...] O sexo gasta-se. As mulheres parecem não perceber que o sexo se gasta muito depressa. Talvez sejam mais hábeis com a imaginação. Ou com a mentira. O corpo de um homem é verdadeiro como um hospital. Nunca mente. Por mais que ele queira, não mente. Não sabe (Pedrosa, 2010, p. 26-27).

Mesmo que as configurações dos relacionamentos amorosos da sociedade atual tenham como premissa a mútua satisfação sexual e afetiva dos pares amorosos, Afonso expõe um drama, uma acepção sociocultural ainda pulsante no imaginário da sociedade ocidental: as mulheres influenciadas pelos ideários do amor-romântico foram/são constantemente instruídas e motivadas pela sociedade ocidental burguesa-cristã a colocarem o sentimento amoroso acima de qualquer desejo carnal. Os homens, diversamente, foram/são orientados, precocemente, a conceberem o amor e o sexo como relações distintas, porém, essenciais para a manutenção de um relacionamento “feliz”, realizado, conforme destaca Sócrates Nolasco em *O mito da masculinidade* (1993): [...] A cama para os homens funciona como um mediador afetivo” (Nolasco, 1993, p. 99).

Assim, diante do cessar do desejo carnal, somado com o desgaste da convivência, Afonso vê o seu amor por Margarida desvanecer e, por não haver entre eles motivo moral, financeiro ou de descendência que o impeça de terminar a relação, abandona-a sem aviso prévio. Todavia, como o despertar abrupto de uma paixão amorosa, na maioria dos casos, está sujeito a não aceitação por uma das partes, Margarida, ao ver-se abandonada na explosão máxima da sua paixão, assume uma postura vingativa, em que, ressentida pelo término inesperado da relação, passa oito anos de sua vida a projetar vinganças contra Afonso:

[...] um ano de namoro, oito de vingança: Margarida fez uma série de exposições sobre o tema da crueldade masculina, onde se detectava sempre o mesmo protagonista: eu. Afonso o covarde. O homem que abandonara sem nenhuma razão, numa mudança súbita da paixão para a indiferença (Pedrosa, 2010, p. 26).

As vinganças arquitetadas por Margarida não se configuram na narrativa como ações destrutivas, do ponto de vista físico/corpóreo da palavra, pois são pequenas sabotagens, exposições e perseguições típicas de um término não superado, como destaca o próprio Afonso: “Quero manter contigo uma cumplicidade funda, mas sem fusão. A tipa tivera o impudor de exibir este *post-it* numa pintura. E depois voltara a integrá-lo num vídeo. Com a minha assinatura, felizmente ilegível – ilegível só para quem não me conhece evidentemente” (Pedrosa, 2010, p. 26). Não obstante, elas logo são suspensas (sem aparentemente deixar quaisquer danos psíquicos em Afonso) quando Margarida se envolve amorosamente com Augusto (amigo íntimo de Afonso), cuja relação não representa a domesticação, a degeneração da relação amorosa, mas a incapacidade de lidar com as inseguranças, com o medo de perder o objeto amado, desejado.

3 TENHO MEDO QUE ELA DESAPAREÇA: AUGUSTO E MARGARIDA

Augusto, administrador renomado de uma empresa discográfica, é a quarta personagem a ganhar voz na narrativa. Previamente, enfatizamos que algumas questões atinentes ao perfil de Augusto não são reveladas por ele, mas por Afonso – que logo nas primeiras páginas do romance expõe os aspectos físicos/ideológicos do amigo, um cara pouco atraente com um “farfalhudo bigode da era estalinista” (Pedrosa, 2010, p. 24) e com os cabelos prateados, sem nenhum fio fora do lugar. Estas características também denotam um pouco da sua personalidade política. Defensor do partido comunista na época em que vivera no continente africano, Augusto orgulha-se do seu passado de ativista, militante e das torturas que sofrera por lutar contra as ideologias ditatoriais do Estado Novo. Tal ato heroico lhe trouxera grandes frutos, não só em relação ao cargo de administrador, que conquistara em uma empresa discográfica através da sua influência no âmbito político, mas também no que se refere ao campo amoroso, todavia, em nenhum

momento da narrativa há menção a um nome ou caso específico além de Margarida, o que nos permite deduzir que esta é a primeira mulher com quem Augusto teve, de fato, um relacionamento sério.

Assim, parte das suas aventuras amorosas são relatadas de uma forma bem genérica por Afonso e outras peripécias que encontramos na fala da própria personagem são postas superficialmente, sempre como momentos de superação e transgressão. Sob esse olhar, nota-se que Augusto, no auge dos vinte anos, vivia em função do prazer e da liberdade, enquanto o amor, concebido por ele como sinônimo de prisão e sofrimento, impulsionava o jovem rapaz a viver relacionamentos frívolos e esporádicos: “[...] Nessa época não só não acreditava no amor, como fazia da liberdade uma espécie de deusa exigente erguida sobre um pedestal altíssimo” (Pedrosa, 2010, p. 72). O que realmente importava para a personagem eram as conquistas amorosas e os prazeres sexuais alcançados com as suas peripécias.

A trajetória amorosa de Augusto, assim como os relacionamentos vivenciados pelas demais personagens, é demarcada por diversos envolvimento esporádicos, efêmeros e conturbados, a grande diferença é que a vida amorosa dessa personagem parece alcançar a transgressão no presente da narrativa, em função do amor que diz sentir por Margarida, ex-namorada de Afonso: “[...] Livre sou-o agora, pela primeira vez, quando entro no corpo de Margarida me inebrio com o cheiro e o toque de sua pele e deixo saber quem sou” (Pedrosa, 2010, p. 72). O amor que Augusto sente o faz condicionar todos os seus desejos, fantasias e projeções de vida a um só corpo, a uma só mulher, que também aparenta encontrar nos braços desse homem, o amor ansiado.

Ademais, o modo como se deu os primeiros passos dessa história de amor não é narrado pelos protagonistas Augusto e Margarida, mas por Afonso, que descobrira por acaso a forma como sucedeu o desenvolvimento dessa relação – Afonso escutara sem querer uma conversa de Joana (sua companheira) com Augusto em um jantar familiar: “[...] Ficamos a conversar durante horas a fio num festival cultural, em Nova Iorque. Não sei porque, de repente senti que havia ali um clima. Éramos amigos há anos, e nunca se tinha passado nada. Naquela noite olhei para ela de outra maneira” (Pedrosa, 2010, p. 28). Logo, Augusto encontrara Margarida em um festival cultural, nesse contexto, ambos hospedados no mesmo hotel, olharam-se de uma maneira diferente, não mais como amigos, mas como dois seres que foram atingidos pela flecha de *Eros*: “eu telefonei-lhe, perguntei-lhe se podia ir ter com ela ao quarto. Ela respondeu-me: já bebeste demais. Não” (Pedrosa, 2010, p. 28). As investidas de Augusto teriam acabado naquele momento se, na manhã seguinte, Margarida não tivesse revelado que só rejeitara a presença dele em seu quarto por causa da embriaguez. Foi a partir desse encontro que Augusto descobriu que o corpo de Margarida era compatível com o dele.

Em uma nítida alusão ao mito da alma gêmea – ou dos andrógenos – proferido na obra *O banquete* (2002), Augusto declara, de modo incisivo e irônico, que a “tese”

construída por Aristófanes é uma “fraude”. A história engendrada por este mito relata que no princípio havia três sexos humanos: o feminino, o masculino e um outro ser que era a junção do masculino com o feminino: os andrógenos – seres muito fortes que se rebelaram contra a soberania dos deuses. Por isso, a fim de castigá-los pelo ato de rebeldia, Zeus divide “cada um deles em duas partes” (Platão, 2002, p. 122). Desde então, todos os homens estão fadados a buscarem, incessantemente, a sua outra metade: “É daí que se origina o amor que as criaturas sentem umas pelas outras; e esse amor tende a recompor a antiga natureza, procurando de dois fazer um só, e assim restaurar a antiga perfeição” (Platão, 2002, p. 124). O amor idealizado e sublimado, posto por Aristófanes, diz respeito à união com um outro ser – o único e verdadeiro amor, cuja aliança, símbolo de felicidade e plenitude, cessaria a sensação de solidão e incompletude que paira sobre a existência humana. Esta concepção idealista, ainda hoje presente no imaginário da sociedade ocidental, é totalmente desconstruída e sexualizada por Augusto:

A tese das almas gêmeas é uma fraude, mas é verdade que há uma pequena porcentagem de corpos incompatíveis, uma alta porcentagens de corpos compatíveis e uma minoria de corpos feitos um para o outro. Quando se tem a sorte de encontrar esse corpo que se funde no nosso como o mar com o horizonte num dia de verão, isso é felicidade (Pedrosa, 2010, p. 72).

Para Augusto o “suposto” encontro com o verdadeiro amor só é possível através da afinidade entre o sexo e os desejos que se complementam/correspondem, logo, a intensidade erótica é o ponto de equilíbrio de uma relação amorosa plena e feliz. Tal pensamento pode ser intimamente associado à teoria postulada por Paz (1994, p. 115): “[...] sem atração física, carnal, não há amor”. A realização erótica posta como um elemento fulcral e indissociável do sentimento amoroso é constantemente reiterada por Augusto, que se mostra totalmente capturado, submisso e transbordado pelas sensações que Margarida desperta em seu ser. Este estado de cristalização faz com que Augusto ignore qualquer outra mulher, qualquer outra sensação de prazer que não seja proporcionada por Margarida e, embora a personagem afirme que não deixou de ser vulnerável ao corpo de uma mulher, as suas ações e pensamentos denotam certa transgressão:

Não deixei de ser sensível a um corpo bem torneado, a um par de mamas saliente, ao sorriso de uma mulher. Entra agora na tasca uma mulher bonita, e o cérebro descarrega-me no corpo uma sensação agradável. Imagino-me a mexer naquela mulher. Mas é uma imaginação curta, sem vontade de enredo (Pedrosa, 2010, p. 72-73).

Antes concebido como um ser incapaz de ser amigo de uma mulher sem nutrir qualquer interesse que não fosse os prazeres do sexo, Augusto parece agora dimensionar com devoção todos os seus impulsos sexuais em um só corpo, o de

Margarida. Até mesmo a sua fidelidade, antes vista como um estorvo, é realçada com orgulho e satisfação: “Desde que casei com Margarida contraí a doença da fidelidade” (Pedrosa, 2010, p. 52). Todavia, este sentimento de satisfação plena que Augusto experimenta na relação amorosa com Margarida é também motivo de infelicidade e apreensão, tendo em vista que ela tivera um rápido e avassalador envolvimento afetivo com Afonso. O passado amoroso da companheira insere Augusto em um dilema existencial: de um lado, a plenitude e do outro, a insegurança, o medo de perder a mulher que ama:

Tenho medo que ela desapareça. Que lhe aconteça alguma coisa. Que ainda pense no Afonso. Sofreu tanto por causa dele. Sei que não pensa nele quando está comigo, o que só aumenta a vontade de estar com ela. Mas temo que ainda sinta amor por ele. Tem-lhe ainda demasiada raiva [...] as mulheres amam sempre mais aqueles que menos as amam. Nisso, são iguais aos homens (Pedrosa, 2010, p. 72).

Augusto é consciente dos traumas que a relação com Afonso trouxera para Margarida e isso intensifica a sua aflição em relação a ela. Por isso, sofre e se compadece por vê-la amargurada, ao mesmo tempo que sofre também pelo medo dela ainda sentir amor pelo ex-namorado. Sobre esse sentimento que aflige a alma dos sujeitos amorosos, Barthes (2001) expressa que a compaixão que surge em relação ao sofrimento do outro desperta naquele que ama um sentimento egocêntrico: “[...] o que leio nessa infelicidade é que ela tem lugar sem mim, e que ao estar infeliz por si mesmo, o outro me abandona: se ele sofre sem que eu seja a causa disso” (Barthes, 2001, p. 81). Assim, para Barthes (2001), o amor projeta no sujeito amoroso uma ideia de posse, de exclusividade e privação, isto é, quem ama quer ser o centro de devoção, de idealização e sofrimento do objeto amado, quando isto não ocorre, esse sujeito se sente combalido, inferiorizado e infeliz. São esses malogros típicos e naturais do sentimento amoroso que Augusto experimenta.

Ao mesmo tempo em que Augusto sofre pela aflição de Margarida, ele também sofre por não ser a razão do seu sofrimento. O conflito que se instaura na vida da personagem faz com que ele queira estar sempre ao lado de sua amada, a fim de impedir que os pensamentos dela se voltem de algum modo para Afonso, seu amigo e rival no amor. Outro ponto de insegurança expressado por Augusto é o sentimento de ódio que paira em Margarida, visto que ele tem medo de que esse ódio, na verdade, seja amor, um amor alimentado e reprimido pelo desprezo, pela indiferença de Afonso. Augusto, portanto, vive um dilema, um verdadeiro paradoxo em sua vida amorosa: de um lado, o esboroamento do sentimento amoroso, uma vida plena, feliz e transgressora, no sentido de ter conseguido romper com o sexo indiscriminado, com amores volúveis em função da mulher amada, e do outro, a sua insegurança, as suas angustias, o medo de que essa mulher venha a escapar de sua vida parece condenar a relação à uma possível ruína.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ser interrogada, durante uma entrevista à Revista Confinia Media (2011), sobre os motivos que a fizeram tomar o universo masculino como tema central do romance *Os Íntimos* (2010), Inês Pedrosa, autodeclarada feminista, respondera:

O feminismo é um sector do humanismo que importa a mulheres e a homens, e que só se concretizará quando for entendido também pelos homens. Interessa-me tratar de homens criados numa cultura do sul da Europa matriarcal e machista, perdidos na nova configuração política, social e íntima do mundo (Máxima, 2011, s/p).

Percebemos que a escritora cumpre com maestria o seu papel questionador, o romance em questão, ao mesmo tempo em que retrata as experiências amorosas sob um ângulo pós-moderno, expressa um diálogo fecundo sobre as mudanças de perspectivas em nossa época. No romance, tais perspectivas que se constituem, sobretudo, pelas novas dinâmicas estabelecidas entre homens e mulheres, rompem com os paradigmas de uma estrutura hegemônica, patriarcal, pondo em cena, através de uma escrita de sensibilidade feminina, os conflitos mais íntimos e aniquiladores da identidade masculina.

Ao ilustrar essa quebra de paradigmas ideológicos, Pedrosa (2010) confere uma visão crítica do sentimento amoroso, pondo em cena os dilemas que circundam as relações na temporalidade pós-moderna. Assim, embora a relação de Augusto e Margarida seja envolta por uma espécie de maturidade moral, as ações e os pensamentos de Augusto, denotam certo aniquilamento do ser, trata-se de um homem que é a todo momento combalido pelo medo de perder o objeto desejado, ansiado. Por outro lado, se observarmos o término da relação entre Afonso e Margarida, é nítido que há uma posição apática ao sentimento amoroso, por parte de Afonso, no entanto, há algo mais profundo que nos chama a atenção, o fato de que tal personagem protagoniza o caráter escorregadio, efêmero das relações amorosas na pós-modernidade, pelas quais se associam as denominadas relações de bolso propostas por Bauman (2004, p. 10): “Uma ‘relação de bolso’ é a encarnação da instantaneidade”. Consideramos um relacionamento instantâneo porque em nenhum momento da narrativa Afonso expõe o desejo de reatar/reativar o sentimento que um dia sentira por Margarida, pelo contrário, a personagem, de modo inesperado, põe um fim na relação.

O leitor depara-se, portanto, com um caráter complexo do amor ansiado e consumado, porém destinado a uma possível ruína, de indivíduos que anseiam o amor, mas que não conseguem vivenciá-lo em sua totalidade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2019.

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. 16 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 2001.

BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MÁXIMA (equipe editorial). Inês Pedrosa - alegria de viver. Entrevista concedida à coluna Máxima: Celebridades. **Revista Confinia Media**. 05 dez. 2011. (*online*) Disponível em: <<https://www.maxima.pt/celebridades/detalhe/ines-pedrosa-alegria-de-viver>>. Acesso em: 17 nov. 2023.

NOLASCO, S. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PAZ, O. **A dupla chama: amor e erotismo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEDROSA, I. **Os íntimos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.

PLATÃO. **O banquete: o simpósio do amor**. Trad. Jean Melville. 3 ed. São Paulo: Martin Claret, 2002.

REAL, M. **O romance português contemporâneo 1950-2010**. Portugal: Caminho, 2012.

ROUGEMONT, D. de. **O amor e Ocidente**. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1998.

A VIOLÊNCIA NOS CONTOS ‘MEU AVÔ’ E ‘FELIZ ANO NOVO’ DE RUBEM FONSECA

André Lucas Silva Soares
Victor Emanuel Tavares
Keutre Soares Bezerra

1 INTRODUÇÃO

A violência sempre esteve presente na história. Desde os primórdios das civilizações até a sociedade contemporânea, a humanidade esteve em contato com esse elemento que permeia o passar das eras. As Guerras Púnicas entre Roma e Cartago, os saques de cidades antigas como Atenas e Jerusalém ou a colonização massiva europeia nas américas são exemplos concretos de momentos de violência explícita vividos ao longo dos séculos.

A história do Brasil, dentre tantas outras, também é construída a partir de eventos violentos desde o início da colonização portuguesa. Conflitos envolvendo o massacre de povos indígenas e a desumanidade com os escravizados africanos exemplificam perfeitamente esse fato histórico que, apesar de brutal, faz parte do nosso passado. Sendo assim, não é incomum que a violência seja temática de discussão entre filósofos e estudiosos, e nem tampouco representada na literatura.

Foram por meio de obras literárias que diversos autores, em diferentes contextos históricos do nosso país, conseguiram representar a violência de certo período vivido, e ainda levantar reflexões e discussões importantes.

Tendo isso em vista, a presente pesquisa tem como objetivo principal analisar a forma como a violência é representada em dois contos de duas obras de Rubem Fonseca, e como objetivos específicos i) comparar a forma com que a violência é mostrada em ambos os contos e ii) examinar o modo como a violência é representada de maneira distinta nos dois contos.

Dessa forma, foram escolhidas para a análise comparativa os contos Feliz Ano Novo (2012) e Meu Avô (2002) das obras Feliz Ano Novo (2012) e Pequenas Criaturas (2002) respectivamente. Nesse sentido, a pesquisa almeja analisar a violência representada em ambas as obras, com o intuito de fazer uma análise de teor comparativo por meio de paralelos, com semelhanças e nuances que as distinguem.

O trabalho desenvolvido se dá pelo interesse em analisar a violência representada dentro de romances, especificamente entre os dois contos escolhidos, de modo comparativo, tendo em vista a existência de poucos trabalhos que os abordem nesse contexto, conforme pesquisa elaborada nos periódicos da CAPES e de instituições renomadas como a Universidade de Brasília (UNB) e a Universidade

Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Desse modo, a pesquisa se justifica pela necessidade de oferecer um novo olhar sobre a temática, permitindo a ampliação em estudos dessa área.

Para compor a discussão teórica acerca da problemática levantada pela pesquisa, será utilizado a obra “Literatura, Violência e Melancolia” (2013) do escritor Jaime Ginzburg, que traz uma análise acerca da violência entrelaçada com o corpo social, discutindo a maneira como a violência surge, como ela é propagada dentro do corpo social, e a forma como a literatura é responsável por representar tais acontecimentos. Também será utilizado como aporte teórico Schollhammer (2008), para discutir sobre a violência e a sua presença na literatura brasileira. No debate sobre as questões comparativas entre as obras, será utilizada a pesquisa de Alós (2012), como fundamentação teórica.

A literatura comparada é um campo de estudos que se concentra na análise e na comparação de obras literárias. Essas obras que são comparadas podem ser de diferentes culturas, regiões específicas ou não, e de determinados momentos históricos. Seu principal objetivo é ir além de fronteiras nacionais e linguísticas e examinar como as obras literárias refletem umas às outras.

Ao analisar obras que são apresentadas originalmente em diferentes contextos, a literatura comparada enriquece a compreensão de uma obra isolada, além de lançar luz também sobre questões mais amplas, oferecendo uma visão em certos casos diferente da que o autor originalmente imaginou e às vezes elaborando ainda mais aquilo que de fato era a temática principal.

A expressão “literatura comparada” começou a ser utilizada quando os estados nacionais europeus se consolidaram. Ela surgiu como uma preocupação ligada às fronteiras, culturas e identidades visuais. Segundo Alós (2012), ela emergiu quando as nações da Europa definiam e debatiam em relação às características culturais distintas.

O surgimento do termo “literatura comparada”, referindo-se a um campo de atuação específico nos estudos literários, deu-se no momento da consolidação dos Estados Nacionais na Europa, e seus pressupostos estavam atrelados, ainda que de maneira incipiente, às discussões sobre as questões de fronteira, cultura e identidade nacional. Cabe destacar, pois, que desde os seus primórdios, a literatura comparada mostra-se preocupada com o diálogo cultural de calibre internacional (Alós, 2012, p. 2).

Segundo o autor, a literatura comparada, desde o momento de seu surgimento, demonstrou interesse em promover um diálogo cultural de alcance internacional. Isso significa que, desde um primeiro momento, os pesquisadores desse campo estavam interessados em comparar obras variadas de diferentes partes do mundo.

Nesse contexto, é importante considerar a literatura comparada como uma ferramenta que permite ampliar as reflexões abordadas nas obras literárias, que permite o uso criativo de elementos dentro do texto para que sejam feitas as comparações.

2 RETRATANDO A VIOLÊNCIA A PARTIR DA LITERATURA

A sociedade se transforma ao longo da história, e é por meio das transformações vividas no mundo que temos o desenvolvimento de estilos, artes e renovações nos contextos em geral. No campo literário não é diferente. A literatura ganha, em diferentes momentos, renovações que se agregam de forma simbólica a movimentos sociais, servindo como uma ferramenta de denúncia em determinado período. Segundo Ginzburg (2013), a violência que surge em uma obra justamente para empregar determinado sentido.

A palavra violência é empregada de diversas maneiras. É comum falar em violência simbólica, ou violência psicológica, para fazer referência a situações de intimidação verbal ou humilhação grave em um ambiente público. O impacto da palavra também remete a vários campos de desumanização e hostilidade, como a generalização da miséria, exploração de crianças e a imposição da fome. Trata-se de uma palavra que é chamada para se falar frequentemente de situações difíceis de descrever, de extremo horror, de níveis de sofrimento que não deveriam existir (Ginzburg, 2013, p. 19).

O autor configura a violência como algo que vai para além do físico, mas que transgredir o psicológico e ganha contorno em diversas situações. Essa foi justamente uma das temáticas mais exploradas dentro do campo das obras literárias que trazem consigo críticas sociais.

Jorge Amado em *Capitães de areia* (1937), abordou a triste realidade de uma juventude desamparada e desfavorecida sendo obrigadas por ausência de recursos para sobreviver nas ruas, lidando constantemente com a violência urbana ao qual eram impostos.

Aluísio de Azevedo em *O Cortiço* (1890), trouxe uma perspectiva mais intimista num espaço coletivo, onde as pessoas são levadas ao limite diariamente por causa da situação de pobreza e marginalização ao qual a comunidade está inserida.

Essas obras representam uma época vivenciada, representada pelos personagens em narrativas que não são as mesas, mas que estão ligados por um objeto social em comum: a violência.

O acesso a questionamentos sobre a violência por meio da literatura permite romper com a apatia, o torpor de um modo importante. Textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações

importantes em termos éticos. E isso ocorre fora do circuito neurótico do ritmo imediatista da Indústria cultural. (Ginzburg, 2013, p. 31-32).

O autor discute a respeito da importância da literatura para discussão da violência, na forma como a indústria cultural representa a violência por meio dos livros, músicas e obras cinematográficas. A literatura, portanto, ganha um aspecto de representação, de não silenciamento e de documentação histórica.

De acordo com Schollhammer, “O medo da violência e sua aparição nos discursos sobre a realidade brasileira começam já na década de 1950, mas ganha plena visibilidade apenas nos anos 70” (Schollhammer, 2011, p. 29). Na década de 70 o Brasil vivenciou um período que foi marcado por transformações políticas, sociais e econômicas. Nesse momento, a literatura conseguiu capturar a maneira brutal com que a violência surgia desse período, como o regime militar que, para além da política, também interferiu nas questões sociais, censurando e reprimindo principalmente a classe artística, que seria responsável por moldar um estilo literário mesmo que de forma indireta graças a influência dessa repressão.

Diversas obras foram produzidas durante esse período, como *As Meninas* (1973), da escritora Lygia Fagundes, ou *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, que publicaram esses romances para abordar justamente as temáticas autoritárias, tendo que adaptar a própria escrita para que os textos pudessem passar pela censura.

O próprio Rubem Fonseca, que em 1975, com a publicação de seu romance que englobava uma coletânea de contos chamado *Feliz Ano Novo* (2012), abordou a violência contextualizada nesse período turbulento e tenso, deixando claro o uso da literatura para além de seus fins convencionais e como meio de comunicação e denúncia social.

Graciliano Ramos, em *São Bernardo* (1934), abordou o aspecto da violência por meio de um personagem autoritário que é o próprio narrador de sua obra. Paulo Honório, o protagonista, é o principal instrumento de violência abordada dentro dessa trama, que é colocada em evidência pela personagem da Madalena que coincidentemente tem horror a violência, mas que está imposta a ela por causa do personagem do Paulo. Ginzburg exemplifica isso em suas discussões, colocando esses dois elementos, um ativo e outro passivo em relação a violência.

Em alguns escritores, encontramos construções que permitem observar os dois elementos. A configuração da violência como irrupção de agressividade, tensão, que constitui uma situação na qual o sentido é incerto, problemático, indeterminado. É a configuração da melancolia como fragilização, perda de referências (Ginzburg, 2013, p. 22-23).

A melancolia dentro de *São Bernardo* se dá pela violência que é contrastada pelos protagonistas da obra, onde Graciliano consegue criar essa atmosfera do conflito, de tragédia e que ronda os personagens com um elemento forte que é a

violência, retratando-a não apenas de forma literal, mas também suas causas e consequências.

3 A VIOLÊNCIA SOB UM VIÉS COMPARATIVO NOS CONTOS MEU AVÔ E FELIZ ANO NOVO DE RUBEM FONSECA

A violência sempre fez parte da história do corpo social, desde os primórdios de construções de sociedades, impérios, monarquias, ditaduras, entre diversas outras épocas que marcaram a história e que dessa forma se refletiram também na literatura. Tendo isso em mente, Rubem Fonseca faz da violência um dos principais motes de suas obras, abordando-a sob uma perspectiva socioeconômica e sociocultural.

O autor analisa a violência nos subúrbios, no contexto urbano onde ela é mais propensa a acontecer visto fatores complexos que englobam várias questões como a condição financeira, as etnias e outras problemáticas que compõem a sociedade.

Nesse sentido, em *Pequenas Criaturas* (2002), no conto intitulado *Meu Avô* (2002), o leitor se depara com a vida de dois personagens, um senhor mais velho ao qual não sabemos seu nome ou idade, que é avô de uma criança de onze anos a qual também não temos acesso ao nome e que coincidentemente é a narradora do romance.

Nessa perspectiva, é interessante ressaltar que a ausência dos nomes dos personagens contribui para a falta de identidade humana, de referências que os compõem, sendo reduzidos a um termo e assim sendo expostos já inicialmente a violência que, por sua vez, vai sendo introduzida aos poucos neste conto.

Ademais, em *Feliz Ano Novo* (2012), temos também um narrador em primeira pessoa, mas que desta vez, é entregue a partir da visão de um adulto. Assim, em paralelo com *Meu Avô* (2002), em *Feliz Ano Novo* (2012), os personagens também não possuem nomes, mas sim apelidos empregados por seus amigos, Pereba e Zequinha, também apelidados.

É possível observar que em ambos os contos, há a ausência dos nomes próprios dos personagens, o que pode ser visto como a falta de identificação de quem eles são, sendo expostos a uma violência identitária, que tira deles o direito de se pertencer e os entrega à marginalidade.

Assim, nos dois contos, a violência vai sendo instaurada aos poucos com ritmos diferentes. Em *Meu Avô* (2002), ela se inicia, apesar de já se fazer presente, na falta de nomes e conseqüentemente de identidade, se mostrando ainda contida, mais moderada, tendo em vista que os personagens da história parecem ter um senso de moral religioso que os controla perante os atos mais extremos:

[...] não gostava de arrombar portas ele não era um grosso desse tipo, e muito menos queria assaltar as pessoas, não apenas porque assim o sujeito um dia acaba indo em cana, como principalmente porque usar de

violência contra os outros era um pecado e quando morresse ele não queria ir para o inferno (Fonseca, 2002, p. 66).

Por outro lado, em *Feliz Ano Novo* (2012), lidamos com três personagens adultos, bandidos que possuem uma aversão pela alta sociedade que esbanja suas riquezas, seus gastos exacerbados, enquanto eles são obrigados por fatores econômicos e sociais a viverem na miséria, como animais. Dessa forma, um sentimento de injustiça e revolta surge entre eles, principalmente pelo narrador personagem do conto que demonstra ser o mais ambicioso dos três quando diz, por exemplo: “Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fui fudido” (Fonseca, 2012, p. 2).

Se em *Meu Avô* (2002), a violência é mais contida e subjacente aos personagens da história por conta do temor religioso que os assombra, em *Feliz Ano Novo* (2012) a violência é mais escrachada, mais presente, cruel e potencializada pela miséria, como uma força que impulsiona a história dos personagens:

Eu tava pensando a gente invadir uma casa bacana que tá dando festa. O mulherio tá cheio de jóia e eu tenho um cara 4 que compra tudo que eu levar. E os barbados tão cheios de grana na carteira. Você sabe que tem anel que vale cinco milhas e colar de quinze, nesse intruja que eu conheço? Ele paga na hora (Fonseca, 2012, p. 4-5).

Neste momento em específico, na noite de ano novo, o narrador, ao constatar a imundice do lugar que eles habitavam, sem dinheiro, comida e bebida, é consumido pelo sentimento de injustiça, de melancolia.

Dessa maneira, diferente de *Meu Avô* (2002), onde os crimes são cometidos de maneira mais cuidadosa, os ladrões não andam armados e se preocupam em não machucar as pessoas, em *Feliz Ano Novo* (2012), esse crime é planejado com mais fervor, sem se importar com potenciais vítimas.

Nesse sentido, diferente de *Feliz Ano Novo* (2012), em *Meu Avô* (2002), os crimes eram em menor escala, eram mais cuidadosos e, se possível, os personagens responsáveis pela realização do ato criminoso não optavam pela violência. Eles invadiam as casas quando vazias ou quando os moradores já estavam dormindo, amenizando a situação.

Porém, com o passar do tempo, as coisas para os personagens foram ficando mais difíceis, a sociedade estava se equipando com tecnologia para proteger seus lares, e com isso o ato de invadir as casas foi ficando mais difícil de ser realizado. A criança, a narradora da história, foi crescendo e aprendendo com o avô sobre como invadir as propriedades, e por um momento da história o narrador até então sem nome, passa a ser chamado de receptor¹:

¹ É uma pessoa que recolhe coisas furtadas.

Meu avô tinha me dado o nome dos receptadores, os sujeitos com quem ele fazia negócios nas tardes em que não saía comigo, mas acabei conhecendo muitos outros, existia todo tipo de receptador, uns compravam ouro, joias, relógios, outros, eletrodomésticos, outros compravam qualquer objeto, fosse o que fosse, talheres de prata Wolf, garrafas de uísque, aparelhos telefônicos, até roupas, mas por uma ninharia, eu só levava roupas, ternos ou vestidos novos quando não tinha coisa melhor para levar. Trabalhei muitos anos nisso (Fonseca, 2002, p. 67).

Nesse contexto, o leitor se depara com a evolução criminosa da criança, que apesar dos esforços do avô, cresceu e entrou para a marginalidade. O papel de patriarca provedor da casa era do avô, mas com o passar do tempo, esse papel foi passado para a criança que se tornou um homem e que teve que assumir os ofícios de casa.

Dessa maneira, a violência mostrada em *Meu Avô* (2002) reflete uma problemática social e estrutural que cerca a vida dos personagens. Em *Feliz Ano Novo* (2012), o que vemos é a potencialização disso, pois apesar de também sofrerem com a desigualdade social que os cercam, os três personagens da história vão além de suas necessidades, como se gostassem dos atos de violência:

Subi. A gordinha a estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fudida mal paga. Limpei as jóias. A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o ano novo, mas já tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha e mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada arrancando o dedo dela (Fonseca, 2012, p. 6).

Assim, de forma mais cruel e escrachada, a violência em *Feliz Ano Novo* (2012) é apresentada como mais brutal do que em *Meu Avô* (2002). Se em *Meu Avô* (2002), os personagens possuem uma consciência, uma moral que controla suas ações, em *Feliz Ano Novo* (2012), os personagens não aparentam remorso em relação às suas ações.

Ademais, o narrador personagem de *Meu Avô* (2002) passa a variar as opções, aplicando golpes e roubando pessoas enquanto podia, assumindo a postura de “malandro” que evitava confrontos, mas que se aproveitava das pessoas para tirá-las dinheiro. O personagem utiliza o próprio sistema corrupto de desigualdade para cometer seus crimes:

Muitos dos assaltantes de caixa eletrônico eram uns drogados de merda, descabelados, outros eram crioulos mal-encarados, eu era branco, andava sempre bem vestido, blusão fino, sapato de couro que eu mesmo engraxava, cabelo grisalho, parecia um cara legal, apesar do tamanho, quem olhasse para mim não sentia medo, eu só queria que tivessem medo

na hora da onça beber água, quando eu dava o xequemate nos caras com a mão dentro do bolso do blusão, mostrando o volume (Fonseca, 2002, p. 68).

Nesse sentido, o personagem usa do preconceito étnico racial da sociedade para aplicar seus golpes. Ele diz que as pessoas não o enxergam como um tendo em vista o fato de que não é uma pessoa Preta.

Assim, se por um lado o narrador personagem em *Meu Avô* (2002), parece optar apenas pelos crimes sem recorrer a violência, em *Feliz Ano Novo* (2012), o narrador personagem almeja sentir o gosto da violência, ele se sente bem com isso, como se isso fosse a motivação dos crimes que ele comete e não a necessidade e revolta social como parecia inicialmente:

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma. Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse. Os caras deitados no chão estavam de olhos fechados, nem se mexiam. Não se ouvia nada, a não ser os arrotos do Pereba (Fonseca, 2012, p. 8).

Ademais, o conto *Feliz Ano Novo* (2012) termina com os três bandidos voltando para casa e comemorando a vitória do assalto: “Coloquei as garrafas e as comidas em cima de uma toalha no chão. Zequinha quis beber e eu não deixei. Vamos esperar o Pereba. Quando o Pereba chegou eu enchi os copos e disse que próximo ano seja melhor. “*Feliz Ano Novo*” (Fonseca, 2012, p. 9).

O narrador conclui o conto festejando com os amigos com a comida e a bebida roubada da casa que eles invadiram, sem um pinga de remorso pela violência que foi cometida naquela noite pelo seu grupo, como estupro e assassinato, o narrador se sente quase que feliz por finalmente está tendo aquilo que ele merece ou queria para aquele dia, nesse caso, uma noite de ano novo com comida e bebida.

Já em *Meu avô* (2002), as coisas terminam diferente para o narrador quando em uma tentativa de assalto, o personagem se surpreende ao abordar uma nova vítima, que diferente do que havia visto até agora, também estava armado. Assim, pela primeira vez, o personagem usou a arma que carregava consigo e atirou em sua vítima, tirando sua vida naquele mesmo local.

Diferente de *Feliz Ano Novo* (2012), onde os personagens em certo momento passam a ter prazer com as mortes, o protagonista de *Meu Avô* (2002), ao praticar o ato mais extremo de violência de sua vida, sente um remorso e culpa por ter feito, buscando se desculpar:

Pedi perdão ao meu avô, porque não ia me encontrar com ele no céu. Sentia muita falta dele, mesmo depois de tanto tempo. Eu morava sozinho, não tinha nenhum amigo, passava o dia vendo televisão e comendo

biscoito, triste, com saudade do meu avô. Eu precisava arranjar outro trabalho e ficava pensando em qual poderia ser. Até que um dia tive uma boa ideia. Mas ia ter que usar o revólver. O inferno que se foda (Fonseca, 2002, p. 69-70).

O narrador se sente culpado pelo ato violento de tirar a vida de outra pessoa, ele visita o túmulo de seu avô com uma melancolia por causa desse acontecimento, pois seu mentor sempre optou por evitar a violência com medo de ir para o inferno.

Nesse momento de reflexão no cemitério, o personagem se encontra embrenhando em questões íntimas sobre o que fazer. Dessa forma, o conto termina, com o protagonista aceitando seu destino de bandido, aceitando o fardo de ser um criminoso e carregando consigo um revólver também a violência mascarada.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível observar que a violência, em ambos os contos, se constitui de maneiras diferentes, mas que ainda assim possui semelhanças e nuances entre si. Enquanto em *Meu Avô* (2002), a violência presente no conto é vista como moderada e controlada, até evitada pelos personagens que estão inseridos no mundo do crime, em *Feliz Ano Novo* (2012), a violência é desejada, almejada pelos bandidos enquanto invadem propriedades e matam pessoas.

Dessa maneira, é interessante ressaltar que em ambos os contos, a violência aparece na vida dos personagens de maneiras diferentes, mas que nenhum fator permite a saída dos personagens desse ciclo de violência. No final de *Meu Avô* (2002), o narrador, que apesar de evitar ao máximo se entregar por completo a atos brutais, acaba por sucumbir ao que ele mais temia justamente quando tira a vida de outra pessoa. Em *Feliz Ano Novo* (2012), os personagens sequer cogitam a saída da criminalidade tendo em vista a imersão que se faz nela.

Dessa maneira, ambos os contos representam o aspecto da violência que Rubem Fonseca destrincha em suas obras. Em um deles, temos a violência mais escrachada, mais brutal e sem um arrependimento ao longo dos acontecimentos, em outro, podemos enxergar quase a mesma situação, mas sob uma perspectiva de necessidade e culpa.

Em síntese, os contos de Rubem Fonseca oferecem uma profunda reflexão sobre a presença da violência na vida dos personagens, explorando suas diferentes manifestações e complexidades. Tanto em "*Meu Avô*" (2002) quanto em "*Feliz Ano Novo*" (2012), a violência se revela como uma força inescapável para uma população marginalizada, moldando destinos e conduzindo os protagonistas a caminhos sombrios. A narrativa de Fonseca transcende a mera representação da brutalidade, adentrando nuances que revelam a ambiguidade e a inevitabilidade desse elemento na condição humana.

REFERÊNCIAS

- ALÓS, A. P. **Literatura Comparada ontem e hoje:** campo epistemológico de ansiedades e incertezas. 27 ed. Porto Alegre: Organon, 2012.
- AMADO, J. **Capitães da Areia.** 3 ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.
- AZEVEDO, A. **O cortiço.** 3 ed. Rio de Janeiro: Livraria Gernier, 1920.
- BRANDÃO, I. L. de. **Zero.** Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1975.
- GINZBURG, J. **Literatura, violência e melancolia.** 2 ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2017
- RAMOS, G. **São Bernardo.** 1 ed: New York Review of Books, 2020.
- RUBEN, F. **Feliz Ano Novo.** Edição especial: Nova Fronteira, 2012.
- RUBEN, F. **Pequenas Criaturas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCHOLLHAMMER, K. E. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 29, Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 27-53.

A VULVA E O FALO: AS REPRESENTAÇÕES DE PASSIVO E ATIVO NA OBRA *VOZES DO DESERTO*, DE NÉLIDA PIÑON

Mércia Moura Alves da Costa

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para Pierre Bourdieu, a noção de oposição entre masculino e feminino tem como fundamento favorável o processo de naturalização social – encontrando suporte na diferença biológica para provar a distinção entre os sujeitos, ocorrendo assim, um movimento de hierarquização entre as figuras, em que o homem é tido como ser superior enquanto a mulher passa por um sistema de inferiorização e subalternização, resultando do processo de supremacia masculina.

Pensando nessas categorias de distinção, o presente trabalho tem como objetivo analisar e refletir as simbologias de ativo e passivo, representadas na relação sexual estabelecida entre as personagens Sherezade e Califa, do romance contemporâneo *Vozes do Deserto*, de Nélida Piñon. As funções simbólicas desempenhadas pelas genitálias das personagens trazem ponderações complexas mediante o papel e a posição que os indivíduos ocupam durante a cópula e que refletem, de certa maneira, em um padrão comportamental prescrito socialmente. À vista disso, mesmo diante das condições que regem a consumação do ato sexual, a personagem Sherezade encontra subsídios de escape, não se adequando a essa condição de passividade imposta ao feminino.

2 A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DAS GENITÁLIAS

No decorrer da obra *Vozes do deserto*, o narrador faz uso das expressões vulva e falo para se referir as genitálias das personagens. Essa forma de representar os órgãos sexuais é curiosa por que, de certa forma, demarca o conceito de ativo/passivo discutido por Bourdieu (2012). Na narrativa o falo representa a pro gên ie, a capacidade potencial de fecundação, enquanto a vulva representa uma espécie de receptáculo. Por isso, esses dois representantes da anatomia sexual humana são vistos, socialmente, como complementos, ou seja, quando ambos estão ligados representam a ideia de “enchimento”. Assim, o falo seria essa potência viril/ativa que fecunda, enquanto à vulva é atribuída à posição de recipiente, de órgão fecundado; numa relação que se demonstra, numa visão social, como “necessidade natural”, conforme destaca Bourdieu (2012).

Além disso, as representações de movimento do falo como subir/ereto denotam a ideia de virilidade, como também os estados mole/caído desautorizam a noção do viril. Todos esses conceitos são construídos socialmente e naturalizados para demarcar esses estados, por isso, quando o comportamento do homem vai contrário a essas noções de virilidade, ele é “rebaixado” a uma categoria inferior. Dessa forma, o homem acaba sendo feminizado por não corresponder ao “natural” que se esperava do seu sexo. Em conformidade com essas questões, Bourdieu (2012) discute que: “A virilidade, como se vê, é uma noção iminentemente *relacional*, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de *medo* do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo” (Bourdieu, 2012, p. 67).

Com isso, compreendemos que o conceito de virilidade foi criado pelos homens e unicamente para eles, numa relação de afirmação da potência física, estabelecida entre eles. Por esse motivo, esse conceito suscita os ideais de honra, força, destreza, fixados entre o masculino, enquanto põe em evidência uma dita “fraqueza feminina”. Assim, o sujeito viril é contra a feminilidade por essa representar, de acordo com os ditames sociais, fraqueza, vulnerabilidade, inferioridade, o que vai contra o ideal masculino, estabelecido socialmente pelos próprios homens.

Em alguns momentos do romance nelidiano, há menções de como a prática sexual é vislumbrada pelo sujeito feminino; a personagem Scherezade divaga sobre como deve proceder mediante a relação sexual que praticará com o Califa, monarca de Bagdá. Scherezade “ainda na casa do pai, na véspera de partir, [...] imaginara-se nua na cama, com o soberano a cavalgar arfante sobre seu corpo” (Piñon, 2008, p. 14). Com o intuito de melhor discutirmos essa passagem, equiparamos a imagem do soberano (Califa) a de um cavaleiro e a mulher (Scherezade) como um animal, assim, nessa correspondência alusiva, o cavaleiro estaria adestrando esse animal, e o seu arfar seria compreendido como sinônimo da sua destreza e força física, o que equivaleria a sua virilidade. Com isso, partindo do imaginário da personagem feminina aqui referida, observamos claramente como as mulheres da cultura árabe compreendiam as funções sexuais a serem praticadas entre os seres, já que elas eram ensinadas a idealizar os momentos de cópula, e o seu papel, durante o ato sexual, corresponderia à submissão ao homem, pois tinham como finalidade satisfazer os desejos masculinos.

Ainda em relação à analogia feita anteriormente, compreendemos que a mulher, diante dessa perspectiva, é representada como um animal que precisa ser domesticado, e essa domesticação reforça a ideia de passividade que deve recair sobre a figura feminina, em detrimento a uma figura dominadora/ativa. Isso também equivale a uma metáfora árabe presente no texto literário, em que os profetas tentam descrever a aparência da genitália da mulher, assim “associaram seu formato a cabeça de um leão faminto e insaciável” (Piñon, 2008, p. 27). Desse

modo, a vulva feminina é associada a um animal, à cabeça de um leão faminto, necessitando, dessa forma, passar pelo processo de adestramento. Caso isso não ocorra, será letal para os homens, que serão devorados por uma vulva esfaimada. Por isso, faz-se de extrema importância, para a cultura árabe, que a mulher passe por esse processo de domesticação. As regras desse adestramento são pautadas em normas de omissão, docilidade e subalternidade.

Ainda sobre a relação sexual e a dominação masculina, Bourdieu (2012) discute o seguinte:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação (Bourdieu, 2012, p. 31)

Assim, percebemos que no próprio ato sexual é imposta às mulheres, de forma naturalizada, uma condição de passividade em relação ao outro. Torna-se natural para elas o desejo de se sentirem dominadas e de satisfazerem as vontades do ser dominante.

É interessante pontuarmos que a personagem Scherezade não se aproxima em demasia dessa condição de passividade, pelo contrário, seu comportamento se distancia dessas amarras que normatizam e naturalizam uma passividade imposta ao corpo feminino. Costa e Silva (2024, p. 24), ao discutirem sobre a relação de dominação presente na cópula entre o Califa e a Scherezade, esclarecem que, mediante o ato sexual, o falo do personagem é compreendido enquanto “membro autoritário”, já que representa, tendo em vista a posição social que ocupa, a autoridade, o poder do Califa enquanto Chefe de Estado. Além disso, a prática sexual realizada entre os personagens é vista como um ato mecanizado, o cumprimento de uma tarefa a ser executada.

O Califa, devido ao status social a que pertence, deve cumprir diariamente um rito cerimonial que afirma a sua potência viril: “há muito vinha pedindo a Alah que o desvencilhasse da obrigação, contraída desde a adolescência, de visitar diariamente o sexo feminino” (Piñon, 2008, p. 295). Nesse trecho da narrativa temos acesso a uma das tarefas atribuídas ao soberano, ele tinha como obrigação, desde sua adolescência, fornicar com uma mulher diariamente, provando assim sua capacidade viril, e o papel de maioral que lhe foi outorgado.

Porém, é interessante notarmos como esse comportamento conferido ao Califa tornou-se enfadonho e cansativo; o personagem já tem uma idade avançada e as suas percepções em torno de sua virilidade foram ganhando outras proporções, pois ele já não se incomoda tanto com o fato de não desempenhar a virilidade

esperada, não se importa de não conseguir satisfazer a mulher com quem fornicava, demonstrando potência em seus movimentos. Pelo contrário, ele faz o mínimo de esforço possível, pois “os anos abrandaram qualquer fúria interior e contentava-se simplesmente com um orgasmo rápido, sem empenho. Pouco o preocupando naquela altura da vida, defender sua reputação de fornicador” (Piñon, 2008, p. 257). No entanto, mais uma vez reforçamos que, durante o ato de fornicação¹, apesar dos sinais de cansaço do Califa, tanto ele quanto Scherezade devem desempenhar comportamentos sexuais relativos à posição social a que pertencem.

Para além dessas implicações, e voltando às reflexões de Bourdieu (2012), que discute a respeito da mulher ser tida como um *ser-percebido*, e isso vai de encontro ao fato de a existência da mulher ser sempre direcionada a um outro. Um *ser-percebido* no sentido de que toda a sua conduta, a sua imagem, a sua identidade, o seu corpo, sempre vai estar sob a mira do olhar do outro, ela é sempre percebida pelo outro. E isso “tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica” (Bourdieu, 2012, p. 82).

Então, o fato da mulher sempre ser objeto do olhar, a torna refém de uma imagem que corresponda ao esperado de uma mulher: uma “imagem feminina”, ou seja, ela deve representar ou figurar o *ideal feminino* estabelecido pela sociedade e para a sociedade.

Bourdieu (2012) retrata que o comportamento sexual dos seres também é pré-concebido, ou seja, há uma visão que fomenta como esse comportamento deve ser realizado. Isso está ancorado, paulatinamente, na ideia de “superioridade masculina”, numa relação de equivalência, posto que exista uma implicação mútua de correspondência: superior e inferior, um dependendo do outro para existir. Assim, constituída a noção de superioridade atrelada ao masculino e o seu correspondente que seria a submissão feminina, estabeleceu-se também a idiossincrasia que os sujeitos devem desempenhar, naturalizando essas condutas e atribuindo à diferença biológica.

Com isso, já que o homem representa a superioridade, as formas de tratamento devem equivaler ao papel simbolizado. Portanto, torna-se “natural” que “o desejo feminino seja o desejo da dominação masculina” (Bourdieu, 2012, p. 31), enquanto “o desejo masculino se torna o desejo da posse” (Bourdieu, 2012, p. 31), ambos representando assim os papéis sociais que lhes foram atribuídos e que representam, de certo modo, “duas espécies” da raça humana.

Todas essas nuances são encontradas no texto literário aqui analisado: a mulher seguindo um comportamento padrão que lhe foi estabelecido, enquanto o homem é postulado a uma categoria hierárquica. Um exemplo disso é um trecho curioso da narrativa que aborda a imagem do homem como a própria imagem da

¹ Os termos fornicação e cópula são constantemente utilizados no romance *Vozes do deserto*, para se referirem ao ato sexual realizado entre os personagens. Tentando diferenciá-lo do que viria a ser uma prática amorosa.

justiça, uma vez que “pelas paredes dos aposentos, onde se projeta a balança da justiça, alastram-se dizeres advertindo-a do perigo que corre. Mas antes mesmo que o anjo da morte a leve, Scherezade começa uma nova história” (Piñon, 2008, p. 288). Essa transcrição da narrativa é bastante singular para este estudo, pois a balança da justiça, que é projetada na parede, pode ser entendida como a própria sombra do soberano que perambula pelos corredores do palácio. Assim, a imagem da balança alude ao Califa, por ser ele quem tem o poder de decidir se Scherezade viverá ou não mais um dia.

Em uma outra passagem da narrativa, podemos observar como a imagem do homem é sobreposta à figura de um deus:

A noite sempre dera início aos tormentos de Scherezade. O embate travado entre a noite e o dia, ambos com exaltada carga de contradições, imolava os seres. Sobretudo aqueles que, ousando eleger o homem como figura central do universo, dispensavam a noção do bem e a existência de um deus (Piñon, 2008, p. 287).

Nesse contexto árabe, o homem é tido como a própria imagem da justiça e, para além disso, é visto como a “figura central do universo”, dotada de sabedoria e soberania. Consoante a essas questões, Eliane Campello (2019), sobre a obra *Vozes do deserto*, em especial a respeito do monarca, disserta que “a imagem do Califa lembra a figura de um Deus, pois ele tem o poder de vida e de morte” (Campello, 2019, p. 214). Durante a narrativa vemos, claramente, a aproximação feita entre o Califa e uma figura endeusada, pois nos sofrimentos diários vivenciados pela protagonista Scherezade, quando confrontada com a possibilidade de morte, ele é o único capaz de aliviar esses tormentos.

Almeida (2020), em um artigo publicado na revista de pós-graduação em artes visuais UFPE-UFPA, discute que prevaleceu até a Antiguidade uma visão entre oposições de partes do corpo que corresponderiam exclusivamente ao feminino e ao masculino. A articulação entre razão e mente como próprios do masculino, e sexo e corpo característicos do feminino. Assim, ao homem são atribuídas atitudes mais racionais, mais sábias, em contrapartida, “aos poucos foi se ‘naturalizando’ o conceito de que a mulher é mais ‘sexualizada’ que o homem” (Almeida, 2020, p. 100).

Diante disso, tudo que diz respeito ao homem é de imediato relacionado à razão, ao consciente, sendo a mulher resignada a “agir conforme seus impulsos”, ou seja, o desejo prevalece acima da sapiência. Num contraponto com a autora, Scherezade quebra com essa ideia, pois ela utiliza-se da razão quando decide se casar com o Califa, quando cria um plano heroico, quando esvazia o corpo e mente deixando-se habitar pelo Califa, quando o prende no emaranhado das suas histórias. Ela utiliza-se da razão, uma característica histórica e socialmente designada aos homens.

Por conseguinte, ainda em relação às genitálias das personagens, a vulva feminina vai ganhando diversas configurações como: sagrada e profana. Na

narrativa aqui analisada, mais especificamente na figura das favoritas que compõem o harém do Califa, vislumbramos como esse órgão feminino ganha a conotação de sagrado, justamente pelo fato de que apenas o soberano de Bagdá tem o direito de acessá-lo.

Além disso, somente o monarca ou os escravos castrados têm acesso à ala em que se encontram as mulheres, o que expressa/constata a elas uma aura sagrada. Não porque são consideradas mulheres fervorosamente religiosas, mas pelo fato de suas vaginas pertencerem, exclusivamente, ao soberano, o que torna essas mesmas vulvas sagradas para os demais homens:

A porta do harém permanecia lacrada como sinal de que, a despeito de sua ausência, elas ainda lhe pertenciam. Aquela parte do palácio, sob severa vigilância, só podia ser visitada pelo soberano, o único autorizado a locupletar-se das carnes de rara textura das mulheres que ele fora pessoalmente selecionando ao longo dos anos. Este território da fantasia masculina, herdado já na adolescência, dispensara-o da batalha da sedução, uma vez que lhe bastava indicar com o dedo que mulher o acompanharia ao leito (Piñon, 2008, p. 252).

Através desse trecho ratificamos o que já havíamos dito anteriormente a respeito do Califa ser o único a poder saciar-se das “carnes de rara textura” pertencentes às favoritas - as mulheres viviam confinadas e prontas a atender às solicitações do soberano, qualquer homem que ousasse usufruir da “vulva sagrada” estaria profanando e maculando a imagem do monarca. Foi justamente o que aconteceu entre a Sultana² e o escravo africano: o escravo maculou uma “vulva santa” pertencente ao soberano, profanando, dessa forma, o leito real, dando origem à sequência de mortes que tinham como intuito restituir a honra do monarca.

É importante salientarmos que, ao fazermos essas afirmações, estamos destituindo a Sultana de qualquer direito que ela tenha sobre o seu corpo, pois sua vulva não a pertence, é propriedade exclusiva do Califa, por isso, ao deleitar-se aos prazeres da carne com um escravo, ela “rebaixa”, “humilha” e “profana” a imagem do soberano. Nessa conjuntura, o corpo feminino pertence ao homem, não cabendo à mulher, portanto, profaná-lo com seu comportamento luxuriante.

Ademais, a vulva contrasta entre o “profano” e o “sagrado”. À medida que a mulher utiliza seu corpo ou, mais especificamente, faz uso da sua vulva para saciar suas vontades, lucrar financeiramente, ou obter qualquer benefício a seu favor, esse ato, de imediato, é julgado como uma conduta profana que não condiz com os princípios sociais, em outros termos, com os preceitos do patriarcado. É por esse

² A Sultana, ex-esposa do Califa, foi flagrada pelo próprio soberano praticando relações sexuais com um escravo do palácio, manchando, dessa forma, a imagem do líder de Bagdá. Como punição, a Sultana foi assassinada e um decreto foi assinado, proclamando que a partir daquele dia se iniciaria o desposamento das jovens do reino. Logo mais o dia raiasse, elas eram mandadas para o cadafalso.

motivo que a vulva se configura entre esses dois aspectos, sendo também tratada pela sociedade como tabu, como assunto proibido e imoral.

No entanto, por muito tempo se perpetuou o pensamento de que a vulva feminina era na verdade um falo invertido e, por essa característica, a mulher era tida como uma forma imperfeita do homem, uma forma menos elaborada e mais propícia à profanação:

Assim como a vagina deve, sem dúvida, seu caráter funesto, maléfico, ao fato de que não só é vista como vazia, mas também como o inverso, o negativo do falo, a posição amorosa na qual a mulher se põe por sobre o homem é também explicitamente condenada em inúmeras civilizações (Bourdieu, 2012, p. 27).

Diante dessa passagem de Bourdieu (2012), retomamos a discussão sobre a virilidade e a passividade. Vejamos que quando o comportamento sexual da mulher se configura ao do homem, “a mulher se põe sobre o homem”, sua conduta é condenada. Isso porque ao se postar sobre o corpo masculino ou, em outras palavras, ao montar no homem, a mulher desempenha um papel viril, o que nos remete a um ato de dominação, já que ela é quem estará no controle da situação.

Nesse ínterim, os papéis sexuais desempenhados por ambos são invertidos, essa posição amorosa que o homem exerce ficando por baixo da mulher, é uma atitude passiva que o “rebaixa” à condição feminil, conforme os preceitos sociais estabelecidos e naturalizados, de acordo com a normatividade do patriarcado. Desse modo, cabe-nos mais uma vez afirmar que o “natural-social” a ser desempenhado entre os seres é a virilidade confinada ao falo, e a passividade destinada à vulva.

Na narrativa nelidiana, como já sinalizado, o falo simboliza a força fertilizadora, o órgão fecundante, e o ventre o receptáculo: “agora, porém, que o ventre se tornara receptáculo do esperma principesco, nem assim dava vazão ao seu instinto. Tudo nela amortecia e apagava o desejo do Califa” (Piñon, 2008, p. 246). Esse trecho aborda a conduta fria e mórbida que Scherezade adquiria durante a cópula com o Califa, e a maneira como ela conseguia amortecer, de certo modo, a virilidade dele.

Ademais, na narrativa, o falo é visto como a origem da vida, justamente por ser essa potência viril a responsável pela fecundação. Porém, Almeida (2020) discorre que é pela vulva “por onde a vida se cria e se passa, por onde a força da natureza se impõe. É, pois, pelo órgão sexual feminino que se percebe o curso natural da vida” (Almeida, 2020, p. 102). Portanto, a vulva é essa força natural que dá origem a vida, é o órgão sexual feminino uma verdadeira potência, e não apenas um mero receptáculo, pois sem ele a vida não se origina.

3 AS TRANSGRESSÕES DE SCHEREZADE

Scherezade mantém os cuidados com o ritual matrimonial, porém com a finalidade única de sobreviver e livrar as outras jovens da morte iminente: “[...], Scherezade mergulha na piscina. Após a penosa jornada noturna, praticamente desfalece de tensão. Esforça-se por recolher os pedaços de vida que lhe sobram, em guardar intactos os sentimentos ocultos na noite vencida” (Piñon, 2008, p. 43). Em nenhum momento, durante a narrativa, ela tenta saciar os impulsos do monarca por mero prazer, o seu comportamento tem como finalidade única sobreviver e parar com os assassinatos; seus dias ao lado do Califa se transfiguram em uma jornada pela sobrevivência, cada dia vencido é um dia a mais de vida.

Na narrativa nelidiana visualizamos algumas cenas em que Scherezade, ainda que sem a permissão do soberano, consegue, de certo modo, romper mesmo que não totalmente, com as situações de domínio, abalando a sustentação cômoda do Califa, principalmente quando ela o envolve em suas histórias:

Após a vinda da jovem para o palácio, o Califa indispusera-se com a corte, só poupando o Vizir de críticas em consideração à sua devoção ao reino. [...] Sob a dupla custódia do feitiço de Scherezade e da cruel rainha, o Califa distrai-se, como já estivesse, após abandonar o Vizir, a caminho dos aposentos (Piñon, 2008, p. 172-173).

O Califa se envolve tanto com as histórias de Scherezade que não consegue ficar muito tempo sem ouvi-las. Isso cria uma espécie de dependência/necessidade que modifica o seu comportamento antes inabalável. Ademais, em outros momentos da narrativa, o soberano tenta em seu imaginário fabular histórias assim como a contadora, e da mesma maneira que ela “o Califa distrai-se, parece ausentar-se do palácio. É difícil seguir-lhe a rota. Tem asas, que Scherezade lhe fornece. Custa a desprender-se dos lugares a que vai de visita sob o estímulo da imaginação da jovem, que lhe dá lições diárias” (Piñon, 2008, p. 204). Dessa forma, Scherezade consegue abalar a estrutura fixada do magnânimo de Bagdá.

Scherezade é uma mulher transgressora por romper com os ditames de submissão quando se ausenta nos momentos de cópula, viajando pelo seu universo criativo enquanto devia cumprir, fielmente, os seus deveres conjugais. Devido à sua capacidade narrativa, ela consegue deslocar seu eu para as histórias que conta, esvaindo-se do seu corpo e viajando por mundos diversos, “não se reduzindo a uma única identidade, sua voz ecoa, rompe as barreiras da dominação e ela se afirma como um ser plural” (Costa; Silva, 2024, p. 558).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso intuito primordial era analisar como as genitálias das personagens, a vulva e o falo, expressavam as noções de ativo e passivo e como se materializavam

mediante a prática sexual desempenhada no decorrer da narrativa literária. Observamos que categorias como “profano” e “sagrado” eram utilizadas para se referir ao órgão sexual feminino. Tais terminologias eram expressas de acordo com o padrão comportamental e a função designada socialmente para a genitália, que, em uma compreensão equivocada, era entendida como um simples receptáculo. O falo, no entanto, visto em demasia como a “origem da vida”, consistia em um membro supremo que, ao denotar virilidade, dava mostras do seu poder.

Dessa forma, afirmamos, com base na discussão feita até aqui, que na cultura árabe presente na narrativa de *Vozes do deserto*, de Nélida Piñon - há uma mentalidade que confere ao homem um *status* de superioridade, e isso acaba ocasionando no desprezo, no ódio pela mulher, por ser esta considerada inferior, dando ao homem o “direito” de tratá-la da forma que o convir. Ancorados nessa ideia de inferioridade, a mulher árabe é submissa a esse sistema, porém, a protagonista Scherezade é um exemplo de mulher transgressora, já que, sutilmente, ela desvincula-se dessas amarras sociais e trama contra o maior representante de superioridade presente em Bagdá.

Conforme Boso (2011), a Scherezade de Nélida “percorre as veredas do feminismo, narra e apresenta um universo que particulariza e, ao mesmo tempo, pluraliza as mulheres de todos os tempos e lugares, tornando-as libertas das interdições impostas ao destino feminino [...]” (Boso, 2011, p. 70-71).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, F. L. de. Volver à vulva: o olhar de uma feminista sobre algumas representações da genitália feminina nas artes visuais. **Cartema**, [s. l], n. 8, p. 97-111, 2020.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOSO, E. A. S. **Mulheres em transgressão**: a visibilidade da voz feminina em *Vozes do deserto*, de Nélida Piñon. Dissertação (Mestre em Letras - Literatura e Vida Social) – Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2011.
- CAMPELLO, E. A metáfora de resistência em *Vozes do deserto*, de Nélida Piñon. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, v. 32, p. 213-226, jul/dez, 2019.
- COSTA, M. M. A. da; SILVA, M. do S. S. Supremacia e transgressão: um estudo sobre a Scherezade nelidiana sob a ótica da dominação masculina, de Pierre Bourdieu. In: CARDOSO, S. M.; NASCIMENTO, L. P. do.; SANTOS, C. L. dos. **Multiplicidades corpóreas**: atravessamentos político-culturais em Literaturas de Língua Portuguesa. 1 ed. Mossoró: Podes Editora, 2024.

COSTA, M. M. A. da; SILVA, M. do S. S. Vivência entre mundos: a transgressão feminina na obra “Vozes do deserto”, de Nélida Piñon. *In: Comunidades e práticas de linguagens. Congresso Nacional de Linguística e Literatura, 3, 2024, Patu. Anais [...]* Patu: Livro eletrônico, 2024. p. 551-561.

PIÑON, N. **Vozes do deserto**. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

ALÉM DO VESTIDO BRANCO: A IDENTIDADE FEMININA NA OBRA 'MULHERZINHAS' DE LOUISA MAY ALCOTT

Ana Laura de Oliveira Fernandes
Débora Lorena Lins

1 INTRODUÇÃO

O século XIX foi uma era de transição, onde o casamento evoluiu de uma instituição dominada por tradições e necessidades econômicas para uma união onde as ideias de amor e romantismo começaram a ganhar espaço. No entanto, as mulheres ainda enfrentavam significativos desafios em termos de autonomia e direitos dentro do casamento, e o equilíbrio entre tradição e mudança permaneceu um tema central ao longo desse período. Por terem oportunidades de trabalho remunerado e independência econômica limitada, o casamento para as mulheres era uma forma de assegurar estabilidade financeira. No entanto, essa segurança vinha frequentemente acompanhada de uma perda significativa de autonomia. As leis de muitos países conferiam ao marido o controle sobre os bens e a vida da esposa, refletindo a visão patriarcal da sociedade. A tradição ditava os papéis dos maridos e esposas e enfatizava a obediência da mulher ao marido e seu papel central na manutenção do lar e na criação dos filhos. Apesar disso, o século XIX também viu os primeiros passos rumo a mudanças, com movimentos de mulheres começando a questionar e desafiar essas normas tradicionais.

Esta pesquisa se originou da análise do casamento na obra *Mulherzinhas* de Louisa May Alcott, ambientada nos Estados Unidos do século XIX. Alcott foi encarregada de escrever um livro que servisse como guia de conduta para jovens mulheres, abordando a educação oferecida na época. Publicado em 1868, *Mulherzinhas* narra a vida das irmãs Meg, Jo, Beth e Amy March. Crescendo na pobreza enquanto seu pai luta na Guerra Civil, sua mãe, Marmee March, esforça-se para manter a casa e proteger as filhas das adversidades do mundo.

A escolha de Jo March como objeto principal da análise partiu de uma perspectiva feminista, dado que suas características progressistas se alinham com o movimento. A escolha de *Mulherzinhas* como objeto de estudo para este artigo decorre do interesse no tema do casamento, enfatizando como as mulheres ao longo dos séculos muitas vezes são postas de lado em papéis secundários em suas próprias vidas por meio dessa instituição. Embora a obra possa parecer superficial à primeira vista, uma análise minuciosa revela as verdadeiras intenções feministas da autora.

A pesquisa busca analisar como as experiências de Jo March a faz enxergar o casamento e o amor no contexto em que vive. Este trabalho é de caráter

bibliográfico, qualitativo interpretativo e baseia-se nas obras de Platão (2003); Coontz (2005); Gikovate (1998) e Bell Hooks (2021).

Com este trabalho, esperamos oferecer uma contribuição significativa ao campo dos estudos feministas na literatura. Embora *Mulherzinhas* tenha sido escrito antes do surgimento do movimento feminista, a obra contém ideias feministas e aborda questões que permanecem pertinentes até hoje. O tema do casamento no romance de Alcott é pouco explorado como objeto de estudo, e este trabalho visa preencher essa lacuna, enriquecendo os estudos acadêmicos que utilizam a obra como foco de análise. Além disso, serve como suporte para investigações mais amplas sobre o casamento e o papel feminino, proporcionando informações valiosas sobre as condições de vida das mulheres ao longo da história.

2 AMOR E CASAMENTO NO SÉCULO XIX

No início do século XIX, o casamento por amor não era uma prática comum, mas sim, frequentemente se configurava como um contrato entre famílias motivado por considerações práticas, como alianças políticas, preservação de status social, e questões financeiras. Os casórios se davam por meio de casamentos arranjados com foco no que poderia ser usufruído disso, como posições sociais, heranças e em prol de formar alianças entre as respectivas famílias. O aspecto emocional associado ao amor idealizado começaria a ganhar mais ênfase na segunda metade do século, refletindo as normas sociais e as expectativas da época.

George Bernard Shaw descreveu o casamento como uma instituição que une duas pessoas "sob a influência das paixões mais violentas, insanas, ilusórias e transitórias. Eles são obrigados a jurar que permanecerão nesse estado excitado, condição anormal e exaustiva continuamente até que a morte os separe." (Coontz, 2005, p. 15).

O amor trouxe transformações significativas nas perspectivas sobre o casamento, incentivando a busca por parceiros com base em sentimentos pessoais e introduzindo rituais cerimoniais nos quais os cônjuges expressavam seu afeto por meio de votos íntimos e trocas de alianças. No entanto, a influência do amor também pode ser interpretada como uma forma de aprisionamento. Comprometer-se legal e religiosamente à ideia de que o amor será eterno pode representar uma imposição aos indivíduos, uma coerção romantizada que, apesar de idealizada, pode restringir as liberdades individuais.

Antes de o amor tornar-se um elemento crucial nos relacionamentos, a escolha de se unir em matrimônio era guiada pela família, que optava pelo pretendente mais adequado para seus herdeiros em busca de ambições ligadas à riqueza e ao poder. O casamento, nesse contexto, era percebido como uma transação estratégica, onde considerações pragmáticas superaram as emoções individuais. O amor não era valorizado nas relações de marido e mulher, o casamento era apenas

usado de maneira a fortalecer relações políticas e econômicas entre as famílias. É evidente a presença de fortes vestígios desses antigos formatos de casamento no século XIX na obra aqui analisada. A narrativa reflete a mentalidade matrimonial na qual as mulheres buscavam se beneficiar financeiramente, enquanto, ao mesmo tempo, as personagens principais optam por se casar por amor. Isso destaca as mudanças de paradigmas que ocorreram durante essa época, com a persistência de tradições arraigadas e a emergência de perspectivas mais orientadas para o amor nas relações matrimoniais.

Há várias concepções a respeito do que realmente é o amor, a verdade é que é difícil explicá-lo, e ele com toda certeza não surgiu em um determinado tempo ou época. Apesar de não ser mencionado nos livros de história e durante grandes revoluções políticas e sociais, o amor sempre esteve presente em todos os lugares e períodos, atuando como uma força motivadora que impulsionava as pessoas a buscarem seus ideais e aspirações.

Quando o amor finalmente assumiu um papel na história do casamento, todos ansiavam e desejavam desesperadamente se apaixonar, como se fosse um vício. O casamento passou a ser considerado um relacionamento exclusivo apenas do casal e a ideia de casar por amor se expandiu. No entanto, essa mudança trouxe consigo um vício no qual as pessoas buscam refúgio contra a solidão. “O que caracteriza o “vício” quer seja relacionado com algo benigno ou envolvendo o uso de drogas pesadas. É exatamente o surgimento de uma sensação de dor intensa e difícil de ser controlada que sentimos quando o objeto da dependência nos falta.” (Gikovate, 1998, p. 142).

Algumas pessoas podem encontrar-se vinculadas excessivamente ao parceiro, buscando constantemente validação e segurança emocional. O medo da solidão pode levar à manutenção de um relacionamento, mesmo que seja prejudicial. Essa dependência emocional pode criar uma dinâmica complexa, onde o indivíduo se torna cada vez mais ligado ao parceiro para preencher lacunas emocionais e evitar sentimentos de solidão. Todavia, o propósito desta discussão não é vilanizar o amor. O amor não é inerentemente bom ou mau. Contudo, estar apaixonado pode se tornar um vício para aqueles que tentam fugir da sua incompletude “é vício mesmo a dependência psicológica que deriva do encontro entre duas pessoas que se sentem muito mal quando estão sozinhas. Elas não suportam ficar longe daqueles que lhe completam.” (Gikovate, 1998, p. 154). O amor emerge na narrativa do casamento como uma revolução, como uma libertação das amarras sociais, proporcionando liberdade de escolha e tornando o casamento menos oneroso. O amor, nesse contexto, é um elemento transformador que introduz uma dimensão mais pessoal e emocional nas relações matrimoniais, afastando-se das convenções estritamente políticas ou sociais.

Ao escolher amar, começamos a nos mover contra a dominação, contra a opressão. No momento em que escolhemos amar, começamos a nos mover

para a liberdade, a agir de maneiras que libertem a nós mesmas/os e a outrem. Essa ação é o testemunho do amor como a prática da liberdade (Hooks, 2006, p. 9).

Como afirma Bell Hooks, o amor é um ato revolucionário que desafia as estruturas de opressão e poder. Amar vai além das representações simplistas dos filmes românticos. Ao amar, estamos assumindo uma posição de resistência contra a dominação e a injustiça. Para Hooks, o amor é um meio de promover a liberdade e a igualdade, afastando a ideia de que é apenas um sentimento privado e revelando-o como um aliado na busca pela emancipação e justiça social. “Quando amamos, expressamos cuidado, afeição, responsabilidade, respeito, compromisso e confiança” (HOOKS, 2021, p. 51), amar não é apenas sentir, mas agir com cuidado e respeito, demonstrar afeição e assumir responsabilidades com o outro. Segundo hooks, o amor é uma prática ativa e consciente que exige compromisso e confiança entre as pessoas envolvidas. O papel da mulher no amor também é distinto, pois frequentemente ela assume a função de cuidadora do lar, dedicando-se a amar e cuidar de todos ao seu redor, muitas vezes à custa de si mesma.

3 O AMOR EM O BANQUETE DE PLATÃO

O Banquete ou *Simpósio* de Platão, escrito por volta de 380 a.C. é o diálogo filosófico mais importante da obra de Platão e traz consigo vários conceitos do amor. Esta discussão se passa durante um banquete onde vários filósofos, médicos, poetas, dramaturgos e uma sábia sacerdotisa e filósofa se encontram para beber e festejar. Estes sábios, que inclui o mestre Sócrates, comentam as diferentes ideias e hipóteses sobre o real significado de tal sentimento. Com o surgimento do romantismo, o amor tornou-se um tópico presente e forte na sociedade moderna. Mas há 380 a. C. esses filósofos já definiam conceitos sobre o amor que até hoje se discute.

A interpretação mais coerente do que é o amor é uma consideração importante. As várias versões discutidas em *O Banquete* de Platão em 380 a.C. são conceitos que passaram de geração em geração e desempenharam um papel significativo na formação dos significados do amor para as pessoas. O amor é considerado como um Deus chamado Eros, o mais belo e virtuoso de todos, de acordo com Fedro. A dualidade entre pureza e luxúria é vista como parte do amor, conforme afirmado por Pausânias. Essa dualidade também é vista como uma distinção entre amor saudável e doentio, como explicou Erixímaco. Para Aristófanes com o seu mito das almas gêmeas, o amor é o responsável por unir duas almas incompletas separadas por um castigo de Zeus. Entre todas essas representações, a mais respeitada pelos filósofos do banquete, o amor de Sócrates, amar é desejar aquilo que nos falta. O amor é o desejo em sua forma mais pura. Mas para Diotima, Eros é aquele que está entre o mortal e o imortal, o humano e o divino. O amor, para Diotima é aquele que se aproxima do que é real e genuíno e que a mulher é uma

parte crucial disso, levando em consideração de como Eros nasceu. A mulher e o amor são manifestações de algo que transcende os limites da compreensão humana, algo que está além da capacidade de ser plenamente compreendido ou contido dentro de categorias finitas. Eles são percebidos como aspectos da existência que desafiam nossas tentativas de delimitação e compreensão total, permanecendo como mistérios irredutíveis.

Na obra analisada, é possível estabelecer uma conexão entre o amor Eros, conforme concebido por Fedro, e o amor que o personagem Laurie nutre por Jo March. Desde o momento em que conhece Jo, Laurie se apaixona intensamente, manifestando uma atração que abarca tanto o físico quanto o emocional. Esse amor é caracterizado por uma busca incessante pela beleza e perfeição, refletindo os princípios do amor Eros discutido por Fedro. Indo em contramão a esses conceitos, para Jo, o amor é aquele que não aprisiona. Jo valoriza um tipo de amor que não restringe a individualidade e que respeita os desejos e aspirações de cada pessoa envolvida. Essa perspectiva de Jo contrasta com as dinâmicas tradicionais e, possivelmente, se alinha com a ideia de um amor mais igualitário.

4 JOSEPHINE, UMA MULHER QUE RESISTE

Josephine ou “Jo” como ela prefere ser chamada, é umas das personagens principais da obra *Mulherzinhas*, é a segunda das quatro irmãs e tem ambições literárias e aspira se tornar uma escritora de sucesso. Sua personalidade destaca-se por sua natureza independente, e por se recusar em se conformar com as expectativas sociais convencionais para as mulheres da época. Jo não aceita a ideia de se transformar em uma mulher e se submeter às normas sociais impostas às mulheres da época. Ela repudia tudo o que é considerado “feminino”: o modo de agir, as roupas, a linguagem e as tarefas geralmente atribuídas às mulheres de sua era. No entanto, seu desgosto não é dirigido às mulheres em si, mas sim à sensação de injustiça que experimentava, já que não tinha a liberdade que os rapazes desfrutavam. Jo encontrava alegria em realizar atividades consideradas típicas do universo masculino, e isso a fazia sentir-se mais autêntica e livre para ser quem realmente era.

As jovens meninas deveriam sentar-se de maneira elegante e ereta, vestir roupas delicadas e sempre apresentar uma beleza suave, acompanhada de um sorriso discreto, evitando chamar muitas atenções para si mesmas.

Essa concepção tradicional de papéis de gênero pressupõe que as mulheres deveriam priorizar as responsabilidades domésticas e o cuidado dos filhos em detrimento de outras oportunidades ou aspirações.

Em contraste com os homens, que tinham mais oportunidades de alcançar posições profissionais prestigiosas, as mulheres frequentemente ocupavam posições domésticas, enfrentando muitas dificuldades em seu percurso. A falta de

acesso à educação e recursos financeiros restringia consideravelmente as opções das mulheres, levando muitas a enxergar o casamento como a única rota percebida como segura para alcançar uma vida estável.

5 A RENÚNCIA AO CASAMENTO TRADICIONAL E UMA CHANCE PARA O AMOR

Os comportamentos singulares de Jo despertaram em seu melhor amigo, Laurie, uma admiração profunda que eventualmente floresceu em uma paixão intensa. Ela se destacava como uma figura única entre as mulheres que Laurie havia conhecido até então. Jo ciente dos sentimentos de Laurie por ela buscou dissipar qualquer expectativa de romance, mudou-se de cidade a fim de se reinventar.

O plano foi discutido em um conselho de família e aprovado, pois a Sra. Kirke aceitou Jo com felicidade e prometeu-lhe um lar agradável. As aulas a deixariam independente, e o tempo livre de que dispusesse poderia ser lucrativo com a escrita, enquanto as novas cenas e a sociedade seriam tanto úteis quanto agradáveis. Jo gostava da perspectiva e estava ansiosa para partir, pois o ninho do lar se mostrava muito estreito para sua natureza inquieta e seu espírito aventureiro. (Alcott, 2019, p. 320).

A escolha de Jo em se afastar de Laurie e embarcar em uma jornada de autodescoberta reflete não apenas sua determinação em preservar a amizade, mas também sua busca por independência e realização pessoal.

Jo, enquanto trilha sua jornada, cruza caminhos com o Professor Bhaer, que se transforma em seu mentor e confidente. Culto e compreensivo, o Professor Bhaer compartilha uma afinidade intelectual com Jo, reconhecendo e valorizando sua paixão pela escrita e literatura. O vínculo entre Jo e o Professor Bhaer se constrói de forma lenta, mas profunda.

Jo valorizava a bondade, mas também tinha o respeito mais feminino pelo intelecto, e uma pequena descoberta que fez sobre o professor aumentou muito seu respeito por ele. Bhaer jamais falava de si, e ninguém sabia que em sua cidade natal ele fora muito honrado e estimado pela erudição e pela integridade (Alcott, 2019, p. 338).

Ao contrário de outros personagens masculinos na história, o Professor Bhaer encoraja as aspirações literárias de Jo e a inspira a crescer como escritora. Por meio dessa nova interação, torna-se evidente que o Professor Bhaer despertou um interesse em Jo March que não havia surgido em relação a Laurie. A perspectiva do amor e do casamento começa a não parecer mais algo impossível para ela, embora ela não o perceba agora. À medida que envelhecia, Jo sentia ansiedade em relação ao seu futuro. Essa mudança de perspectiva destaca as complexas escolhas enfrentadas pelas mulheres, que muitas vezes precisavam ajustar suas aspirações para se adaptarem às exigências da vida e da sociedade.

Jo tinha chegado a esse ponto: aprendia a cumprir suas obrigações e sentia-se infeliz se não as cumprisse; no entanto, cumprir com alegria cada uma delas... Ah, isso era outra coisa! Sempre dizia que queria fazer algo esplêndido, não importa quanto fosse difícil, e agora tinha seu desejo, pois o que pode ser mais bonito que devotar a vida ao pai e à mãe, tentando tornar o lar feliz para eles como um dia eles fizeram para ela? E se as dificuldades eram necessárias para aumentar o esplendor daquele esforço, o que poderia ser mais difícil para uma garota inquieta e ambiciosa que desistir de esperanças, planos e desejos e viver alegremente para outros? (Alcott, 2019, p. 415).

Jo abdica de suas próprias esperanças, planos e desejos para viver dedicada ao bem-estar dos pais. Desistir de ambições individuais em favor do serviço e do contentamento alheio representa um ato de generosidade, exigindo um sacrifício pessoal. As moças pobres como ela, que não conseguiam um bom casamento tinham suas vidas dedicadas aos cuidados da casa e dos pais. Para uma mulher como Jo, essa vida significava o fim dos seus sonhos e ela entende que o casamento não é a única maneira de aprisionar uma mulher. O dever da mulher na sociedade nunca acaba.

Jo não conseguia nem mesmo se apaixonar de modo decoroso; tentou severamente sufocar seus sentimentos e, ao fracassar, levava uma vida um tanto agitada. Tinha um medo mortal de ser motivo de riso ao se entregar depois de suas muitas e veementes declarações de independência. (Alcott, 2019, p. 445).

Jo não queria aceitar o fato de que o amor era um sentimento importante para ela. Suas inúmeras declarações sobre liberdade, a recusa em se casar ou se apaixonar refletiam uma firme convicção. As mulheres sempre são julgadas por suas escolhas, sejam elas quais forem. Jo, ao longo de sua trajetória de vida, evitou o amor porque acreditava que não precisava dele.

Não preciso dizer isso, pois todos podem ver que eu sou muito mais feliz do que mereço, completou Jo, olhando de seu bom marido para os filhos rechonchudos, caindo na grama ao lado dela [...] não tenho do que reclamar e jamais fui tão animada em minha vida (Alcott, 2019, p. 467).

Ao longo da história da obra, Jo March rejeita as expectativas convencionais de casamento que eram comuns na sociedade do século XIX. Enquanto suas irmãs buscam casamentos tradicionais e conformes às normas sociais da época, Jo tem aspirações artísticas e literárias que estão fora do escopo do que era considerado adequado para uma mulher naquela época. Há vários aspectos que contribuem para a desconstrução do matrimônio para a personagem, entre eles:

- A busca de Jo pela sua independência financeira e sua carreira de escritora. Anulando o casamento como o único caminho para sua segurança financeira e status social e desafiando a ideia de que casar era a única opção para as mulheres;

- A recusa de uma proposta de casamento que era considerada vantajosa financeiramente e socialmente no ponto de vista das normas sociais da época. Essa recusa deixa claro sua determinação para realizar seus próprios desejos, o que significava se desviar do caminho tradicional;
- Sua autenticidade e individualidade também são pontos cruciais nessa desconstrução do casamento para Jo. Ela continua fiel às suas paixões e si mesma. Jo molda sua vida de acordo com seus valores e não a partir das expectativas sociais.

O casamento de Jo com o Professor Bhaer representa não apenas uma história de amor, mas também um elemento fundamental na jornada de Jo em direção à autenticidade e realização. Ela enfim se deixou levar, se apaixonou por um homem que admirava e que a apoiava nas suas aspirações. Diferente de muitas mulheres do seu tempo, Jo casou-se por amor e construiu um modelo de casamento que ela acreditava. Apesar de não ter se tornado uma renomada escritora, Jo encontrou a felicidade de uma maneira diferente. Suas crenças iniciais, de que não se casaria e não se submeteria aos desejos dos homens, passaram por uma transformação completa de significado. Essa mudança de perspectiva é totalmente compreensível, uma vez que cada mulher tem o direito de escolher seu próprio destino, seja ele o caminho de uma grande escritora ou o papel de uma dedicada mãe e dona de casa.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encerrar as discussões é necessário sintetizar as expectativas delineadas no início deste trabalho. O principal propósito desta pesquisa consistiu em analisar na obra "Mulherzinhas" (1868), Louisa May Alcott como retrata Jo March em uma jornada de compreensão sobre o amor e casamento, refletindo sobre os padrões tradicionais de gênero e sua própria identidade. Este trabalho analisou como o romance destaca tais temas, investigando como as experiências influenciaram Jo em relação a esses conceitos.

Durante nossas análises, notamos que Jo via o casamento como uma restrição, pois ele a afastava das atividades que ela considerava prazerosas na vida. Assim, destacamos alguns pontos conclusivos derivados deste trabalho, abordando tanto o enlace matrimonial quanto a situação das mulheres no contexto do século XIX.

A obra de Alcott traz consigo inúmeras situações reais do cotidiano das mulheres daquela época, transitando entre a infância das personagens até a vida adulta. Percebemos através dessas situações que as meninas da época, desde seu nascimento, já eram educadas a serem mulheres gentis e boas esposas.

Ao longo da narrativa, Jo expressa suas ideias e sentimentos sobre amor e casamento de maneira distinta. Inicialmente, Jo percebe o matrimônio como um

entreve às suas ambições e liberdade. Ela rejeita as restrições impostas às mulheres casadas na sociedade do século XIX, especialmente no que diz respeito à falta de autonomia e às expectativas tradicionais associadas ao papel de esposa. A protagonista atribui grande valor à sua independência e almeja ser reconhecida por suas habilidades e realizações individuais antes de contemplar o casamento como uma prioridade em sua vida.

Quanto ao amor, Jo adota uma perspectiva realista, distinguindo entre o romance idealizado e as complexidades da vida real. Desprezando as convenções românticas, ela procura um relacionamento fundamentado na amizade, respeito mútuo e compatibilidade de valores. Valorizando a amizade e parceria, sua relação com o professor Bhaer exemplifica essa abordagem, construída sobre compreensão recíproca, respeito intelectual e apoio emocional.

A perspectiva de Jo March sobre o casamento e o amor espelha a abordagem progressista e independente de Louisa May Alcott quanto aos papéis de gênero na sociedade do século XIX. A narrativa evidencia a importância da autonomia feminina, da busca por realizações pessoais e da edificação de relacionamentos fundamentados em valores e respeito mútuo.

Desta forma, concluímos nosso trabalho interpretando que Jo, assim como suas irmãs ou qualquer outra mulher do século XIX, precisava do casamento como um amparo para suas vidas simples e cheia de obstáculos. O fato de Jo casar-se ao fim da narrativa, não significa que ela cedeu ao casamento tradicional, mas que ela conseguiu de certa forma o casamento e o amor que buscava para si mesma, baseado na liberdade, individualidade e autenticidade, no qual o seu então marido, a respeitava e a amava como ela era. Jo desconstruiu o casamento tradicional e o reconstruiu baseado em como ela enxergava como deveria ser um casamento ideal e real para as mulheres.

REFERÊNCIAS

ALCOTT, L. M. **Mulherzinhas**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

COONTZ, S. **Casamento, uma história**: da obediência à intimidade ou como o amor conquistou o casamento. 1 ed. New York: Viking Penguin, 2005.

GIKOVATE, F. **Ensaio sobre o amor e a solidão**. 1 ed. Editora Summus, 1998.

HOOKS, B. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2021.

PLATÃO. **O banquete**. Minas Gerais: Virtualbooks, 2003. E-book.

ANIQUILAMENTO E SUJEIÇÃO: A PERSONAGEM FEMININA NA RELAÇÃO MATRIMONIAL EM *O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS*

Marco Aurélio Linhares Bezerra
Maria Aparecida da Costa

1 INTRODUÇÃO

Há uma tendência ao surgimento de novas possibilidades de abordagem da literatura portuguesa em suas manifestações contemporâneas. O teórico Eduardo Lourenço, ressalta em seu ensaio publicado sob o título de *Uma literatura desenvolta: Ou os filhos de Álvaro de Campos*, que desde a década de 1960, a arte escrita portuguesa encontra-se em um processo de constante revolução, conhecendo, nesse ínterim, um novo ar de liberdade e adotando um processo de abandono da obediência cega aos costumes e modelos de seus predecessores, para dessa forma, assumir uma postura combativa e engajada com as problemáticas da sociedade.

Esse movimento pelo qual passa a produção em Portugal, foi certamente revolucionário, com a sua nova perspectiva dos assuntos aos quais esses autores se dispõem a discutir ao longo de suas obras, não só para a literatura, mas também para a nação, enquanto coletividade e individualmente. É nesse sentido que Miguel Real, em *O romance português contemporâneo 1950-2010*, diz que “não sem espanto, constata-se, [...] a existência de uma fortíssima homologia entre a evolução do romance ([...] novo realismo) e a evolução da sociedade como um todo” (Real, 2012, p. 7). Frisamos que no romance neo-realista, importa tanto o desenvolvimento narrativo, quanto a sua conexão com a realidade concreta. Desse modo, existem pontos de foco específicos, como por exemplo, o desenvolvimento social e erótico-amoroso das personagens femininas no casamento, que tem amplitude suficiente para que se estabeleçam debates pertinentes por meio dos livros.

Assim sendo, a intenção geral deste estudo, é investigar o desenvolvimento, a partir do romance da escritora Lúcia Jorge, *O vento assobiando nas gruas* (2007), da personagem Gininha, que envolve-se em uma série de relacionamentos amorosos ao longo da narrativa, e que tem a trajetória radicalmente influenciada pela impressão da sociedade sobre esses envolvimento.

Em consideração preliminar, ressalta-se que, como enredo central de *O vento assobiando nas gruas*, acompanha-se a história de amor da personagem protagonista, Milene Leandro, e de seu amante, Antonino Mata, este um homem negro e imigrante, e aquela, uma mulher branca, integrante de uma família de tradição em Valmares, onde ambienta-se a narrativa. Nesse sentido, essas

características sociais particulares, são determinantes para o desenvolvimento das dinâmicas a que esses personagens se submetem, como por exemplo, fortes dificuldades para a realização amorosa e para que permaneçam unidas, graças à força do ordenamento que segrega o português do imigrante negro.

Contextualizado o plano primário em que sucedem os acontecimentos deste livro, é importante também notar a habilidade com que a autora, desenvolve a história de suas outras personagens. Discute a partir de cada uma delas, de forma profunda, as temáticas acerca das quais almeja refletir. Assim, com isso em mente, nos atemos aqui, à Gininha Leandro, que é tia de Milene. Entre as filhas de Regina Leandro, a mais nova, e seguindo a mesma dinâmica de construção da protagonista, compreendemos quem é este sujeito observando sua composição entre seu passado e presente na narrativa.

Essa figura está, a todo momento em que é evocada pela narradora, implicada pelos rumos que tomam seus envolvimento erótico-amorosos. Quando jovem, integra alguns casos com homens, com os quais lida de forma livre e decidida; porém, já em um segundo momento da narrativa, encontra-se casada, e sofrendo as implicações da escolha que fez ao unir-se à personagem Domitílio Silvestre. Dessa forma, as dinâmicas atravessadas por Gininha, estão alinhadas com uma perspectiva, que é abordada pelo autor George Bataille, em seu livro, *O erotismo* (2021), e que estabelecem um distanciamento entre a relação matrimonial e o erotismo:

O caráter erótico, ou mais simplesmente, o caráter de transgressão do casamento escapa com frequência, [...] Há muito tempo, aliás, o valor econômico da mulher deu maior importância ao estado: são os cálculos, a espera e o resultado que interessam no estado, não os momentos de intensidade, que só têm valor naquela hora. Estes momentos não têm a mesma importância que a expectativa do resultado, o lar, as crianças e as obras que eles reclamam (Bataille, 2021, p. 73).

De acordo com o excerto, importa mais, tratando-se do que é convencional ao contrato social do casamento, o valor que a figura feminina dispõe nos cuidados para com o ambiente doméstico e para com a família. Nesse sentido, suas necessidades particulares são deixadas de lado, para que se dedique com todas as suas forças às obrigações que toma para si enquanto esposa. Constrói-se, dessa forma, uma relação mecânica que, estabelecida sobre uma série de obrigações que recaem quase que inteiramente sobre a mulher nestas relações, anula a autonomia e a liberdade delas enquanto sujeito. Em *O amor e o ocidente* (1988), Rougemont reitera o caráter repetitivo que vida assume no casamento, que implica, desse modo, no esfriamento do desejo, quando este existe:

O casamento, [...] é feito de hábitos, de convívio cotidiano. O romance quer o "amor distante" dos trovadores; o casamento, o amor do "próximo". Por conseguinte, se nos casamos por causa de um romance que já se

desvaneceu, é normal que, à primeira constatação de um conflito de temperamentos ou de gostos, nos façamos a pergunta: por que me casei? (Rougemont, 1988, p. 345).

Em conformidade com o que expõe o autor, compreende-se que o casamento, aos moldes tradicionais, está fadado ao desvanecimento de qualquer laço que tenha levado os sujeitos que integram essa relação a estar juntos. A permanência nesse estado de paralisação, sem a intensidade de quando este desejo estava em sua fase inicial, gera dúvidas nesses indivíduos, que por fim tendem a separar-se. Assim, a manutenção do casamento depende na verdade, na maioria das vezes, das imposições sociais e religiosas que submetem a mulher à deveres particulares à ela em um casamento e que repetem-se enquanto perdure a união. Ao homem, nada lhe é proibido e nem cobrado, pois os ideais patriarcalistas, que gera repressão aos movimentos emancipatórios das mulheres, regem o ordenamento da relação matrimonial, o protegem.

É nesse sentido que temos como objetivo desenvolver um estudo crítico-analítico acerca da relação matrimonial da personagem Gininha do romance *O vento assobiando nas ruas* (2007), com vistas à compreender como essa personagem transita entre a autonomia e a submissão nos momentos em que surge na narrativa.

Para tanto, nos valem das considerações de autores que discutem o amor, a sexualidade e o erotismo.

2 GININHA, DA LIBERDADE À SUBMISSÃO COM APENAS UM “SIM”

A personagem é apresentada a partir das memórias de sua sobrinha, como uma mulher de beleza única, que prezava por sua liberdade, transitando entre as muitas opções de homens que lhe rodeavam. “A tia Gininha ainda solteira, de longos cabelos compridos, sempre acompanhada por um namorado.” (Jorge, 2007, p. 67); quando jovem, decidia por si mesma os rumos que daria à seus envolvimento, não se deixando levar por preocupações com os julgamentos que a família e a sociedade dispensavam a esse comportamento:

Constava mesmo que tinha tido centena e meia deles, entre os catorze e os trinta anos. Só durante o Verão de oitenta e cinco, aquele que se seguira à devolução da Fábrica Velha, no escasso período de dois meses, a tia Gininha havia apresentado dois namorados, um e outro como se fossem noivos definitivos (Jorge, 2007, p. 168).

Por meio do excerto, nota-se que para essa personagem, para além da diversidade dos casos que teve entre sua juventude e sua vida adulta, suas relações tomavam duas características principais, a efemeridade e a presença de um forte desejo. Isto impulsionava Gininha a entregar-se por completo a esses envolvimento, apaixonando-se perdidamente, ao passo que o interesse enfraquecia

de forma ainda mais rápida. Os únicos homens de seu passado, trazidos em maior detalhe para a narrativa, são aqueles dois, que apresenta à família durante o verão de oitenta e cinco:

O primeiro era um piloto de aviação que falava pouco, bastante sonolento, de tal modo sonolento que ninguém percebia como conduzia Boeings pelo espaço fora, com todo aquele sono. Depois tinha aparecido um professor de Ciências da Natureza que usava uma lente pendurada ao peito, com a qual observava pedaços de conchas bivalves (Jorge, 2007, p. 168).

Apreende-se a partir do trecho, que, inicialmente, para Gininha, a classe ou o renome diante da sociedade, não eram requisitos ou um fator determinante para a intensidade de seu enlace com algum homem. Nessa primeira fase de sua vida, está claramente mais preocupada em descobrir-se e viver sua liberdade sexual, buscando nesses sujeitos, de lugares sociais diversos, apenas a sua satisfação. Apesar disso, o lugar social que ela ocupa, é determinante em sua vida, por mais que sua condição financeira seja o que lhe fornece lastro para que possa agir dessa forma, desprendida das imposições repressoras do patriarcalismo da sociedade em que está, é também isso que a leva a refletir o que seria preferível em sua vida; ser livre e para sempre sozinha aos olhos da sociedade, ou submeter-se ao ordenamento social comum tornando-se posse de um homem com quem se casaria.

Esses dois namorados, que apresenta aos Leandro, eram homens comuns, enquanto ela figurava na casta mais alta da sociedade de Valmares. Essa diferença social pode ser interpretada como um dos pontos que aceleram o fim de seus muitos namoros. Ainda que ela não considerasse o lugar social dos homens com quem se envolvia, quando se aproxima da vida adulta, sua autonomia é enfim suplantada pelas cobranças que receberia enquanto figura feminina. Ou seja, essa personagem é sempre apresentada sob aspectos em que se constrói uma dualidade para os momentos que se apresenta, ora sendo livre, pois era jovem e trocava de namorado constantemente apenas para saciar suas vontades, ora uma mulher, de classe média alta, com um nome para preservar e que deveria seguir regras sociais, assim, no romance diz-se que:

Já nessa altura se ficava com a ideia de que a tia procurava alguma coisa que nunca poderia encontrar nos homens por quem se apaixonava e desapaixonava sem cessar. A tia desejava atingir alguma coisa que deveria estar oculta em algum lugar impossível, uma figura inexistente ou uma realidade inominável. Uma fantasia qualquer que só deveria viver dentro dela (Jorge, 2007, p.169).

O recorte do romance indica que em certa altura da trajetória de vida, Gininha está farta dos muitos relacionamentos onde nunca encontra uma relação que lhe desperte o sentimento amoroso. Esse estado leva a personagem a se tornar cada vez mais entristecida e solitária, diante da iminência do envelhecimento.

Diminuem seus relacionamentos e passa a sofrer e pedir com urgência por um relacionamento que seja enfim duradouro: “cabelos brancos haviam aparecido espalhados por toda a cabeça da tia Gininha.” (Jorge, 2007, p. 170), em contrapartida à sua postura na juventude, nesse momento, não demonstra mais nenhuma alegria e vivacidade. Sem nunca ter atingido seus objetivos reais nos relacionamentos que vivenciou, se casa, e com isso se torna fortemente angustiada pela não realização do amor que desejava ter em sua vida.

Assim é levada, pelo direcionamento que toma no romance, à uma vida em que tinha seus desejos individuais completamente subjugados, vivendo para suas funções doméstica e matrimonial, “Todos sabiam que a tia Gininha era tragicamente infeliz, [...] Todos sabiam também que uma parte da tia Gininha tinha deixado de ser dela própria.” (Jorge, 2007, p. 168), no trecho, pelas palavras de Lavínia, a narradora, compreende-se que, após seu casamento, a personagem se transforma completamente, assim a personalidade que apresentava e todos seus anseios individuais se perdem no processo. Giddens aponta que: “A sexualidade, expressa de modo adequado, é a nossa principal fonte de felicidade, e quem é feliz está livre da sede de poder. Alguém que tem a “sensação de uma vida viva” tem uma autonomia que vem da nutrição das potencialidades do eu” (Giddens, 1993, p. 177).

Alinhando os apontamentos do teórico com a análise de Gininha, chega-se ao entendimento de que é só no momento em que pode direcionar corretamente sua expressão sexual que atinge momentos de felicidade, que permanece viva e sem almejar que aqueles homens com quem se relacionava, permanecessem para sempre com ela, pois, estava saciada. Porém, quando passa ao casamento, sua relação com seu marido é de distância não havendo possibilidade para a realização erótico-amorosa da personagem, “Entretanto, Gininha e Dom. Silvestre quase não falavam-se. Por vezes ela precisava, mas ele não tinha tempo.” (Jorge, 2007, p. 177). Nesse sentido, vive uma relação matrimonial infeliz.

Dom Silvestre, desde sua chegada à Valmares, mostrava-se muito mais preocupado com suas negociações do que com qualquer aspecto afetivo. A mãe de Gininha, Regina Leandro, reprovava a união, alegando que era um ato precipitado:

O Inverno corria morno e gripal, e a tia Gininha encontrava-se no pico mais alto da depressão oriunda dos seus cabelos. A avó Regina, porém, não vira aquela precipitação com bons olhos. Uma coisa era uma rapariga sair a passear numa tarde de Inverno, por causa da depressão, e outra bem diferente era casar-se, precipitadamente, com uma pessoa que falava de negócios demasiado vagos. [...] **Meses mais tarde, quando se apercebera que o genro não parava em casa, não comia, não dormia, quase não falava com a tia Gininha, nem em português nem em inglês, porque só negociava, ó multiplicava, só engendrava, a avó Regina enchera-se de razão e começara a chamar-lhe vários nomes, entre eles, o de pássaro bisnau** (Jorge, 2007, p.173, grifos nossos).

Observa-se a partir do excerto, que Dom. Silvestre, tencionava se casar com Gininha apenas pelas oportunidades que lhe surgiram, buscando que a união fosse consumada o mais rapidamente possível, nessa relação nunca existiu amor, e meses depois já não mais procurava a mulher, que progressivamente esvazia-se cada vez mais. Perde tanto de sua personalidade a ponto de deixar de ser aquela mulher que chamava a atenção de todos para atuar como se fosse mais uma das posses do marido: “A tia Gininha nunca o chegaria a tratar por Domitílio. Só Dom. Ela própria iria ser conhecida, a partir de então, entre amigos e chegados, como a mulher do Dom. das pedreiras.” (Jorge, 2007, p. 175).

A relação matrimonial dessa personagem nesse sentido, corrobora as considerações de Giddens sobre a atuação da figura do marido: “A agressão gerada pelo outro frustrador produz a ansiedade que se volta contra o eu; as energias de um indivíduo são então bloqueadas da expressão motora e se convertem em inibições.” (Giddens, 1993, p. 179), percebe-se no romance, que Gininha é cada vez mais aniquilada enquanto sujeito e muito devido às agressões que sofre nessa relação, por mais que não haja nenhuma cena explícita de agressão física, o abandono, a pressão psicológica e a redução dela à função de dona de casa, prejudicam muito essa personagem, passando de completamente desinibida a alguém totalmente retraída incapaz, em alguns momentos, até mesmo de emitir uma opinião livremente.

Fica claro que a personagem sente medo de seu Marido, nos trechos em que convida Milene à sua casa, porém, essa visita só ocorreria quando este homem estivesse distante, e sem possibilidade de retornar até que Milene fosse embora. Na impressão de que estava enfim livre da presença dele, convida a sobrinha, mas é surpreendida com um retorno repentino que a deixa completamente inerte e força que Milene fuja. Nesse sentido, pressupõe-se que há uma violência doméstica sofrida por Gininha que a leva a ter medo das consequências de uma possível reprovação do marido:

Gininha levantou-se. Sim, era ele, o marido da tia em pessoa quem ali vinha a caminhar com passo regular, vinha a aproximar-se. O pé nas lajes, o pé na relva, a avançar em frente, na direcção do terraço. Não havia dúvida — Eram as suas calças claras, as suas pernas quase curtas, o seu ventre um pouco inchado, apertado pelo cinto, era o tio Dom. inteiro, iluminado pelas luzes-bóias, quem ali vinha. A tia Gininha a olhar, hipnotizada, sem se mexer, sem articular palavra, como se um fio de nylon retesado unisse os olhos da tia à ponta dos sapatos do tio, avançando pela vereda de lajes semeadas no meio da relva alta. **Como uma avalanche de que só se visse uma pequena parte. Avançava. A tia caiu na cadeira** (Jorge, 2007, p. 183, grifos nossos).

A cena assume um ritmo que transparece a angústia da personagem nessa situação. Torna-se tão submissa que a própria sobrinha, diz que nada do que ela fala é mais por desejo próprio, passa a ser apenas uma reprodução do marido: “Gininha

a falar como se fosse um prolongamento do tio. Milene até gostaria de poder dizer — Tia, metade da tia Gininha agora faz parte do Dom. Silvestre, a tia fala pela boca dele.” (Jorge, 2007, p. 181). Nota-se que Gininha deixa todas as suas potencialidades de lado em favor da vida matrimonial.

O sociólogo Anthony Giddens, discorrendo sobre a relação matrimonial diz que, “A sociedade moderna é patriarcal e sua ênfase no casamento monogâmico serve para desenvolver traços de caráter autoritário, sustentando, deste modo, um sistema social explorador.” (Giddens, 1993, p. 180), ou seja, explica que a dominação masculina na sociedade se estende ao casamento, logo, a mulher acaba sendo posta em um lugar de submissão, devendo se resignar quanto ao abandono e o descaso que eventualmente pode vir a sofrer do marido, como no caso do romance analisado.

Nessas condições, se institucionaliza uma relação que se pretende afetiva, assim, o caráter erótico do envolvimento tende a ser esvaziado no matrimônio, pois o casamento nos moldes de uma sociedade patriarcalista, em que figura um sujeito fortemente ligado aos ideais capitalistas, como no romance, tem finalidades muito mais voltadas para uma “negociação”, do que da satisfação erótico-amorosa. Esse esquema, coloca os participantes num lugar de colaboradores para a manutenção de uma certa ordem social a ser seguida nesse relacionamento, com funções delimitadas ao homem e à mulher, esquecendo no mais das vezes a presença das necessidades da sexualidade enquanto desejo, reduzindo esse aspecto humano à animalidade, à mera reprodução, e assim, esses não se colocam necessariamente como amantes.

No caso de Dom Silvestre, este, atinge seus objetivos, nunca tivera interesse amoroso em Gininha, desde o início, sua aproximação era puramente com a finalidade de valer-se do prestígio dos Leandro em Valmares para prevalecer economicamente. Nesse sentido, por mais que haja na relação matrimonial via de regra um caráter repetitivo que atenua a pulsão amorosa, e mata o desejo, nesse matrimônio específico, não houvera sentimento em momento algum, só uma mulher que abriu mão de suas potencialidades por medo do julgamento social.

Era como se tivesse tido a consciência do ridículo de haver casado com uma pessoa como Dom. Silvestre, depois de ter tido mais de cem namorados. Estava no seu direito. Encobria-se. Mesmo assim, a certa altura, sabia-se que viviam naquela linda casa à sombra da faia e dos plátanos, [...] o tio Dom. peidava-se. Era triste, triste. O genro de Dona Regina não tinha o sentido da profanação. Constava também que, nessas alturas, a tia Gininha saía da sala, ia ouvir música clássica, Chopin e Mendelssohn, que adorava, e só sobrevivia porque via aquela casa partir, com a memória dos seus namorados lá dentro, cada um com as suas habilidades transfiguradas, [...] Triste, amarga. Fora por essa altura que se dera a grande transformação tão comentada por todos — intermitentemente, habitada pela lógica do tio Dom., a tia como se fosse uma parte integrante do seu marido. **A tia havia desistido da tragédia, tinha escolhido o lado burlesco da vida** (Jorge, 2007, p. 221, grifos nossos).

Percebe-se, quando se observa Gininha, que ela está enquadrada nessa ressignificação pela qual o sujeito feminino passa a partir do casamento. Principalmente para as mulheres, que têm sua individualidade e seus anseios reduzidos a utilitarismos e a funções que devem desempenhar quanto à preocupação com a seus filhos, e o cuidado doméstico, enquanto os homens, tomam para si o papel de controlar a família, tendo lastro para satisfazer-se sexualmente fora de seu matrimônio. Dessa forma, interpreta-se que a dinâmica da construção da personagem passa pela busca do preenchimento das lacunas individuais deixadas pelos desejos de relações erótico-amorosas que não a satisfaziam plenamente, mas, ainda assim, Gininha tem como ponto de fuga do sentimento de vazio que a atingia, seus relacionamentos diversos, intensos e semelhantes, e quando casada, o que lhe sustenta é a lembrança do seu passado de liberdades.

Com os indícios de que perderia a sua jovialidade e beleza com o passar dos anos, resigna-se em certa altura de sua vida e se entrega, aceitando o casamento com Dom Silvestre ainda na ideia de tornar-se enfim feliz em uma relação. Porém não atinge esse objetivo e se torna na verdade ainda mais esvaziada, limitando seu sujeito a figurar como uma mulher infeliz e servil, vivendo um casamento com um homem que não tinha desejo algum por ela, e que não lhe servia para nada além de proteger seu status social, como destacado no trecho, havia feito uma escolha que a distanciou do amor Eros. Aprendeu a suportar o custo que era viver para Dom Silvestre e não para si mesma.

3 CONCLUSÃO

Pretendíamos, com esta pesquisa, compreender as implicações da repressão institucional do casamento sobre a personagem Gininha enquanto mulher que vive nesse contexto. Portanto, a partir das discussões levantadas, conclui-se que ela é submetida a uma grande transformação, impulsionada pelos olhares da sociedade. Envelhecida, casa-se sem amor, e passa de um sujeito forte e decidido, para uma mulher que existe apenas para a manutenção do ambiente doméstico. Nesse sentido, apresenta-se muito debilitada e dependente da figura de seu marido, que não manifesta por ela nenhum sentimento afetuosos.

Assim, em uma relação matrimonial, que desenrola-se nas circunstâncias a que submeteu-se a tia de Milene, nota-se que a constante convivência com o outro, que, no mais das vezes, age como figura opressão e controle, e a monótona e repetitiva rotina do casal, enfraquece o desejo sexual da figura feminina e a reduz às suas utilidades domésticas, aniquilando totalmente, no caso dessa personagem em específico, a sua postura autônoma apresentada na fase inicial do romance.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. 2 ed. 1. reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

COSTA, Maria Aparecida da. **A paz tensa da chama fugaz**: a configuração do amor no romance contemporâneo, Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge. 191 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Natal. 2014.

GIDDENS, A. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista - UNESP, 1993.

JORGE, L. **O vento assobiando nas gruas**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LOURENÇO, E. Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos", **O Tempo e o Modo**, nº 42, Lisboa, Outubro de 1966, p. 923-935

PAZ, O. **A dupla chama amor e erotismo**. Siciliano, 1994.

REAL, M. **O Romance Contemporâneo 1950-2010**. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

ROUGEMONT, D. **O amor e o ocidente**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

AS DIFERENÇAS E SIMILARIDADES ENTRE O SER VIVO E O FICCIONAL:

UMA ANÁLISE DA OBRA *A COMÉDIA
DOS ANJOS*, DE ADRIANA FALCÃO

Agatha Luenny Silva de Lima
Concísia Lopes dos Santos

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A maternidade pode ter diferentes significados para uma mulher. Algumas possuem o sonho de ser mãe, tendo o que costumam chamar de “instinto maternal”, já outras nem tanto. As relações entre mães e filhos também possuem particularidades entre si, de modo que as próprias experiências com suas mães refletem na relação com seus filhos, podendo ser reproduzida do mesmo modo, ou completamente diferente. Dentro do espectro da maternidade, há o sintoma superprotetor, que consiste numa proteção exagerada e que pode causar danos psicológicos na autonomia do filho.

No presente artigo, iremos abordar as problemáticas da maternidade superprotetora utilizando o estudo de Cavalli (2020). Em seguida, discutiremos tais problemáticas no campo da literatura, e o modo como esta retrata os sentimentos, vivências e problemas dos sujeitos sociais através dos estudos de Candido (2007). Posteriormente, iremos discutir a maternidade superprotetora e a construção de personagem Dona Madalena na obra *A comédia dos anjos*, da escritora Adriana Falcão, para identificar o modo como ela é apresentada ao leitor através dos demais personagens e do enredo, compreendendo sua criação através do estudo de Candido (2007) sobre a personagem do romance, a fim de mostrar de que forma as problemáticas de vários campos de estudo perpassam pela literatura. Ademais, faremos uma comparação entre a personagem Dona Madalena, e a mãe da autora Adriana Falcão, buscando encontrar similaridades e diferenças entre o ser vivo e o ficcional, e a possibilidade da reprodução do ser real.

2 AS PROBLEMÁTICAS DA MATERNIDADE SUPERPROTETORA

O campo da psicologia avançou os estudos gradativamente e, através de suas descobertas, melhorou a qualidade de vida de inúmeras pessoas da sociedade, principalmente de mulheres. Tais estudos revelaram a causa e consequência para comportamentos que antes eram um estigma, e ajudou com tratamento psicológico, permitindo uma vida normal na atualidade. A seguir, discutiremos a maternidade superprotetora para a psicologia, suas causas e possíveis soluções.

O cuidado para com os filhos desde antigamente é uma tarefa ligada à mulher, que por uma questão patriarcal na sociedade de submissão ao homem, exerce o papel “inferior” de cuidar dos filhos e da casa, na concepção de família tradicional. Desse modo, o cuidado unilateral dos filhos pode causar à mulher um cansaço psicológico e acarretar problemas para a relação mãe-filho dentro da esfera familiar comum. Porém, com os avanços do campo da psicologia e da medicina, atualmente há uma mudança relativa nessa relação, apresentando uma melhora, pois existem inúmeros estudos acerca da maternidade. Dentre os aspectos discutidos sobre a maternidade, há a síndrome da mãe protetora, que pode ser assim entendida:

A síndrome da mãe superprotetora é o estado patológico caracterizado por conjunto de sinais e sintomas psicofisiológicos apresentados pela conscin mulher, investida de responsabilidade disfuncional sobre a segurança dos filhos biológicos ou não, manifestando proteção ou preocupação exageradas com os mesmos, podendo gerar, paradoxalmente, dependência filial (Cavalli, 2020, p. 14, grifos da autora).

A síndrome da mãe superprotetora causa problemas para o filho, mas também para a própria mãe. Dentre esses problemas o filho encontra dificuldades para desenvolver sua autonomia, pois não lida com os próprios sentimentos e situações sozinho, tomando decisões por vontade própria. Cavalli (2020, p. 15) explica o que ocorre nessas situações: “Quando a mãe começa a decidir por si própria, agir em nome do filho, deixa de ser uma atitude saudável e natural, passando a contribuir com possíveis problemas futuros daquela criança, por exemplo: a insegurança, a baixa autoestima e a ansiedade”.

Desse modo, através da referida estudiosa percebe-se o quanto o filho sofre influência da síndrome da mãe superprotetora, e como isso o afeta, posteriormente, na vida adulta. Como a própria autora diz, as mães que sofrem com essa condição manifestam uma proteção ou preocupação exagerada, fazendo-a pensar que deve proteger o filho de tudo, e agir como se a vida dos filhos fosse a sua própria, o impedindo de viver sozinho. Determinada condição provoca uma dependência entre a mãe e o filho — na mãe, pois preocupa-se com o filho demasiadamente; e no filho que, por falta de autonomia, necessita sempre que a mãe o ajude em suas decisões.

3 LITERATURA E SOCIEDADE: DE QUE MODO OS PROBLEMAS SOCIAIS SE ENCAIXAM NA LITERATURA

Desde os primórdios do desenvolvimento artístico da sociedade, a arte busca retratar a vida real, mesmo que de modo fictício. A *mimesis* aristotélica, por exemplo, buscava imitar e refletir o real, ou aproximar-se dele. Por isso, encontram-se sentimentos, crenças e problemas da vida cotidiana nas artes em geral, de onde é possível ver a própria humanidade através dela, assim como seus conflitos e interesses. Na literatura não poderia ser diferente: a arte poética das palavras

também retrata vivências da vida e sociedade, e possui um importante papel social ao fazê-lo. A literatura reflete, pois, o próprio ser humano, e difere-se das ciências pela sua subjetividade e pela capacidade de explorar e detalhar cada sensação de um ponto de vista humano, bom ou ruim.

No filme *Sociedade dos poetas mortos*, o protagonista faz uma reflexão acerca das ciências existentes, na qual destaca o papel humanizador das ciências humanas, e mais em específico da literatura: “Nós não lemos e escrevemos poesia porque é bonito, nós lemos e escrevemos poesia porque pertencemos à raça humana e a raça humana está cheia de paixão...” (Sociedade [...], 1989, 25 min 31 s). Sendo assim, a literatura, além do seu importante papel social, também reflete a paixão humana, e também a complexidade dos demais sentimentos humanos, sejam eles nobres ou indignos.

É necessário compreender que a literatura é essencial para a construção da identidade de um indivíduo social, pois ela possui o poder de fazer com que o sujeito se sinta pertencente à sua comunidade através da identificação com as representações artísticas. Dito isso, a literatura passou por diversas mudanças até chegar numa representação globalizada, que representasse grande parte da sociedade, e essas mudanças foram sem dúvida essenciais, pois trazem à tona personagens e questões que passam despercebidas pela maioria. Para Candido (2023, p. 167):

[...] Toda *obra* é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma “expressão”. A *literatura*, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma “comunicação”. (Candido, 2023, p. 167, grifos do autor).

As afinidades possíveis através da literatura se mostram ainda mais necessárias quando definem a identidade de uma determinada comunidade, seja ela de um grupo étnico, minoria social, ou mesmo representante de um país. A literatura expressa ideologias e peculiaridades do próprio autor enquanto indivíduo sócio-histórico, trazendo elementos de sua comunidade, que são necessários para a representação de um determinado indivíduo. No início da criação de uma literatura essencialmente brasileira, grande parte da sociedade não era retratada de modo proposital. Os cânones literários se ocupavam em relatar a vida da sociedade burguesa, excluindo desse modo as classes restantes. Contudo, as lutas políticas e o crescimento social exigiram uma grande mudança nas comunidades, e por conseguinte nas formas artísticas em geral. Desse modo, os sujeitos “invisíveis” socialmente passaram a ocupar um lugar de protagonistas, no qual suas vidas tornaram-se vistas. Para Candido (2007, p. 51): “No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor,

pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc.” Portanto, a literatura se faz necessária para o próprio leitor, que através dela pode se encontrar dentro daquele universo ficcional.

4 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM DE FICÇÃO NO ROMANCE

As narrativas apresentam ao leitor personagens, espaços, tempo e podem ser contadas por alguém que participou da história ou não. Tais elementos são essenciais para a construção da obra, mas cada uma tem suas particularidades, podendo se sobressair. O elemento principal da obra, ou o mais importante, vai depender do autor e da própria obra. E também cada gênero literário possui características únicas, em que determinado elemento seja mais necessário. O gênero conto possui uma narrativa mais curta em comparação aos demais gêneros, por esse motivo, não costuma apresentar uma grande quantidade de personagens, ou um tempo cronológico longo, diferente dos gêneros de novela e romance.

Candido (2007), em seu ensaio *A personagem do romance*, discute especificamente sobre o elemento narrativo dos personagens, mas o autor não coloca dado elemento como o mais importante, mas sim o mais atuante na obra. Nas palavras dele, quando se pensa em enredo, automaticamente se pensa nos personagens, e assim, em suas vidas, seus problemas e seus destinos. Sendo assim, para o autor todos os elementos são necessários, pois um se liga ao outro e automaticamente o leitor pensa neles de forma simultânea, mas os personagens passam a impressão de estarem vivos, e que realmente existem em seu enredo, que faz parecer o principal elemento. Candido (2007, p. 52) discorre sobre esse pensamento comum:

Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, — como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida. Feita esta ressalva, todavia, pode-se dizer que é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance.

Portanto, pode-se dizer que a personagem é um elemento essencial para fazer ligação com os demais, mas o conjunto de todos é que faz o romance bom para quem o lê. A personagem é pensada como um ser fictício, que existe em uma realidade imaginária. Contudo, há casos em que o ser fictício representa o ser real, traçando uma linha entre a ficção e a realidade, aproximando os dois seres. Também ocorre de um personagem ser memorável a ponto de os leitores acreditarem realmente que ele de fato existiu, como o caso de Sherlock Holmes, criação de Conan Doyle. Para Candido: “Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de

mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.” (Candido, 2007, p. 52).

A relação da personagem com o ser vivo pode ocorrer de modo direto, em que um é a representação do outro. Para entender como isso pode acontecer, o autor pode afirmar que seu personagem é baseado em alguém real, ou pode haver pesquisas que constatarem semelhanças na história de uma pessoa e de sua representação literária. Na década de 1970 surgiu na França o termo Autoficção, criado por Doubrovsky. Esse termo discute sobre a ficção com elementos biográficos, ou seja, o encontro da realidade e de pessoas reais, com o universo fictício. Com a criação do termo, surgiram diversas dúvidas em relação ao que seria ou não autoficção, e da diferença entre ela e a autobiografia. A despeito de ainda existirem estudos acerca do objeto de estudo do gênero, a principal diferença entre a autobiografia e a autoficção é a presença da ficção, que permite relatar o real, mas com elementos fantasiosos. Desse modo, tal gênero permite que o autor relate sua própria vida, a si mesmo, ou a pessoas conhecidas, escrevendo a realidade ou criando um novo mundo.

5 METODOLOGIA

A abordagem metodológica da presente pesquisa é uma jornada de base qualitativa e explicativa, o que se justifica pelo objetivo geral de analisar a construção de personagem Dona Madalena na obra *A comédia dos anjos*, da escritora Adriana Falcão, sob a perspectiva a maternidade e das diferenças e similaridades encontradas entre os seres vivos e ficcionais. Além disso, faremos uma investigação de caráter bibliográfico (Lakatos; Marconi, 2003), pois o *corpus* é um texto literário que será analisado com fundamentação em postulados teóricos. Do ponto de vista teórico, foram estudados conceitos e concepções acerca da literatura em relação ao elemento personagem da narrativa, bem como da psicologia no que toca as relações de mães e filhos. Ademais, utilizaremos entrevistas da própria autora da narrativa para fundamentar o cotejo da personagem Dona Madalena com a mãe de Adriana Falcão.

6 ANÁLISE DA PERSONAGEM DONA MADALENA

Adriana Falcão é uma grande escritora brasileira contemporânea. Nascida no Rio de Janeiro, mas viveu grande parte de sua vida em Pernambuco, onde foi morar aos 11 anos. Inicialmente a autora começou sua escrita para a televisão, escrevendo roteiros de programas como: *Mulher* (1998 e 1999); *A grande família* (2001 e 2014); e no cinema a autora participou de *Auto da compadecida* (2000). Já na literatura, o seu primeiro livro intitulado *A máquina* foi publicado em 1999. Em entrevistas, Adriana diz que foi a vida que a levou a ser escritora, e que gosta de pensar e falar

como uma criança, por isso a escolha da literatura infanto-juvenil. Além disso, o gosto da sua filha pela série de livros *Harry Potter* fez a autora adentrar no realismo mágico, buscando trazer um ar brasileiro para suas obras.

Na literatura contemporânea, a autora representa em suas obras elementos de uma típica sociedade brasileira. Além de retratar personagens femininas como protagonistas livres, também acentua as relações familiares. A obra *A comédia dos anjos* possui uma brasilidade reconhecida por qualquer cidadão brasileiro. Fazendo uma leitura semiótica da capa da segunda edição da Editora Salamandra de 2010, encontram-se elementos considerados tipicamente brasileiros. O primeiro deles é o futebol, já que o Brasil carrega o título de país do futebol. Além disso, um dos personagens da obra encontra-se na capa usando a camisa da seleção brasileira, pois ele é um jogador de futebol. As cores presentes na capa são as mesmas da bandeira do Brasil, com a predominância do verde, do amarelo, do azul e do branco. Outrossim, a própria narrativa apresenta uma brasilidade, explanando ao leitor uma família puramente brasileira, na qual há a comum briga entre sogra e genro, além da presença do vocabulário Tupi-Guarani em alguns momentos. Por estes motivos, a narrativa da escritora Adriana Falcão pode ser considerada uma obra que retrata uma identidade nacional, visto que a autora destaca símbolos e histórias da sociedade brasileira.

Além da brasilidade da obra, outros elementos são atrativos no romance da autora, dentre eles a personagem principal da narrativa, Dona Madalena. O motivo pelo qual a própria é intrigante, é pelo fato de ser a protagonista da história, mas iniciar o romance morta. Tal fato produz pelo menos uma curiosidade ao futuro leitor, que busca entender de que modo isso acontece. Apesar do início de luto da narrativa, a autora não a escreveu para ser uma obra triste, e como o título do romance diz, acaba se tornando uma comédia.

Relatando o romance de forma resumida, inicialmente o leitor conhece a filha Edith, que encontrou a sua mãe, Dona Madalena, morta. Logo após são feitos os preparativos do enterro da falecida que não permanece por muito tempo nessa condição. No dia seguinte ao enterro, Edith acorda e encontra sua mãe na cozinha, como se não tivesse sido enterrada no dia anterior. O motivo pelo qual Dona Madalena voltou à vida foi pela filha Edith, a mãe pode ser descrita como uma “mãe coruja”, que é outra palavra para superprotetora. Por esse motivo, a mãe de Edith sempre a protegeu de modo exagerado, impedindo que ela tomasse suas próprias decisões, e mesmo morta, volta à vida para que Edith não tomasse nenhuma decisão errada, dentre elas voltar para o seu ex-marido e pai do seu filho Artur, o jogador de futebol Paulo.

O leitor conhece a personalidade de Dona Madalena através das opiniões dos outros personagens sobre ela e, com o fluir do enredo o leitor consegue conhecê-la por ela mesma. Tanto o leitor quanto os sujeitos fictícios da obra conseguem ver a

superproteção que ela tem sobre a filha. Vejamos abaixo algumas passagens em que a personagem é descrita:

Quem conhecia Dona Madalena tinha certeza absoluta de que ela não ia morrer nunca. Não era coisa dela morrer.

[...]

[...] do amor, da generosidade, do desapego, do equilíbrio, da paz e da harmonia que marcaram sua passagem pela terra.

— Ele não conhecia a vovó? – Arthur estranhou. [...]

[...]

— Parece até que não conhece sua mãe. E ela só não faz o que dá na telha? O doutor Gaspar, Deus o tenha, é que dizia “a Madalena pensa que o Hemisfério Sul da Terra é todo dela”. Mal sabia ele que ela ainda havia de querer controlar a Terra inteira, o céu, e o caminho entre um e outro. (Falcão, 2010, p. 13; 18; 74).

Nos trechos acima, a Dona Madalena é descrita como controladora e teimosa, ou seja, uma pessoa de difícil convivência, mas apesar de tudo, ela tem muitas amizades que a querem bem. Há também discussões entre Edith e sua mãe, que evidenciam a superproteção da própria. Vejamos abaixo:

— Desculpa. Nunca mais eu vou brigar com você. Eu nunca devia ter brigado com você!

— Devia, sim. Eu sou chata, sou louca, sou metida, sou teimosa, sou neurótica, sou isso, sou aquilo [...]

[...]

— E você explicou “lá” o quê?

— Que você não sabe fazer nada sem mim [...]

— Como é que você pode saber se eu faço tudo errado se você nunca me deixou fazer nada na vida?

[...]

— Está vendo como ela me trata, Arthur? É pra isso que servem os filhos. Crescem, acham que sabem viver sua vida e querem sair vivendo por aí, fazendo suas próprias escolhas.

[...]

— Não seja dramática, Edith.

— Até quando você vai me mandar não ser isso e ser aquilo?

— Até você aprender a viver sem mim. Como eu já consegui provar que milagres acontecem, só nos resta esperar que aconteça outro.

— E se milagres acontecem, quem sabe você não descobre que não é a dona do mundo? (Falcão, 2010, p. 39; 47; 57; 112).

No primeiro trecho Madalena fala sobre si mesma, e demonstra uma consciência da sua própria personalidade. Nos trechos seguintes percebe-se o controle superprotetor no qual a personagem exerce sobre Edith, e os problemas que isso acarretou para a filha. Com o decorrer da narrativa, Madalena decide deixar a filha tomar suas próprias decisões mesmo que não concorde. E após fazer todos viverem uma verdadeira comédia, retorna ao céu para viver o descanso eterno.

Com base no romance e na personagem mãe, podemos perceber como a literatura representa pessoas e narrativas reais. Como Candido (2007) disse, a

literatura usa mecanismo de projeção e identificação, ao ler *A comédia dos anjos* o e leitor pode sentir que conhece aquelas personagens no mundo real, ou mesmo que tal personagem parece com ele próprio, pois retrata personalidades brasileiras conhecidas por todos.

6.1 até que ponto dona Madalena é só uma personagem?

A princípio descrevemos neste artigo a personagem fictícia Dona Madalena, assim como sua vida, sentimentos e relação com outros personagens da obra *A comédia dos anjos*. Agora, iremos discutir a relação entre Dona Madalena e Maria Augusta Teresa Izabel de Souza, mãe da escritora Adriana Falcão, com o objetivo de compreender até que ponto a personagem é apenas ficção, pois a própria autora já disse que teve inspiração criativa na sua mãe verdadeira.

Candido (2007) delimitou essas diferenças entre o *homo fictus* e o *homo sapiens*, com base nos estudos de Foster, vejamos abaixo:

O *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ser ele conhecido muito mais cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem, “porque o seu criador e narrador são a mesma pessoa” (Candido, 2007, p. 55).

Com base nisso, percebe-se que há diferenças acentuadas entre eles. O *homo fictus* não faz tudo como o *homo sapiens*, mas vive mais intensamente dentro de sua narrativa, pois o autor permite que o leitor conheça cada parte dele. O autor escreve um personagem no qual possa ser baseado em si, ou em alguém conhecido, mas ao torna-lo fictício, o personagem não exprime a totalidade da pessoa real, mas sim uma reprodução do ser. Candido (2007) diz:

Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, — ao contrário do caos da vida — pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes. Todavia, segundo Mauriac, há uma relação estreita entre a personagem e o autor. Este a tira de si (seja da sua zona má, da sua zona boa) como realização de virtualidades, que não são projeção de traços, mas sempre modificação, pois o romance transfigura a vida (Candido, 2007, p. 63).

Esta relação entre a personagem e o autor pode ser direta, em que o autor propositalmente transcreve algo ou alguém de sua própria vida. Para descobrir se o personagem é apenas ficção, faz-se necessária uma pesquisa, como no caso de *A comédia dos anjos*, objeto de pesquisa desse artigo. Tal dúvida surgiu através da

própria escritora, que relatou a semelhança de sua personagem com sua mãe. Para Candido (2007):

Há personagens que exprimem modos de ser, e mesmo a aparência física de uma pessoa existente (o romancista ou qualquer outra, dada pela observação, a memória). Só poderemos decidir a respeito quando houver indicação fora do próprio romance, — seja por informação do autor, seja por evidência documentária (Candido, 2007, p. 52).

6.2 Entrevistas da autora Adriana Falcão

Em entrevista ao *Sempre um papo*, Adriana revela que a ideia para o seu romance surgiu no próprio enterro de sua mãe, em que sua irmã disse que achava que Deus não iria aguentar ela lá, levando humor para aquele momento triste, como no próprio livro. Após algum tempo, Adriana relata que lembrou da história e decidiu escrever sobre uma mãe controladora que inicia a história morta, mas volta a vida e nas palavras de Adriana atormenta todos a sua volta.

Após delimitar a personagem Dona Madalena e atestar a relação com a mãe da escritora Adriana Falcão, iremos acentuar as diferenças e similaridades entre ambas. Como Candido (2007) afirma, a personagem é uma reprodução do ser vivo, e não o próprio ser, dito isto, atestamos que ambas não são a mesma, mas possuem características particulares parecidas. Dentre essas características está a superproteção, que como a própria Adriana diz “é coisa de mãe”, mas que a sua mãe seria um pouco mais controladora que as outras, característica também inerente à Dona Madalena. Como diferenças destacam-se a limitação do ser ficcional, que dentro da obra o personagem é apresentado de modo coeso, menos variável e mais lógico (Candido, 2007), de modo que a interpretação de uma pessoa real sobre outra não possui essa coesão, pois é impossível delimitar a existência de outro ser, além da variação da personalidade e emoções humanas.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, o presente trabalho objetivou analisar a construção da personagem fictícia Dona Madalena, buscando compreender o modo pelo qual ela é inserida na narrativa de Adriana Falcão, em função das teorias literárias que definem a personagem do romance, como nos postulados de Candido (2007). Posteriormente, analisamos as possibilidades de aproximação com o ser fictício e o ser real, assim como o distanciamento, com base em falas da escritora do romance que afirma que a inspiração da personagem de *A comédia dos anjos* foi sua própria mãe. Nessa análise, apontamos as particularidades existentes entre a persona real existente no mundo biossocial em relação a personagem criada para a ficção, e suas respectivas diferenças, levando em conta o conceito da verossimilhança.

Efetivamente, para análise da obra, adentramos no campo da psicologia em específico nas melhorias produzidas por tais estudos e na melhora da qualidade de vida principalmente de mulheres, para compreender a síndrome da mãe superprotetora, com o objetivo de analisar a personalidade de Dona Madalena e sua relação com sua filha Edith. Ademais, discutimos a relação entre a literatura e a sociedade e o modo como o ser humano é representado na arte, desde o aspecto sociológico até o psicológico. Por último, utilizamos Candido (2007) para analisar a obra literária, principalmente o elemento personagem da narrativa, com o intuito de analisar a obra com base em seus pressupostos.

Portanto, pelo aspecto interdisciplinar da literatura, utilizamos diversas áreas das ciências humanas e sociais para a análise literária da obra *A comédia dos anjos*, destacando principalmente o estudo comparativo do ser fictício e da persona real. Nesse sentido, entendemos que o ser biossocial existe numa realidade palpável e complexa, no mundo de fato ao passo que o ser fictício existe numa realidade criada, inventada, ainda que próxima do real, com relação direta com a realidade, no modo de viver, espaços físicos, e personalidades. Assim, o ser real não pode ser definido em sua totalidade uma vez que é impossível determinar inteiramente a sua personalidade como algo visto de fora; os seres humanos são imprevisíveis e complexos, já os personagens fictícios são menos variáveis, definidos dentro da sua narrativa e fadados a ser sempre os mesmos. Daí que não importa quantas vezes o leitor leia um livro, os personagens sempre agirão da mesma forma, assim como a narrativa sempre terá o mesmo fim.

Por fim, reiteramos a possibilidade de continuidade da pesquisa entre as representações dos seres reais e ficcionais, visto que a literatura contém um campo vasto de possibilidades a serem analisadas em diferentes aspectos humanos.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. **A personagem da ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Todavia, 2023.

CAVALLI, M. Autossuperação da Síndrome da Mãe Superprotetora. **Revista de Paradireitologia**, ano V, n. 5, p. 9-30, 2020. Disponível em: <http://repositorios.org/jspui/handle/123456789/7650> Acesso em:

FALCÃO, A. **A comédia dos anjos**. São Paulo: Moderna, 2010.

LAKATOS, E.; MARCONI, M. **Fundamentos de metodologia científica**. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2003.

SOCIEDADE dos poetas mortos. Direção de Peter Weir. Estados Unidos, Walt Disney Studios, 1989. (128 min).

CARTOGRAFIAS DA ESCRITA NELIDIANA E O DEVIR-MULHER DE NÉLIDA PIÑON

Maria do Socorro Souza Silva
Roniê Rodrigues da Silva

1 INTRODUÇÃO

No ensaio “O presumível coração da América”, Nélida Piñon diz: “A memória da mulher encontra-se na Bíblia ainda que não tivesse sido ela a interlocutora de Deus. Essa memória encontra-se igualmente nos livros que não escreveu, uma memória que os narradores usurparam enquanto vedavam à mulher o registro poético de sua experiência” (Piñon, 2011, p. 11). Esse pensamento é retomado neste trabalho como um agenciamento, para problematizarmos o lugar da representação da mulher na literatura, enquanto indivíduo que passa de objeto a sujeito da própria escrita. Essa mudança de perspectiva será lida, ao longo desse trabalho, a partir de uma leitura crítica da obra da própria Piñon, em uma associação com as noções de devir-mulher, devir-escrita (devir-escritora)¹ -, conforme problematizadas pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012b).

Nascida em 03 de maio de 1937, Nélida Piñon faleceu em 17 de dezembro de 2022, constituindo-se sua morte como um acontecimento que deixa um legado no cenário da literatura brasileira contemporânea. Dona de uma carreira consolidada, desde a infância, Piñon apresentava talento para criar histórias e bem jovem começou a escrever, tendo alcançado, ao longo de sua experiência enquanto escritora, uma série de prêmios, tornando-se membro e presidenta da Academia Brasileira de Letras. O início da trajetória profissional remonta aos anos de 1956, quando ela escreve seu primeiro romance, *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*, publicado cinco anos depois, em 1961. Nos anos seguintes, outras obras foram sendo escritas e publicadas: *Madeira feita de cruz* (1963), *Fundador* (1969), *A casa da paixão* (1977), *Tebas do meu coração* (1974), *A força do destino* (1977), *A república*

¹ Segundo o pensamento deleuze-guattariano, o devir é representado por uma constante transformação, em que as conexões ocorrem através da diferença, num agenciamento com as minorias, e numa associação com o fora, criando formas revolucionárias de combate àquilo que está fixo e que é instituído pela sociedade. Os devires ocorrem, na maioria das vezes, através dos sujeitos minoritários, àqueles que se encontram à margem da sociedade. Já os termos Devir-escrita e Devir-escritora são terminologias pensadas durante esta pesquisa com base nos pressupostos deleuze-guattarianos para auxiliar na análise e compreensão do fazer literário da escritora que nos destinamos a estudar. Ao longo deste trabalho trataremos, mais especificamente, sobre as referidas noções.

dos sonhos (1984), *A doce canção de Caetana* (1987), *Cortejo do Divino e outros contos escolhidos* (2001), *Uma furtiva lágrima* (2019) e *Um dia chegarei a Sagres* (2020), são algumas de suas publicações. Destas, *A República dos Sonhos* pode ser considerado como o romance mais conhecido da autora, em que presta uma homenagem a sua família de descendência galega.

2 O DEVIR-MULHER DE NÉLIDA PIÑÓN

Acerca da atuação da escritora, ao longo de mais de quatro décadas, e da repercussão da sua obra, destacamos que a carreira da autora soma mais de quatro décadas, em que publicou livros em mais de 20 países, os quais foram traduzidos para mais de dez idiomas. Seus escritos são repletos de reflexões profundas e complexas, tendo o ser humano e suas inquietações, como principal eixo temático (Boso, 2010). Associada a essa constatação é possível perceber que, em seus textos, Piñón reafirma um comprometimento com a representação da situação feminina ou ainda com a correlação existente entre o fato de ser uma narradora mulher. A respeito disso, Silva (2010) observa como a autora se posiciona sobre a questão a partir de falas como a extraída da coletânea de textos intitulada *O presumível Coração da América*, na qual ela afirma: “Narro porque sou mulher”. (Piñón, 2011, p. 13). Para Silva (2010), as identidades de mulher e escritora aparecem numa correlação que, de certo modo, é crucial para que Piñón se assuma como uma escritora comprometida com a sua condição de gênero.

Esse posicionamento vai sendo reafirmado em outras falas da escritora, como quando destaca: “Tenho gosto em servir à literatura com memória e corpo de mulher. Em mim residem os recursos sigilosos que a mulher engendrou ao longo da história”. (Piñón, 2011, p. 13). Essa consciência de gênero relativa a esse sujeito autoral feminino não conduzirá a autora para a produção de uma literatura que só fale de mulheres, mas permitirá a ela ter uma certa propriedade sobre a ação de narrar o universo feminino. Nesse sentido, Piñón serve à literatura trazendo para a sua condição de escritora a História das mulheres - da qual, quase sempre, estiveram ausentes como sujeito autoral. Nesse sentido, escrever para ela já é parte de um devir, pois a mulher passa de objeto a sujeito da escrita.

Considerando esse primeiro movimento, de objeto a sujeito, a escrita nelidiana pode ser associada a um tipo de devir-escrita, na medida em que provoca rupturas com uma tradição falocêntrica, a partir de uma compreensão relativa a uma identidade de gênero: “É com corpo e memória de mulher que analiso a minha espécie” (Piñón, 2011, p. 123). Nessa feita, o trabalho laboral de Piñón pode ser lido também como uma espécie de “escrita de si”, na medida em que se autodeclara agente que serve a literatura com sua memória e corpo de mulher.

Conceito da filosofia foucaultinana, a “escrita de si” é problematizada por Margaret Rago (2013), na obra *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e*

invenções da subjetividade. Para a autora, a escrita de si configura-se como: “[...] um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolítica de produção do indivíduo”. (Rago, 2013, p. 51).

Por meio da alusão a elementos da vida, família, do ofício de escrever, das suas ideologias sócio-políticas, Piñon produz uma escrita de si repleta de experiências subjetivas, vivências essas que permitiram a criação de protagonistas femininas subversivas que se contrapõem às “formas biopolítica” que objetivam regular as ações dos indivíduos.

A título de exemplo do caráter pessoal na escrita nelidiana, no romance *A república dos sonhos* (1984), por meio do protagonista Madruga, personagem galego, a escritora traz marcas da sua ascendência também galega. Nessa obra, ela homenageia a Galícia, terra originária dos seus avós, problematizando também a condição feminina por meio dos papéis desempenhados pelo núcleo de mulheres da narrativa em meio aos ditames do protagonista masculino.

Em *Coração andarilho* (2009), livro caracterizado como autobiográfico e relato de viagem, Piñon rememora as vivências com o avô Daniel, no bairro de Vila Isabel e a viagem que fez para a Galícia para conhecer a origem familiar, dentre outros aspectos pessoais. Nas páginas da obra, “a escritora levanta uma série de questionamentos sobre si mesma, realizando o que se pode chamar de uma teorização sobre a memória, de maneira lírica, emocionante e corajosa”², conforme expõe o site de leilões de edições raras de livros no qual foi disponibilizada um exemplar da primeira versão de *Coração andarilho*, cuja capa tem a foto da própria Nélida Piñon quando criança.

Seguindo esse mesmo viés relativo a uma “escrita de si”, no *Livro das horas* (2012), a autora reúne textos de gêneros diversos que carregam um teor memorialístico, composto por algumas experiências, entrecortadas por um tom ficcional: “É uma confluência de gêneros. Tem uma visão poética da realidade, uma análise civilizatória da sociedade na qual habitamos, tem enredos, tem histórias, tem memórias pessoais e memórias alheias”, diz a escritora em entrevista concedida ao Grupo Record, em 2012³.

Com o romance *Vozes do deserto* (2004), por meio da clássica personagem Scherezade, famosa contadora de histórias, também é possível notar uma escrita de si, primeiro na própria figura da mulher narradora figurativizando uma metáfora do seu ofício de fabular o cotidiano, e ainda na figuração da personagem transgressora que representaria a questão de gênero bem marcada no discurso da autora.

² Informações extraída em: <https://www.brasillivros.com.br/peca.asp?ID=16577448#desc-compl>. Acesso em 15 dez. 2023.

³ Entrevista disponível em: <https://youtu.be/vbh8S3SYhC0?si=Pk2A5nKKW-vkGXD>. Data do acesso: 10 dez. 2023.

Após receber um diagnóstico médico e a notícia de restar-lhe pouco tempo de vida, Nélida resolve escrever uma espécie de diário da morte, como definiram alguns dos críticos e leitores da autora, assim como ela mesma em entrevista⁴. *Uma furtiva lágrima* (2019) se constitui, assim, como um livro de autoficção e memória que começa com a seguinte proposição: “Falar em primeira pessoa requer audácia. Mas é uma opção natural. Enquanto falo por mim ou penso por mim, incorporo os demais à minha genealogia” (Pinon, 2019, p. 9). A escrita de si nesta e nas demais obras citadas deixa de ser apenas autobiográfica, para se configurar como um “campo aberto de força” em que o eu (autoral) se funde ao contexto (demais sujeitos que ela incorpora a sua genealogia) (Rago, 2013).

Em seu último romance, *Um dia chegarei a Sagres* (2020), através do protagonista Mateus, jovem de origem portuguesa que sai em aventura rumo a Sagres, a autora retoma a imagem do personagem viajante, do sujeito dividido entre duas culturas, como uma espécie de representação de si e da sua descendência galego-portuguesa, conforme já havia aparecido em *A república dos sonhos* e *A doce canção de Caetana*.

Pensar a escrita de si a partir da produção pinoniana é ultrapassar os limites de uma escrita de cunho autobiográfico, isso porque nas obras que possuem esse caráter pessoal e memorístico a escritora não produz, unicamente, autobiografias confessionais tradicionais, ela percorre um caminho rumo a detalhar a sua subjetividade, semelhante ao discutido por Rago (2013):

Na esteira dessas discussões e aproximando-as das questões do feminismo, focalizo as narrativas de si que essas mulheres constroem em depoimentos, em livros autobiográficos, ou em outros textos em que inscrevem e elaboram a própria subjetividade. A noção de “escrita de si” é fundamental, nesse contexto, para diferenciar os discursos autobiográficos dessas militantes das autobiografias confessionais tradicionais, em que o indivíduo parte para uma busca introspectiva de si, pela escrita, tendo em vista reencontrar sua verdade essencial supostamente alojada no fundo da alma, na própria interioridade. Aqui, ao contrário, trata-se de assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito de si mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade possibilitado pela “escrita de si” (Rago, 2013, p. 51).

Quando a mulher escreve narrativas confessionais, por meio das quais ela fala sobre si e sobre outras tantas mulheres, como faz Piñon, ela está pondo em prática uma escrita de si de cunho crítico, que se diferencia de uma autobiografia confessional tradicional que, muitas vezes, acaba reproduzindo os discursos do assujeitamento. Todavia, quando representa a condição da mulher, os caminhos por ela percorridos historicamente e a conturbada relação com os discursos normatizadores, não está produzindo apenas relatos pessoais, mas discursos que

⁴ Entrevista concedida ao Canal Curta: <https://youtu.be/T2Bdl9MNM0A?si=XKr9sR1hCRSEkBvn>. Data de acesso: 10 dez. 2023.

desconstróem valores já enraizados e trazem novas maneiras de enxergar a ordem social. Nesse sentido, a escrita de si passa a ser vista como “prática de liberdade” a partir da qual o sujeito escritor se autoconstrói por meio de uma orientação socioideológica.

A medida que as produções femininas se inscrevem contrapondo-se a normatividade que recai sobre as mulheres, assim como ocorre com boa parte das obras de Piñon, esses trabalhos, sejam eles literário ou não, se configuram como “práticas discursivas efetivamente feministas”, isso porque esses produtos possuem um comprometimento com as lutas contra as “formas contemporâneas de controle dos corpos” (Rago, 2013, p. 56) e se configuram como estratégias libertárias do sujeito feminino.

Pensando a escrita nelidiana num diálogo com a filosofia, com o intuito de concebê-la a partir de um processo de devir, consideramos o que dizem Deleuze e Guattari (2012b). Para os dois filósofos franceses, o devir caracteriza-se pela multiplicidade, pela diversidade, por uma diferença que se estabelece em uma aproximação com o universo do minoritário – no sentido de minorias, conforme concebem as Ciências Humanas e Sociais. Historicamente, as mulheres compõem esse conjunto, sendo-lhes negado o direito de escrever, de ser interlocutora de Deus (conforme observamos no texto da Bíblia, em que apenas o homem aparece como interlocutor da divindade) e de tornar-se protagonista da própria história.

Pensando essa ausência feminina no processo de formação da literatura brasileira, a negação desse direito institui um apagamento, responsável por homogeneizar as práticas da escrita, conforme discute a professora Regina Dalcastagné, na obra *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*: “[...] o campo literário brasileiro é extremamente homogêneo [...], composto por autores que [...] são parecidos entre si, como pertencentes a uma mesma classe social, quando não tem as mesmas profissões, vivem nas mesmas cidades, tem a mesma cor, o mesmo sexo” (Dalcastagné, 2012, p. 14).

A homogeneização da qual fala a autora refere-se ao fato da literatura brasileira ter sido representada, por muito tempo, por escritores brancos, do sexo masculino, de classe média/alta. Essa padronização não fica apenas no campo da autoria, mas também no que diz respeito a própria escritura que, até o período conhecido como Modernismo, esteve ancorada por um viés canônico, aspectos que serão melhor desenvolvidos noutro espaço deste trabalho e que aqui foram evocados com o intuito de mostrar que a escrita de Piñon desconstrói parte dos ideais canônicos.

Assim, ao problematizarmos a constituição da identificação da intelectual Nérida Piñon, é importante pensarmos nas suas escolhas políticas e sócio ideológicas durante o ato de escrever, pois “[...] absolutamente nada na escrita de Nérida Piñon se dá por acaso, em cada entrelinha o leitor arguto tem muito a aprender, muito a descobrir” (Marreco, 2021, p. 48). Desse modo, quando em diversas narrativas

resolve colocar a mulher como protagonista de suas histórias, dando-lhes a oportunidade de questionar representações estereotipadas, a escritora tem um propósito: o levante do feminil, que se traduz como sendo um instante ou espaço dentro da história da literatura brasileira no qual a mulher sai da condição de coadjuvante (uma figura idealizada e representada pelo sujeito masculino) para protagonizar a sua própria figurativização dentro dos textos literários e também na função de escritora. Nesse sentido escrever sobre a mulher é também escrever-se, transformar o vivido em experiência que na visão de Rago (2013)

Dalcastagné (2012) continua a discussão sobre a presença de uma problemática, na produção literária brasileira, no que concerne à escassez de representatividade das minorias, seja nas representações de personagens e narradores, como também no grupo de autores e produtores de literatura. Para ela a questão da representatividade não se restringe “na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala (Dalcastagné, 2012, p. 19).

Consoante a isso, Rejane Queiroz (2021, p. 140) diz que “[...] a literatura brasileira de autoria feminina, apesar de ter iniciado seu percurso em meados do século XIX, sempre esteve à margem do cânone literário”. Diante disso, a obra nelidiana se constitui como um fazer literário de cunho representativo, pois sua produção traz a mulher para a cena literária, primeiro na condição de escritora de alcance nacional e internacional e, sobretudo, porque os enredos criados por ela dão voz às mulheres de diferentes classes sociais, com características distintas e identificações contrastantes, como ocorre à heroína Scherazade do romance *Vozes do deserto*; a personagem Marta de *A casa da paixão*; à protagonista atriz do livro *A doce canção de Caetana*; à personagem Monja do romance *Fundador*, e tantas outras personagens as quais aludiremos mais adiante, boa parte delas forjadas em oposição ao sistema patriarcal que, historicamente, dita a conduta do sujeito feminino na sociedade.

Quando afirmamos que Piñon elege a mulher como protagonista de algumas de suas narrativas, sabemos que outras escritoras também o fizeram. Nesse sentido, a ideia aqui não é a de apontar para um pioneirismo, mas de ressaltar uma espécie de *modus operandi* que dialoga com a história de outras escritoras, outras personagens clássicas da literatura universal, pois, na leitura crítica da literatura produzida pela autora acaba por revelar-nos que a figura feminina retratada nas suas narrativas, caracteriza-se por um espírito combativo: são mulheres como as personagens Scherezade, Marta, Caetana, por exemplo, as quais estão, a todo instante do enredo, lutando contra forças opressoras. Para constituir cada uma dessas personagens, Piñon revisita a história das mulheres, buscando, num diálogo com a tradição, literatizar uma representação de mulher que se caracteriza por um comportamento, quase sempre, subversivo, empoderado, a partir do qual desafia as

regras do sistema patriarcal. A exemplo disso, lembremos da personagem Scherezade, originalmente pertencente ao *Livro das Mil e uma noites*, mas que protagoniza o romance *Vozes do Deserto*, publicado em 2004. A respeito dessa narrativa e da protagonista da trama, Silva e Silva (2020, p. 201), em artigo intitulado “Vozes do deserto e as mil e uma noites: relações dialógicas entre o texto clássico e o contemporâneo”, dizem que:

Utilizando-se do recurso paródico, Nélida Pinõn contesta os padrões estéticos e sociais impostos à mulher árabe do século X, permitindo que a protagonista recriada por ela apareça representada como um sujeito mais subversivo ao longo de toda a trama e que, ao seu final, tenha um destino divergente do que teve a Sherazade da tradição (Silva; Silva, 2020, p. 201).

No caso específico desse romance, o processo de devir poderia ser compreendido por dois vieses: primeiro porque a escritora retoma uma narrativa já consagrada, dando-lhe outras nuances, outra estrutura, um foco narrativo totalmente distinto, uma visão profunda da identidade de cada personagem, transformando *Vozes do deserto* como um devir da própria escrita da tradição, que é modernamente reencenada. E segundo porque diferentemente da Sherazade da tradição, a personagem nelidiana em nenhum momento se deixa subjugar completamente pelo Califa. Mesmo que se situe numa Bagdá do século X, constituída como uma sociedade patriarcal, a mulher realiza o seu movimento de devir ao longo de toda a trama, potencializando-o quando, no desfecho da narrativa, foge e abandona o Califa, sendo esse seu maior ato de subversão, o seu devir-mulher e devir-revolucionário.

Tal qual ocorre a Scherezade, outras personagens mulheres das narrativas nelidianas constituem, igualmente, suas identificações numa associação com o movimento do devir. Exemplo disso pode ser percebido pela saga das personagens Marta e Antônia do romance *A casa da paixão*. A primeira revela ser dona de si e dos desígnios do seu corpo, não permitindo ao sujeito masculino dominar sua carnadura e seu destino. Conforme será problematizado mais adiante neste trabalho, Marta, desde bem jovem, costumava se masturbar perante a natureza e o olhar vigilante do pai, reivindicando, ainda na infância, a posse do seu corpo, enquanto vai, ao longo da trama, transgredindo os ditames que a sociedade patriarcal impõe para o sujeito feminino. A segunda mulher do romance é Antônia, caracterizada como um ser andrógino, híbrido e multifacetado, que não mantém a subjetivação ancorada numa única identidade - seja masculina ou feminina, antes transita entre esses dois universos e ainda mantém uma relação íntima com Marta. Assim, consideramos que ambos os sujeitos performam ações que seriam próprias de um devir-mulher. Adiante deste trabalho, verticalizaremos essa análise, quando especificamente tomarmos o romance como texto que serve de *corpus* para essa tese.

A representação do protagonismo feminino em Piñon também aparece no romance *A doce canção de Caetana*. A personagem, atriz cujo nome aparece no título

do romance, caracteriza-se por sua insubordinação àquilo que a sociedade determina à mulher: seja aos lugares que deve frequentar, à educação que lhe é reservada, às posições sociais que precisa ocupar, aos modos de se comportar. Ao viver de forma nômade, assumindo-se como uma atriz mambembe, Caetana burla as leis sociais que preveem ao sujeito feminino os espaços privados da casa, da cozinha, da igreja, passando a se constituir pela noção de devir-mulher.

De igual maneira, no romance *Fundador*, a personagem feminina, cognominada apenas como Monja, também experiência o seu devir-mulher. Mesmo sendo forçada a desistir da ordem religiosa que comandava para se casar com o protagonista da trama, ainda assim, ela adquire meios de burlar aquilo que lhe é imposto, canalizando as ações e os pensamentos para Deus e não para o marido. Desse modo, mesmo casada, ela faz questão de reafirmar as suas convicções, deixando claro que não é o homem que lhe importa, mas as convicções religiosas, conforme discute Silva (2010, p. 91) em estudo do referido romance.

As personagens femininas de *A república dos sonhos*, a esposa Eulália, a filha Esperança e a neta Breta, também travam embates contra a figura masculina, sobretudo em relação ao personagem Madruga, protagonista da trama, que se caracteriza por um comportamento autoritário. A esse respeito, Lúcia Osana Zolin (2019, p. 137) no artigo “Sob o primado da palavra: o universo feminino/feminista das mulheres d’A República dos sonhos, de Nélida Piñon”, discute sobre o processo de emancipação da mulher. Segundo a autora, Piñon além de escrever a trajetória do personagem Madruga, também representa a trajetória emancipatória feminina por meio das mulheres que permeiam as vivências do protagonista.

Isso corrobora nossa tese de que a escrita de Nélida Piñon e o modo como suas personagens se configuram podem ser pensados numa associação com um devir-mulher e um devir da própria escrita, à medida que escritora, escrita e personagens rompem com a representação canônica do sujeito feminino.

Em se tratando dos contos nelidianos é importante evidenciar que suas personagens também são marcantes, fortes e subversivas. Na coletânea de textos intitulada *O calor das coisas*, especificamente no texto “I love my husband” a personagem feminina, também narradora personagem, não cognominada na narrativa, inicia os relatos de sua vida regrada pelas imposições maritais com a seguinte afirmação: “Eu amo meu marido”, e durante todo o texto o leitor atento consegue notar que Piñon permite a essa narradora contar a sua história como uma espécie de desabafo, de fuga da vida de enclausuramento social. A personagem vive em função do casamento, de ofertar momentos de agrado ao marido.

Poderíamos nos questionar como uma mulher tão oprimida e submissa poderia, assim como as outras personagens citadas, experimentar um processo de devir. A questão do devir da protagonista, nesse caso, ocorre de modo diferente, não no plano material, e sim espiritual, numa conotação psicológica, não se concretizando totalmente, ou seja, é quando, por alguns instantes, ela questiona o

modo como é tratada, fabula momentos íntimos com outros homens, pensa em adquirir sua independência financeira, mas logo ela retorna aos fatos e até se desculpa, mentalmente, ao marido, por alimentar tais “devaneios”.

Em se tratando do devir como forma de escrita, os filósofos franceses Deleuze e Guattari (2012, p. 21) destacam que “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires [...]”. O ato criativo da escrita permite ao sujeito literário participar de universos distintos, viver uma experiência singular. Os estudiosos destacam ainda que:

É preciso que a escrita produza um devir-mulher, como átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de tomá-los num devir. Partículas muito suaves, mas também duras e obstinadas, irredutíveis, indomáveis (Deleuze; Guattari, 2012b, p. 72).

Em relação à natureza política da escrita de Pinõn, vemos que as personagens femininas, cada uma a seu modo e em níveis diferentes de intensidade, encontram-se num entrave com as forças estatais opressoras. São mulheres de natureza forte e transgressora e, por esse motivo, nesta tese estudamos algumas das personagens pela ótica do devir, particularmente sobre a ótica do devir-mulher, semelhante ao movimento observado na literatura inglesa:

A ascensão das mulheres na escrita romanesca inglesa não poupará homem algum: aqueles que passam por mais viris, os mais falocratas, Latwrence, Miller, não pararão de captar e de emitir por sua vez essas partículas que entram na vizinhança ou na zona de indiscernibilidade das mulheres. Elas devem-mulher escrevendo (Deleuze; Guattari, 2012, p. 72).

De modo semelhante ao observado pelos filósofos, Nélida Piñon experimenta o devir porque consegue propagar os ideais pelos quais luta através do ato de escrever, o seu devir materializa-se quando escreve, publica, quando é lida, interpretada, estudada, quando os leitores - homem ou mulher - identificam-se com os seus personagens. Acreditamos que o leitor que entra em contato com a escrita nelidiana não sairá dela do mesmo modo que entrou, a maneira peculiar da sua escrita impregna o campo social, consoante ao que dizem os filósofos franceses: “não poupará homem algum: aqueles que passam por mais viris, os mais falocratas” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 72). Ao passarem pelo crivo do fazer literário nelidiano sairão imbuídos com aquilo que suas obras têm de melhor: uma escrita que, em muitos sentidos, não é feita apenas para entreter, mas que se constitui por uma natureza empenhada, comprometendo-se com a representação e o enfrentamento dos problemas sociais que afligem aqueles personagens marginalizados, em específico a personagem mulher e o estrangeiro imigrante, recorrentes em suas narrativas. Isso não quer dizer, nem de longe, que estamos diante de uma literatura

panfletária ou que se reduza a representar determinados tipos. Muito antes pelo contrário.

De acordo com Marreco (2021), a escrita de Nélida Piñon é caracterizada pela pluralidade, visto que ela não se ancora numa representação reducionista, que limitaria a escritora mulher narrar apenas o universo feminino. O leitor das obras de Piñon consegue perceber que o conteúdo de seus textos é diverso. Comprometida com a causa feminina e dona de um repertório universal, “transita pelos clássicos gregos, os textos bíblicos, a cultura árabe, pelas figuras mais expressivas da cultura Europeia com a desenvoltura com que faz pelos meandros dos grandes nomes da cultura ibero-americana e brasileira” (Marreco, 2021, p. 48).

Considerando a performance da escritora é que poderíamos aludir a um devir-escrita (ou devir-escritora) em Piñon, consoante continua a observar o crítico a respeito dos seus textos e de sua postura diante de uma sociedade na qual a mulher, só muito aos poucos, vai passando de objeto a protagonista da própria literatura: “Livros certamente imprescindíveis para apreender a filosofia de uma escritora que, conscientemente, construía romances libertários. Embora tenha enfrentado as mazelas de uma crítica nacional que vaticinava de visionários aqueles que usavam fugir dos padrões pré-determinados” [...] (Marreco, 2021, p. 50)

Nessa feita, escritora e escrita literária serão problematizados neste estudo como formas de devir, isso porque Nélida Piñon foi uma mulher que, por meio de sua obra, contestou relações de poder, produzindo narrativas provocadoras de inquietações e reflexões a respeito do (não)lugar de determinados sujeitos, tal qual ocorre com a figura feminina. Nessa perspectiva, seria possível pensar a produção da autora numa associação com aquilo que Deleuze e Guattari (2012b) denominam de “devir revolucionário”, sobretudo porque suas obras apresentam “um processo literário não omissivo às pressões do poder: segura de si, dona de determinação vital, consciente do alvo a atingir, sem perder a delicadeza e a generosidade” (Marreco, 2021, p. 50).

Nas palavras da própria escritora em entrevista concedida ao Grupo Editorial Record, Piñon enxerga o ato de escrever como um meio de afrontar a realidade e que, para alcançar os objetivos estéticos, muitas vezes o escritor precisa ser ousado e enérgico: “Afim da criação não é em si pedagógica, seu ímpeto não educa. Eu mesma vivo na expectativa de uma estética que em prol da beleza textual acata acertos radicais”. [...] invento, que é a minha maneira de afrontar a realidade”. (Piñon, 2016 em entrevista cedida ao Grupo Editorial Record).

3 CONCLUSÃO

Concluimos que nelidiana Nélida Piñon foi uma mulher que viveu um processo de desterritorialização, transgredindo, em seu papel de intelectual, identificações normalmente impostas à figura feminina. Por meio de sua obra,

caracterizada por uma pluralidade de temas abordados, a escritora dá vida a personagens femininas dotadas de um espírito combativo, subversivo, insubordinado, empoderado, o que torna sua produção literária uma espécie de ato revolucionário, por esses motivos percebemos que através do ato de escrever Nélida Piñon potencializa o seu devir-mulher.

Ainda sobre a escrita nelidiana, constatamos que o fazer literário de Piñon se configura como um tipo de “escrita de si”. Apoiados em Rago (2013), que discute a temática retomando esse conceito da filosofia foucaultiana, percebemos que algumas obras de Nélida Piñon possuem relações com dados autobiográficos da autora e de sua família, a partir de uma literatização de suas memórias individuais e coletivas, das suas ideologias sociais, fazendo ressoar em seu trabalho laboral uma consciência interna que revela marcas identitárias da sua condição social no ato de fabular o cotidiano. Tais elementos foram percebidos na leitura de obras como *A república dos sonhos* (1984), *Coração andarilho* (2009), *Livro das horas* (2012), *Vozes do deserto* (2004), citadas neste estudo.

REFERÊNCIAS

- BOSO, E. A. da S. A interface literatura/cinema em vozes do deserto de Nélida Piñon. **Anais Eletrônico** do Seminário Internacional Fazendo Gênero: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 23 a 26 de agosto de 2010.
- DALCASTAGNÈ, R. **Literatura Brasileira Contemporânea**: um território contestado. Vinhedo. Editora Horizonte, 2012.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol.4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- MARRECO, M I. de M. A inquestionável estatura intelectual de Nélida Piñon. In: **Nélida Piñon en la república de los sueños**. Ascensión Rivas Hernández (Ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2021.
- PIÑON, N. **O presumível coração da América**. Rio de Janeiro. Record, 2011.
- QUEIROZ, R. A condição feminina nos contos “I love my husband”, de Nélida Piñon, e “Amor”, de Clarice Lispector. In: **Nélida Piñon en la república de los sueños**. Ascensión Rivas Hernández (Ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2021.
- RAGO, M. Introdução: balizas. In: RAGO, M. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas SP: Editora da Unicamp, 2013.
- SILVA, R. R. da. **Cartografias mito-poéticas do imaginário nelidiano**: das visões do mundo arcaico ao contemporâneo no romance “Fundador”. 288 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.
- SILVA, M. do S. S.; SILVA, R. R. da. Vozes do deserto e as mil e uma noites: relações dialógicas entre o texto clássico e o contemporâneo. In: **Estudos do texto e do discurso**: múltiplos olhares. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.

ZOLIN, L. O. Sob o primado da palavra: o universo feminino/feminista das mulheres d'A República dos sonhos, de Nélida Piñon. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 32, p. 136–146, jul./dez. 2019.

CONTO E CONTEMPORANEIDADE: RECONFIGURAÇÕES DA NARRATIVA BREVE EM *LÁZARO*, DE CRISTHIANO AGUIAR

Pedro Felipe Praxedes da Silva
Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A antologia de contos *Gótico Nordestino*, de Cristhiano Aguiar, publicada em 2022 pela editora Alfaguara, é composta por nove contos, que apresentam novas perspectivas de composição ficcional acerca da representação do Nordeste, além de associar a elas alguns elementos e motivações da estética gótica na literatura. O seu título introduz duas noções paradigmáticas: a estética gótica e significados culturais associados ao Nordeste brasileiro.

A primeira, apesar de possuir significados remotos, uma vez que “o gótico dizia respeito a outra espécie de transgressão social e estética: a crítica aos valores neoclássicos e iluministas que reinavam absolutos na Europa do século XVIII” (Rodrigues Júnior, 2022, p. 15), também foi a palavra designada para significar o produto artístico que não seguia a influência harmônica das artes greco-romanas na Idade Média, e, portanto, inferiorizadas, pois “O termo, além de homogeneizar toda a Idade Média, tinha algo de pejorativo, pois evocava certo barbarismo de costumes e práticas, superstição, ignorância, selvageria e irracionalidade” (Rodrigues Júnior, 2022, p. 17). De modo que a significação ampla do termo estivesse em torno do que se opõem ao convencional e/ou aquilo que é culturalmente conflituoso.

Entretanto, atualmente, a imagem que construímos do termo evoca símbolos da cultura anglo-saxã, do espaço europeu, do clima frio e das cores e ambientações obscuras, pois:

Na forma literária, diversos elementos se engendravam para construir o espanto e a ansiedade evocados pelo nome ‘gótico’: tramas tortuosas, rocambolescas, narrativas fragmentadas, motes que se revolvem ao redor de incidentes misteriosos, imagens grotescas, sobrenaturais e personagens socialmente transgressores compunham as primeiras obras góticas da segunda metade do século XVIII (Rodrigues Júnior, 2022, p. 34).

Essa concepção de uma estética gótica, unida à segunda palavra do título, que suscita noções mais próximas a perspectivas regionalistas, geral e equivocadamente permeadas de estereótipos, provoca uma coexistência estranha que cria uma miscelânea cultural de tendências aparentemente impassíveis de associação. A exemplo disso, os contos de *Gótico Nordestino* (2022), ambientam as personagens em espaços descritos e aproximados da figura do sertão, como em *Anda-luz* e

Vampiro, ou que ocorrem no espaço urbano de grandes cidades do Nordeste, é o caso de *Tecidos no Jardim*, ou ainda no próprio litoral dessas cidades como em *A mulher dos pés molhados* e *Lázaro*, mas que sempre estão atravessadas por situações insólitas/fantásticas ou que contenham símbolos do gótico, de maneira que o autor sugere, imediatamente, a ideia de ruptura cultural, como uma grande tendência contemporânea.

No caso de *Lázaro*, conto que pretendemos analisar, destacam-se espaço e tempo, que remetem a eventos ocorridos no Brasil e no mundo – a pandemia de Covid-19 – adicionando a esse dado, o elemento insólito da volta de cadáveres à (suposta) vida.

Ao receber uma ligação da instituição a intimando para buscar o “corpo” acordado da sua avó, Olga, a protagonista, mesmo atravessada pelas contradições familiares de exercer seu “cargo” enquanto neta primogênita, segue seu trajeto até o IML para buscar a sua avó – a mais recente “Lázaro” – entre os outros indivíduos infectados pelo vírus da Covid-19. Retornando à residência, a senhora Maria Lutz, ex-juíza federal, causa grande desconforto aos seus descendentes, posto que se comporta de maneira anormal, assumindo um caráter de *zombie*, com aparência imóvel/estática, sem esboçar nenhum tipo de reação ou interação física/mental. Sua família começa a reverberar uma série de impropérios a respeito da convivência excêntrica com a matriarca. Na sequência, farta das atrocidades comentadas na recepção de sua avó, a protagonista se retira das dependências da casa familiar e, sem itinerário definido, adentra em seu carro e dirige pelas ruas da cidade em busca de dispersar sua raiva.

Nesse trajeto, ao parar na orla da praia, ela se depara com uma cena de violência entre três jovens bêbados que fazem de vítima três outros “lázaros”. A história finaliza na intromissão de Olga no ato violento, o que acaba a ferindo também, e, durante uma ação de acolhimento, ao se solidarizar e acomodar os três infectados em seu carro, declara: “Hora de voltar para casa.” (Aguiar, 2022, p. 44).

Em *Lázaro*, também é possível destacar o trabalho do narrador, que se volta para descrições mais minuciosas de ambientações, ou de interações entre personagens para estabelecer uma atmosfera de excepcionalidade, como em: “Dentro do IML, Olga foi trancada com os três médicos e meia dúzia de militares em uma pequena sala abafada, mofada, cheia de cadeiras e mesas antigas” (Aguiar, 2022, p. 33). Ou, mais adiante em:

O médico e seus companheiros tinham conduzido Olga, com solenidade, a uma sala vazia e habitada. A pouca iluminação vinha tanto de uma única lâmpada acesa no teto – as outras se recusavam a despertar – quanto da luz externa dos postes, que atravessava o vidro opaco das janelas, quase coladas ao teto. Olga notou varias camas-mesas metálicas, com chuveirinho e suporte para os crânios. Registrou, também o que supôs serem geladeiras. O cheiro do local era hospitalar. Mas com um desvio na assepsia – um miasma adocicado, levemente podres (Aguiar, 2022, p. 36).

Nesse sentido, a descrição que pode provocar uma sensação de estranheza e angústia decorrente da ambientação insólita quase sinestésica, contribui para a construção do incômodo singular do retorno de uma suposta falecida. Essa temática converge tanto com as lendas regionais nordestinas que subvertem o ciclo natural da vida terrena em figuras supostamente fantasmagóricas ou monstruosas, quanto com as histórias góticas da literatura europeia, uma vez que essas narrativas suscitam o imaginário popular que “[...] excedem a razão, transgridem os valores sociais vigentes e até mesmo as leis da moral e do bem viver. Tomando inspiração nos mitos, lendas e folclore medieval, mergulham no longínquo passado e resgatam as maravilhas e os terrores dos romances e das novelas de cavalaria” (Rodrigues Júnior, 2022, p. 35).

Por último, vale destacar que a própria capa da coletânea suscita o choque cultural que anuncia a relação entre as concepções *Gótico* e *Nordestino*, haja vista que ela se apropria de parte da obra *A luta dos anjos* (1968), de Gilvan Samico, artista plástico pernambucano. A arte expõe em xilogravura sobre um papel japonês artesanal, dividido em duas partes simétricas e opostas: em cima, a figura da personagem com vestes góticas/vampirescas, portando uma adaga, montada em um animal supostamente mitológico. Já na parte inferior da gravura, encontra-se o que seria equivalente ao Nordeste: um homem com máscara de diabo, representando um híbrido entre homem e bode, montado em um outro bode.

Sugere-se, portanto, que ao visualizar na representação regional nordestina os traços do gótico convertidos em tempo e espaço, Cristhiano Aguiar enxergou na arte de Gilvan Samico a oportunidade de espelhar essas duas noções provocativas, tal qual se propõe a xilogravura, uma vez que de acordo com Olivia Mindêlo, pela Revista Continente (2012), o próprio artista plástico revelou em entrevista concedida que *A luta dos anjos* evoca a questão dos reflexos e paralelismos dentro de um universo que ainda é povoado por seres fantásticos.

A inserção de novas concepções, como as que são evocadas em *Gótico Nordeste* (2022), e especialmente em *Lázaro*, de maneira geral, e que rompe com as estruturas fixas da estética na literatura é um traço marcante na contemporaneidade.

2 LITERATURA EM FLUXO E MUTAÇÕES DO CONTO CONTEMPORÂNEO

As transformações culturais na contemporaneidade perpassam os produtos artísticos de modo que se manifeste a desestabilização e o rompimento com suas supostas definições fixas. E no campo da literatura esses atravessamentos nos parecem ainda maiores. Leyla Perrone-Moisés discute em *Transformações da literatura no século XXI* (2016), que as teorizações a respeito da literatura contemporânea sustentam uma nova concepção de se fazer obras de ficção, pois, “Atualmente, não há mais ‘princípios de construção’ automatizáveis ou

contrariáveis.” (Perrone-Moisés, 2016, p. 9). Desse modo, induz-se que a contestação à padronização é um fator considerável nessa nova forma de se produzir o texto literário. E como a literatura está indissociável à cultura, de acordo com a mesma autora, cabe a nós enxergá-la como influenciada a transformar-se conforme as organizações sociais de cada época.

É válido mencionar, por isso, a aproximação que Perrone-Moisés faz entre a tendência contemporânea de desvinculação das formas fixas e o viés capitalista da economia. Ela sugere que essas novas articulações literárias sejam motivadas para atender à subserviência do atendimento ao vasto público leitor inserido na ideologia do consumo. Sobre isso, Perrone-Moisés afirma que “Os produtos dessa indústria de diversões são perecíveis, portanto, precisam ser sempre renovados” (Perrone-Moisés, 2016, p. 11). A partir dessa perspectiva, é possível inferir que as formas rígidas não contemplam mais a natureza fragmentária e caótica da contemporaneidade.

Sob esse viés, é evidente considerar o papel que a literatura desempenha no conjunto de elementos culturais em uma sociedade. Uma vez que ela contribui nas transformações culturais, e não só as representa. Dentre as modificações pelas quais passa a literatura contemporânea, há o aparecimento de pautas sociais que ultrapassam o âmbito da história, operando mudanças formais no texto, o que permite, por exemplo, o aparecimento de uma miscelânea de vozes em perspectivas distintas.

Essas reconfigurações promovidas assumem uma postura cada vez mais plural e sem idealizações ou pudores. O teórico Karl Eric Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, elabora uma ideia fundamental para a compreensão geral dessa produção literária ao defender que: “O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo [...]” (Schollhammer, 2009, p. 9-10), apesar de, ainda assim, não ser “[...] necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente [...]” (Schollhammer, 2009, p. 9-10).

É possível delinear, portanto, o contemporâneo, muito mais pela sensação de desajuste que as obras transmitem no que se refere às desigualdades vigentes da vida em sociedade. Dado que as histórias e/ou espaços periféricos (no sentido de fora do centro) passam a configurar essas narrativas. E esse seria outro traço da grande máxima desse período: a demonstração de insatisfação mediante a reprodução da indiferença sobre a parcela da vida contemporânea que existe à margem.

Por isso, emergem textos literários que não somente expõem esses temas sensíveis, mas que reestruturam paradigmas, repensando a linguagem. Aproximando-nos da ideia de que a literatura brasileira contemporânea “contesta” o território da Literatura com “L” maiúsculo, Regina Dalcastagnè pontua que:

Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala. Daí os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, vozes “não autorizadas”; pela abertura de novas abordagens e enquadramentos para se pensar a literatura; ou, ainda, pelo debate da especificidade do literário, em relação a outros modos de discurso, e das questões éticas suscitadas por esta especificidade (Dalcastagnè, 2012, p. 13).

Esses discursos, ao contestar quem produz literatura, também contestam as formas do que se considera literário com base nos padrões hegemônicos dessa construção. Sendo assim, a organização “disforme” da contemporaneidade permite representar em sua essência a vida marginalizada, complexa, e fora da confortabilidade. Logo, sua expressão em matéria verbal, consequentemente tende a seguir esse eixo menos convencional de abordagem da realidade, visto que “Aqui, os efeitos de ‘presença’ se aliam a um sentido específico de experiência estética buscada numa linguagem ou um estilo mais enfático e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade” (Schollhammer, 2009, p. 14). Ou seja, as personagens contemporâneas são dispostas numa narrativa coerente com as especificidades da nossa cultura turbulenta, líquida, veloz e cheia de inconclusões.

É válido, por consequência, analisarmos essa questão com base no gênero literário que, por decorrência das teorizações ao longo da história, possui uma brevidade que incita uma atenção maior para a forma como finaliza sua narrativa: o gênero conto. A teórica Nádia Battela Gotlib, longe de estabelecer uma finitude no que diz respeito às formas breves, retoma algumas das noções consolidadas sobre o conto, dentre elas, as postulações ensaísticas de Edgar Allan Poe: “A teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação: entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa” (Gotlib, 1998, p. 18). Nos fazendo enveredar pela concepção de que a economia dos meios corrobora para a sensação catártica que o leitor vivencia ao término da leitura, pois, o momento de maior tensão ou, o *efeito único*, coincide com a finalização na narrativa, tornando “o desfecho [...] um elemento importante, no sentido de colaborar para o efeito que se deseja” (Gotlib, 1998, p. 21).

Além disso, Júlio Cortázar pontua uma característica pulsante do gênero: “[...] o grande conto breve condensa a obsessão do bicho, é uma presença alucinante que se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-la perder contacto com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassalador” (Cortázar, 2006, p. 231). Metaforicamente, Cortázar associa a tensão (ou ápice) a figura de um “bicho”, e o atendimento correto aos fins do conto, ele chama de “grande conto breve.” De modo que o conto que finalize sua narrativa fragmentando a tensão até o momento final, é de fato, um conto superior.

Entretanto, a narrativa breve contemporânea não parece tentar condensar a obsessão do bicho (retomando a metáfora de Cortázar), pois ele já consumiu o leitor desde o início da história. No conto literário do século XXI, passamos a discutir o que “sobrou” dessa situação tensa que já permeia a subjetividade dos sujeitos da contemporaneidade, inseridos numa realidade caótica, que só parece estar apaziguada, já que: “É difícil pensar a literatura brasileira contemporânea sem movimentar um conjunto de problemas, que podem parecer apaziguados, mas que se revelam em toda a sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar” (Dalcastagnè, 2012, p. 13). Dessa forma, a presença da tensão avassaladora que é vivenciada, majoritariamente, ao fim das narrativas breves, não condiz com os constantes conflitos da contemporaneidade e que já fomentam a tensão desde o início.

Em *Lázaro*, as personagens ambientadas no contexto da pandemia do Covid-19 estabelecem o sentimento de angústia e conflito que emergem do enredo por representar eventos recentes da história mundial, que, no conto, são também permeados pelo insólito. Por isso, entendidas aqui como suficientes para diminuir o efeito de qualquer outra situação de “ápice” que viria a ser condensado até o final, a estrutura subverte ideias tradicionais das formas breves com base nas motivações equivalentes de estranheza/terror para se produzir sentidos alinhados com o contexto social, validando o argumento de Perrone-Moisés acerca da aparição constante de novas tendências literárias.

3 RESSUSCITAR O LÁZARO, REELABORAR O CONTO

Permeada, portanto, de uma ruptura cultural manifestada no título, na capa e nas narrativas dos contos, *Gótico Nordestino* (2022), reverbera suas implicações enquanto uma literatura da contemporaneidade, sobretudo, ao se opor às convencionalidades na representação da estética gótica e dos signos estereotipados de associação ao Nordeste. Mais especificamente, o conto *Lázaro*, se manifesta quanto à reelaboração temática e também de aspectos do próprio gênero. Logo, partiremos do início. Vamos ao título.

Ao nomear-se *Lázaro*, o conto nos suscita a intertextualidade com a história judaico-cristã que narra a ressurreição de Lázaro, personagem bíblico, por meio dos poderes divinos de Jesus Cristo. Enveredada a metáfora da vida e da morte, há nessa retomada um suspiro inquietante de inconclusão que permeia a ideia de pós vida. A não finitude é posta de modo questionável e comparável (nas ficções) sobre a fragilidade da linearidade, tendo em vista que a sequência: nascer, viver, morrer, da personagem da bíblia, foi realinhada e acrescida de “reviver”, tal qual no conto. De modo que a reelaboração da ordem, na história, já suscite uma motivação nova para a narrativa se estruturar diferentemente do convencional.

No plano formal da história, pode-se analisar a despretensão de atingir uma situação de clímax (o momento de maior tensão) no desfecho do conto. Pautamos

essa afirmação com base na maneira como a trama é construída, ao associarmos o momento de maior tensão à morte, que equivale ao fim da vida real e, supostamente, também ao fim da vida em um enredo que se situa durante o período do Covid-19. Logo, ao apresentar tamanha provocação em “– Sim, pode vir pegar: o corpo da sua avó acordou” (Aguiar, 2022, p. 32), *Lázaro* permite uma primeira cisão no caminho que a narrativa traça até chegar ao seu momento ápice. Ora, o despertar eminente de uma senhora que já estava falecida, imersa em um momento histórico catastrófico e mundial, não deixaria lacunas abertas para a existência de uma situação mais conflituosa. Porém, diferentemente da tradicionalidade do conto, esse momento de tensão é anunciado desde a primeira linha, e não na última.

Além disso, cabe avaliar a presença de uma pluralidade de conflitos como distinção da convencionalidade da narrativa breve. O conto se debruça em três momentos que promovem o embate entre duas ou mais personagens. Há, num primeiro momento, a centralidade das ações voltadas ao caso insólito do retorno da figura matriarca, e das possíveis causas a qual esse corpo acordado foi acometido para estar naquela situação, sob a ótica de um médico cercado de militares. Em um segundo momento, e pausado a busca pelas respostas diante do primeiro conflito, somos levados para dentro da casa da família de Olga. E aqui, a história narra o quanto o retorno da senhora Lutz causa estranheza nos parentes, revelando no âmbito familiar, os sentimentos egoístas para com ela. Em um terceiro momento, o conto narra às ações individuais da protagonista e que a situam diante de uma cena de violência. Momento a qual, Olga, resistindo contra a opressão de três “lázaros”, que ela não conhecia e sequer demonstrava empatia profunda, os defende e os acolhe em seu automóvel.

Não é verdadeiro dizer que há em cada um desses momentos uma convergência em nome do desfecho. Isso nos possibilita captá-los de maneiras autônomas entre si, como se cada um pudesse ser a unidade dramática de uma própria história. Assim, infere-se que o desfecho em aberto não poderia ser diferente, haja vista que em *Lázaro* não houve um encadeamento de ideias em nome da unidade de efeito. O final sem explicação evidente pode ser resultado da reelaboração do que significa a finitude, tão explorada no conto.

O plano de fundo da narrativa sugere mais algumas associações às tendências contemporâneas de representatividade, deslocamento com a realidade social vigente, e a necessidade de ruptura dos signos na literatura até o momento. Algumas relações mostradas no conto problematizam a instituição família dessa nova era, pois ao negligenciarem (as personagens) a ação de ir buscar a matriarca no IML, o narrador comenta: “Todo mundo tinha algum diabetes, problema respiratório, uma operação de retirada de câncer, hipertensão, mas o motivo principal, sem dúvida, era a própria avó, tão amada pelas netas e tão distante dos seus próprios filhos” (Aguiar, 2022, p. 32). Uma possível razão desse distanciamento é apontada pelo narrador posteriormente, quando as personagens, a partir de uma perspectiva

muito mais financeira do que afetiva, discutem a respeito do que será feito com a herança da senhora, dado em vista o seu retorno inesperado e, pouco querido:

Os tios e tias falavam de dívidas, de sonhos. Alguns tinham sido demitidos na pandemia e queriam montar seu próprio negócio. [...] Os empreendedores da família lembravam que havia dinheiro guardado, dinheiro que ela *sempre* lhes negou. [...] Guardo mágoas, Olga ouviu. Quero liberdade, outra pessoa bufou (Aguiar, 2022, p. 39).

De modo que percebamos o quanto os valores familiares foram atravessados pela gana da ascensão financeira, cultivada pelo senso de empreendedorismo muito motivado pela necessidade pós pandemia. Refletindo também os verdadeiros ideias da família contemporânea que, por isso, passa a privilegiar os bens materiais em detrimento da presença em vida da própria progenitora, que sequer, foi realmente visualizada como prioridade nas pautas da família.

Ainda no plano temático, é possível compreender outra crítica social inerente, que dessa vez se debruça sobre uma associação entre a repressão das forças militares com determinados sujeitos “contestadores”. Percebe-se que ao chegar no IML, Olga é perturbada pela quantidade de imprensa e dos militares que circundam o Instituído, supostamente motivados pela singularidade da ocasião. Mas, a relação da protagonista com os militares é permeada de sugestões de antipatia. A primeira percepção ocorre na reação instantânea e não verbalizada que os homens dentro da sala do IML (três médicos e seis militares) realizam após tomarem conhecimento que a profissão de Olga era jornalista: “Todos os homens – Olga era a única mulher na sala – se entreolharam” (Aguiar, 2022, p. 33). Sugerindo, portanto, uma opinião omitida entre os indivíduos, a respeito de uma mulher na profissão que, historicamente, já foi censurada por veicular os fatos em momentos de crise no Brasil, assim como o da pandemia do Covid-19, induzindo-nos a pensar em como essa coexistência no conto pode representar essas disparidades.

Tal associação de antipatia é reforçada quando, o médico, explica à Olga, as razões do falecimento de sua avó, nomeando metaforicamente a quantidade desnecessária de ocitocinas que podem ter causado a morte de Maria Lutz. E, ao nomear que esses hormônios foram um “batalhão excessivo de células”, que foram “recrutadas” para conter o patógeno, fazendo uso de termos do militarismo, podemos associar mais uma vez a relação de controle que as forças militares buscaram exercer ditatorialmente num passado nem tão distante, eliminando quem os opusesse. Principalmente quando nos damos conta que a Maria Lutz foi uma mulher, que pela descrição da neta, era rigorosa, justa, e diferentemente dos padrões associados a figura da mulher nordestina, havia sido juíza federal. Representando assim uma imagem de mulher não submissa, potente e intelectual da área do direito. Posições essas atribuídas unicamente aos homens. Logo, nos parece que, em um novo regime brasileiro, a ideologia militar em erupção pode ter sido a causa da morte metafórica que a personagem teve. E tal associação pode ser concluída

quando até o narrador parece concordar e dizer o mesmo para descrever as ações dos homens diante de uma pergunta: “– Vovó tá sozinha? – Hein? – Vovó. Ela tá sozinha? **Os homens viraram ocitocinas agitadas.** Murmuraram. Um deles – fardado – pediu licença e saiu da sala” (Aguiar, 2022, p. 34, grifo nosso).

No que tange as reelaborações de sentidos culturais dos signos construídos em *Lázaro*, podemos perceber a ruptura com a ambientação de um Nordeste estereotipado em seca e sertão, criando novas possibilidades de representação da região, inclusive, pela presença do gótico. Apesar de se utilizar, minimamente, de colocações da oralidade nordestina nas falas das personagens que usam “mainha”, não há a reprodução latente do espaço geográfico padrão. Do contrário, passeamos pelas ruas nordestinas com Olga que se localiza entre “quarteirões de prédios altos, restaurantes caros, lojas chiques” (Aguiar, 2022, p. 41), e que a encaminharam até uma avenida próxima da praia.

Além disso, é evidente a possibilidade de um Nordeste gótico, mesmo que a construção do que se entende da palavra, como já mencionada neste artigo, retoma uma origem anglo-saxã. Além disso, a própria associação ao cadáver tende a provocar esteticamente a criação de imagens que causem asco. No conto, há também essa imagética: “Envolvida por um plástico grosso, que cobria até sua cabeça e descia até o chão como um véu, ela se sentava na mesa. A luz do teto, próxima, pincelava uma aura: manchas ameboides, luminosas, se refletiam sobre o plástico retorcido” (Aguiar, 2022, p. 36). Além da presença do susto decorrente da presença com o “cadáver vivo”: “Alguns homens à porta soltaram gritinhos de susto. Maria Lutz virou o rosto; o plástico fez barulho ao se dobrar com o movimento” (Aguiar, 2022, p. 37). Suscitando toda uma atmosfera irreal, estranha e fantasmagórica ao retorno da personagem.

Outro exemplo disso está durante as interações da família, pois a manifestação da voz de Maria Lutz assusta: “A sala silenciou. [...] Daí, uma risada foi ouvida. Os adultos ficaram arrepiados. *Ela*, a retomada, a pós-viva, a lázaro, gargalhava. Um som gutural, áspero” (Aguiar, 2022, p. 40). Reafirmando suas características de morta-viva ainda que supostamente esteja em um corpo materializado, reformulando incessantemente o paradigma entre a morte e a vida, o início e o fim.

Tomando como base as discussões teóricas debatidas pelo próprio Cristhiano Aguiar, nessa conversão das concepções estéticas, é possível também relacionar aos traços do gótico uma vez que esse também nasce essencialmente de uma “visão ideológica pessimista do humano e da sua história social, a fim de traduzir as inquietações do questionamento profundo que o fantástico empreende sobre a realidade.” (Aguiar, 2023, p. 26). Dessa forma, ao propiciar uma visão obscura e sem esperanças, o plano de fundo da pandemia do Covid-19 sustenta uma sensação de desajuste na ordem natural da vida, haja vista que estão atrelados a ela, diversas situações de vulnerabilidade. Logo, é incorporado o inexplicado fato fantástico da

ressurreição dos indivíduos afetados pelo vírus, e que se transformam numa espécie de *zombie*, para ser a grande alegoria insólita sobre as inquietações daquele momento trágico e, funesto.

A narrativa, portanto, encerra da forma como se propôs, sem compromisso com a sensação de ápice pressuposto, considerando que as motivações dos últimos anos a motivaram a não enxergar razão na fragmentação de uma tensão que, indiscutivelmente, já era vivenciada pela sociedade contemporânea (a pandemia). A ideia do “voltando para casa”, apenas reflete uma reprodução da vida cotidiana que não pretende impactar mais do que sua própria consciência de desajuste, nos deixando propositalmente sem as respostas para: como ficou a situação da avó? para que casa Olga levará os lázaros? ou, simplesmente, quem são esses lázaros?

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto *Lázaro*, da obra *Gótico Nordestino* (2022), apresenta uma organização formal que intui absorver as complexas relações sociais e afetadas pelas inconclusões da vida cotidiana. De modo que ao subverter o ápice da narrativa para o início da história, somos situados na tensão da vida contemporânea desde a primeira linha. Ademais, como tendência contemporânea, a narrativa urge em tom de protesto contra os sistemas autoritários que oprimem quem os opõe, num sentido de suscitar um embate ideológico na tomada de posições diante de uma situação limítrofe entre a sanidade e a loucura (o período de pandemia do Covid-19), e na reflexão sobre a finitude estabelecida para aquelas vidas vulnerabilizadas e afetadas pelo vírus.

Ao ampliar a construção da narrativa breve para fora das convencionalidades do gênero, o campo estético do texto também é reelaborado, pois ele reconstrói o paradigma da regionalidade nordestina, atribuindo o litoral e a cidade grande como palcos para a anormalidade e o gótico, que por sua vez, manifesta-se como inerente à realidade, apesar das situações fantásticas. Dessa forma, a coexistência com o estranho, que parece estar intrínseco à outras culturas, também se manifesta na especificidade do solo nordestino, sem importá-lo. Portanto, essas provocações constituem um traço significativo no conto contemporâneo do século XXI, que é o de não simplesmente fotografar a vida e reproduzi-la em ficção (a arte que imita a vida), e sim o inverso, ao alterar seus meios de organização estrutural e temática a fim de contestar as concepções já estabelecidas do mundo, suscitar rupturas sociais e rígidas sobre a própria literatura, as formas breves, e a representação do Nordeste.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, C. *Gótico Nordestino*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

AGUIAR, C. Entre tritões e fantasmas: aspectos do insólito na literatura brasileira entre os séculos XVI-XIX. *In*: TREVISAN, A, L. **Na Literatura, o insólito**. 1 ed. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2023.

CORTÁZAR, J. Do conto breve e seus arredores. *In*: CORTÁZAR, J. **Válise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DALCASTAGNÈ, R. **Um território contestado**: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. Vinhedo: Editora Belo Horizonte Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

GOTLIB, N, B. **A teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1998.

MINDÊLO, O. 'Samico': Todas as etapas de feitura da obra. **Revista Continente**. 01 de janeiro de 2012. Disponível em:
<https://revistacontinente.com.br/edicoes/133/-samico---todas-as-etapas-de-feitura-da-obra>. Acesso em: 10 de setembro de 2024.

PERRONE-MOISÉS, L. A literatura na cultura contemporânea. *In*: PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RODRIGUES JÚNIOR, E, J. **Entre o gótico e o fantástico**: vertentes do insólito em Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2022.

SCHOLLHAMMER, K. E. Que significa literatura contemporânea? *In*: SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CORPO DESFEITO: **A (RE)CONSTRUÇÃO DO CORPO FEMININO** **NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO DE JARID ARRAES**

Antônio Rafael de Queiroz Lima
Roniê Rodrigues da Silva

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para Xavier (2021, p. 22), a análise da narrativa de autoria feminina pelo viés da representação do corpo da mulher configura-se como uma abordagem primordial tendo em vista que ele é local de inscrições “sociais, políticas, culturais e geográficas”. É por este apontamento que tomamos como corpus deste trabalho o romance *Corpo Desfeito*, produção de Jarid Arraes, cuja escrita na poesia “por meio da rima e da cultura popular, consegue naturalizar temas ainda tabus, como o racismo, a homossexualidade e a violência contra mulheres” (Teixeira, 2018, p. 628), e, por extensão, no romance também desenvolve temas considerados caros à sociedade contemporânea.

Nessa perspectiva, a literatura produzida por Jarid, dentro desta categoria da representação feminina, oferece contextos que possibilitam discussões imprescindíveis aos estudos literários. Ao focalizarmos especificamente *Corpo Desfeito*, objetivamos a análise da constituição das relações entre as personagens Amanda, Fabiana e Marlene, no âmbito da instituição familiar, a partir de um estudo de crítica feminista, a fim de investigar os processos de (re)construção do corpo feminino a partir de uma análise da identificação da personagem cognominada Amanda.

A partir do referido recorte, buscaremos estabelecer relações entre a identificação da protagonista e o conceito de devir-mulher, problematizando relações de poder constituídas historicamente e que afligem o indivíduo feminino. Amparando-nos nos pressupostos da filosofia, trataremos sobre os processos de desarticulação dos estratos de significação e de subjetivação da personagem Amanda mediante os construtos teóricos dos estudiosos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, especificamente sobre o Corpo sem Órgãos, o devir-mulher e os mecanismos que propiciam os processos de desterritorialização do sujeito.

2 O CORPO FEMININO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA DE JARID ARRAES

Com uma narração em primeira pessoa, *Corpo Desfeito* representa às impressões de Amanda, uma adolescente, aos doze anos de idade, filha da personagem Fabiana, com a qual convive em seus primeiros anos de consciência. A

partir desse foco, a narrativa se desenrola demonstrando os sentimentos mais íntimos da protagonista, destacando todos os conflitos que lhe cercam, na relação estabelecida com sua mãe Fabiana, com seus avós Jorge e Marlene, com seus colegas de escola Jéssica, Sara e Lucas, e, também, com sua tia Margarete.

Problematizando a relação de Amanda com as demais personagens, partimos de uma fala relacionada a seu corpo em que a mulher destaca: “com vó aprendi que o meu deveria ser abençoado antes que alguma maldição se enfiasse dentro dele” (Arraes, 2022, p. 8). Este apontamento é feito após a descrição de um rito religioso praticado por ela e sua avó, do qual extraímos outra confissão: “apertei pontos invisíveis por todos os espaços de minha carne. Braços, meu pouco peito, na altura do estômago, nas coxas e onde fica meu útero” (Arraes, 2022, p. 7). Ajustando o encadeamento das falas da personagem, percebemos que existe uma supressão no primeiro trecho, podendo ser aqui implicitamente compreendida pelo uso de “o meu útero”, e que nos convida a entender esta preocupação direcionada ao corpo feminino diante da identificação das personagens femininas ao longo da trama.

Seguindo essa perspectiva, em uma passagem que trata sobre sua mãe, a narradora destaca: “aos quinze anos, deixou a vida para trás quando teve que escolher entre a gravidez e o ensino médio” (Arraes, 2022, p. 12). Da fala desponta um aspecto cultural que muito importa para esta análise e que pode ser associado a um apontamento de Zolin (2009a, p. 231), quando destaca que as escritoras, após a década de 1960, deixando de lado os papéis sexuais atribuídos a elas, tem-se debruçado “progressivamente sobre a sexualidade, identidade e angústias femininas, bem como sobre outros temas especificamente femininos, como nascimento, maternidade, estupro etc”.

Ao analisarmos o destino de Fabiana, entre a condição de ser mãe e a de deixar as demais oportunidades para trás, observamos o lugar historicamente reservado dentro de uma sociedade patriarcal para a figura feminina. Em contraposição a essa perspectiva, destaca-se o interesse de Fabiana para que sua filha siga os estudos, dando-lhe de presente uma boneca Susi Vai ao Petshop: “a partir daquele dia, eu queria ser aquela Susi. O que foi ainda mais reforçado quando mainha me disse que tinha me dado uma boneca veterinária para que eu estudasse e fosse médica de bicho” (Arraes, 2022, p. 19). Essa circunstância é exposta, justamente, quando temos acesso à vida de Fabiana, que é forçada a abandonar os estudos, em virtude da gravidez, “aos dezesseis anos, segurando sua cria com cheiro de mijo, estava apenas começando sua tentativa de autoafirmação” (Arraes, 2022, p. 13). A partir desse fato, a personagem assume uma rotina de trabalho exaustiva, em três turnos, como balconista, cuidadora e costureira.

Desse modo, o romance também focaliza este aspecto de subjugação da mulher a um sistema de trabalho exploratório, que desrespeita, por exemplo, o direito à maternidade já que a narrativa observa que Fabiana “costumava trabalhar de lado. Já com a barriga grande e o umbigo estufado, não conseguia ficar de frente

sem se machucar” (Arraes, 2022, p. 12). Numa comparação entre os destinos da mãe e da filha, é possível perceber como a narrativa contribui “para a reescritura de trajetórias, imagens e desejos femininos” (Zolin, 2009b, p. 106), favorecendo uma “representatividade à diversidade de percepções sociais, mais especificamente, de identidades femininas antipatriarcais” (Zolin, 2009b, p. 106).

Diante desse contexto, em consonância com estudos sociológicos, Xavier (2021, p.24) destaca que “o corpo deve ser visto em ação (*acting*), isto é, numa relação dinâmica ou estática com alguma coisa, pois só assim manifesta suas especificidades”, o que nos instiga a entender como estes corpos estão construídos (em construção) na trama tecida por Jarid. Destarte, no desenrolar da narrativa, observa-se com destaque a constituição de formas de poder através da relação estabelecida sob o âmbito da instituição familiar e este aspecto importa ao estudo, quando investigado a partir da compreensão estabelecida por Foucault:

Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram uma nas outras, formando cadeias ou sistemas ou, ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si. (...) O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares (Foucault, 1988, p. 88-89).

A identificação das personagens Marlene, Fabiana e Amanda nos permite uma ampliação a esta compreensão acerca das formas de constituição do poder estruturado na trama em análise, tendo em vista a função assumida por Marlene diante de Fabiana e Amanda, filha e neta, respectivamente, e sobre as quais pesam as tentativas de imposições de normas sociais impostas pela primeira mulher. As passagens que registram o tratamento dispensado da avó para a neta caracterizam um tipo de relação baseada numa educação repressora em que o signo da violência aparece como uma marca recorrente: “Só saía um pouco do meu lugar quando vó estava muito agressiva e passava o dia inteiro recitando todos os defeitos que eu e mainha somávamos”. (Arraes, 2022, p. 20)

Pela percepção da narradora, compreendemos que o poder exercido por Marlene tinha alvo comum, sua filha e sua neta, confirmando uma perspectiva do poder disciplinar, que para Foucault (1987, p. 143) “em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior adestrar; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor”, visando um interesse em tornar os corpos dóceis. Daí, na definição do poder enquanto ordem reguladora na narrativa, Marlene ocupa um espaço demasiadamente extenso na vida de Amanda e, por isso, merece maior destaque para o debate sobre o corpo feminino.

Dito isso, é por sua fala que encontramos argumentos em vistas de uma defesa de sua posição repressora para com Amanda: “– Dói mais em mim do que

nela, eu bato para educar, para ela aprender, não virar uma drogada, uma quenga, ou me dominar, hoje em dia tem filho que bate em pai e mãe” (Arraes, 2022, p. 101). Numa associação com a fala da avó, vale, então, o que Foucault (1987, p. 163) considera sobre o corpo dócil: “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”, sendo justamente este o interesse de Marlene diante de sua neta.

Para a sequência do texto, ainda percebemos que as agressões ocorrem por questões diversas, como quando Amanda decide ir para a escola com um conjunto de blusa e saia, abandonando o vestido azul, o qual era obrigada a vestir; ou quando sua avó dá conta do sumiço de dois reais, que culminou em mais um episódio de violência; e até quando em um passeio no sítio de sua tia Margarete, Amanda retorna para casa com Jéssica e é arrastada ao banheiro: “quando bateu no meu rosto três vezes, pontuou o intervalo entre cada pancada com um você, precisa, obedecer” (Arraes, 2022, p. 97).

Por este ângulo da sujeição, importa-nos uma análise acerca do ímpeto de libertação deste sistema de repressão por parte de Amanda a partir de uma transformação pelo devir-mulher apontado por Tedeschi (2021, p. 20), ao evidenciar que “como um devir-minoritário, o devir-mulher marca a existência e o vivido dos corpos femininos e possibilita fazer frente a qualquer forma de saber e poder de institucionalizações dadas pelo patriarcado na história”. Se a dominação por parte de Marlene representava marcas cruéis à vida de Amanda, sua rebeldia surge em intensidades e nuances que aos poucos ganham força e assumem potência necessária para lhe permitir uma vida outra, diferente daquela imposta por sua avó, a partir de uma série de normas.

Normas que são, inclusive, construídas numa associação com discursos atravessados pelo rito religioso com elementos reguladores das convenções de quem/como deve ser. Por essa lógica, Amanda deveria constituir sua subjetivação como um círculo fechado, deixando de fora, seus desejos e suas emoções. É assim, então, que constatamos essa estrutura que se assemelha ao que é apontado por Foucault (1987, p. 163): “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”. Para Marlene, as limitações eram ferramentas constantes para o exercício de poder, o qual é expresso durante toda a narrativa. Além disso, quando acessamos as normas impostas a Amanda, confirma-se a estruturação de um “poder-saber”:

Não se deveria dizer que a alma é uma ilusão, ou um efeito ideológico, mas afirmar que ela existe, que tem uma realidade, que é produzida permanentemente, em tomo, na superfície, no interior do corpo pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos — de uma maneira mais geral sobre os que são vigiados, treinados e corrigidos, sobre os loucos, as crianças, os escolares, os colonizados, sobre os que são fixados a um aparelho de produção e controlados durante toda a existência. Realidade histórica dessa alma, que, diferentemente da alma representada pela teologia cristã, não nasce faltosa e merecedora de

castigo, mas nasce antes de procedimentos de punição, de vigilância, de castigo e de coação (Foucault, 1987, p. 33).

Em linhas que se aproximam e se distanciam, Fabiana e Amanda estão inseridas em um lugar onde a mulher é reprimida. Marlene é a primeira delas a enfrentar a repressão. Após a maternidade, sendo cognominada como traidora por Jorge, que não reconhecia Fabiana como sua filha, em virtude dos traços físicos da menina, a mulher enfrenta a nova realidade nas vias do silenciamento, especialmente quando se torna vítima de um sofrimento. Por extensão, Fabiana também enfrentava tais horrores. Sobre isso, a narradora declara: “minha família era queimada pelas letras do silêncio. Mesmo assim, eu queria levantar uma briga.” (Arraes, 2022, p. 33). O levante de uma briga é o modo de resistência da personagem Amanda, que num gesto de rebeldia provoca uma desestabilização da estrutura opressora exercida pela avó, semelhante àquela estratégia requerida pelo filósofo ao observar as relações de poder:

Mesmo quando a relação de poder é completamente desequilibrada, quando verdadeiramente se pode dizer que um tem todo poder sobre o outro, um poder só se pode exercer sobre o outro à medida que reste a esse último a possibilidade de se matar, de pular pela janela, de matar o outro. Isso significa que, nas relações de poder, há necessariamente possibilidade de resistência, pois se não houver possibilidade de resistência – de resistência violenta, de fuga, de subterfúgios, de estratégias que invertam a situação –, não haveria de forma alguma relações de poder (Foucault, 2004, p. 277).

Com a morte de Jorge e de Fabiana, constrói-se um cenário em que Amanda e Marlene dividem um espaço desigual no jogo das forças e é por esta lógica que são identificados movimentos que impulsionam uma possibilidade de resistência, sendo que, para isso, em virtude das intervenções propostas sob o discurso da religiosidade, a protagonista é diretamente afetada pelo estrato da significância, retomando Deleuze e Guattari (1996, p. 21): “a significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se”.

Em primeiro plano, já em suas impressões iniciais, a narradora nos apresenta um contexto de tensão que propicia uma primeira observação acerca da desarticulação desse estrato: “sem roupa e de joelhos, abaixei a cabeça para não encarar a estátua. Uma das velas estava derretida pela metade, mas a pequena chama se debatia em reflexos na parede, como vivesse por mim o medo que meu corpo não podia ganhar” (Arraes, 2022, p. 7). Esta cena ocorre no quartinho de costura localizado nos fundos da casa, transformado em quarto de reza e a estátua representa a imagem de Fabiana, “era idêntica. O rosto não tinha defeitos, o nariz estava como na foto, os olhos pequenos, seus contornos (...) era a estátua com o rosto de mainha. Depois de sua morte, mainha virou mesmo santa” (Arraes, 2022, p. 54). A estátua encomendada por Marlene, acreditando na santificação de sua filha, é

utilizada como instrumento de adoração e imposição de normas à Amanda: “– sua mãe falou comigo, Amanda, e eu tô seguindo o que ela falou” (Arraes, 2022, p. 50).

Como se verifica nestas passagens, o uso da figura materna como elemento a partir do qual a avó visa impor um tipo de educação para a neta gera impactos no inconsciente da adolescente e aparece como mais uma forma de exercício de poder que despotencializa a subjetividade feminina. Associada a ela, Amanda vai agregando uma série de outras lembranças, muitas das quais com o objetivo de torná-la culpada pelo destino da mãe: “carreguei por muito tempo o peso de interromper a vida de mainha” (Arraes, 2022, p. 21). Por outro lado, a personagem demonstra a carência de um laço materno corrompido pela imposição de uma rotina de trabalho exaustiva à mãe: “aos seus pés, aguardava suas palavras, seus olhos, um sorriso, uma lamentação.” (Arraes, 2022, p. 20). Situação que fica reforçada quando relata sua perda no dia em que faria o aniversário de doze anos: “a morte de mainha foi traição. Com este tipo de morte que não se relaciona.” (Arraes, 2022, p. 22). É por esta conjuntura que Marlene expõe a jovem um projeto de purificação, o qual teve acesso por sonhos: “Não era eu quem recebia as regras, também não era vó quem as fazia. Mainha mandava. Eu ouvia e obedecia.” (Arraes, 2022, p. 74). Desse modo, por meio de sonhos, a avó dizia receber as ordens para que fossem aplicadas à Amanda:

Em outro, falou sobre mim, sobre como vó deveria me proteger para que eu não fizesse escolhas ruins, porque eu devia ser pura. Nos dias seguintes, vó recebeu fragmentos de normas, regras a serem seguidas, instruções de como buscar esse perdão e uma reza pequena a ser seguida todos os dias, especialmente aos domingos, quando aconteceria uma preparação, tudo regido por vó.” (Arraes, 2022, p. 52).

As lembranças da mãe somam-se à influência da avó numa tentativa de domesticação do corpo de Amanda. Não por acaso, a personagem declara: “[...] a imagem de mainha influenciava minhas ações” (Arraes, 2022, p. 79), o que lhe faz, por esse motivo, acompanhar com sofrimento sua avó tirar-lhe tudo que possa impedir/dificultar um processo de purificação de seu corpo, chegando a destacar “a partir desse dia eu teria que me dedicar a mainha. Eu queria me dedicar, conseguia enxergar mainha como uma mulher santa.” (Arraes, 2022, p. 58), devendo, além disso, seguir as regras trazidas à tona pela avó:

Usar somente vestidos azuis. Calçar somente sandálias de couro marrom. Não cortar o cabelo. Manter o cabelo preso. Tomar três banhos por dia. Manhã, tarde e noite. É proibido ouvir música. É proibido assistir televisão e filmes. É proibido ter contato com qualquer tipo de material impróprio. É proibido tocar em si mesma de maneira imprópria. É proibido ser tocada por rapazes de maneira imprópria. É proibido ter amigos meninos, rapazes ou homens. É proibido tocar meninos, rapazes ou homens de maneira imprópria. É obrigatório praticar a reza de domingo. É obrigatório seguir todas as etapas da purificação. É obrigatório rezar todos os dias. Durante os banhos, ao acordar e antes de dormir [...] (Arraes, 2022, p. 70).

A significação de tantas restrições objetiva territorializar o corpo de Amanda num conjunto de práticas em que “proibir” e “obrigar” despontam como verbos a serem conjugados para refrear o movimento de devir. No entanto, é pelo entendimento da rebeldia da personagem feminina Amanda, a qual constitui um fator de desestabilização da estrutura opressora exercida pela avó, que se poderá explicar a (re)construção do corpo feminino dentro da narrativa. Nesse sentido, a desterritorialização é a alternativa para a experimentação de movimentos que lhe permitem a (re)construção de seu corpo; no entanto, considerando a estratificação evidente no romance, este seria um processo de lutas constantes. Sobre isso, encontramos nas considerações de Deleuze e Guattari procedimentos que podem ser constatados às ações de Amanda:

O pior não é permanecer estratificado — organizado, significado, sujeitado — mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra (Deleuze e Guattari, 1996, p. 22).

São, portanto, as experimentações que possibilitam a construção de linhas de fuga em favor da desterritorialização e que acontecem quando Amanda vivencia oportunidades advindas de agenciamentos construídos em sua relação com os colegas de escola, Sara, Lucas e Jéssica. Para isso, a efetivação desse processo de desterritorialização está diretamente ligada à construção de um devir-mulher. Por esta linha, o devir era, antes de tudo, a proposição de uma força de resistência ao projeto de purificação que desconhecia os desejos e sonhos da personagem. É com base nisso que Sara, em um episódio destacável da narrativa, a questiona: “– ah, e só pode fazer o que sua vó gosta?” (Arraes, 2022, p. 80). Trata-se de uma pergunta que acende uma indignação por parte da protagonista diante de sua situação, chegando a expressar: “eu parecia mesmo muito besta e trouxa com aqueles vestidinhos e a cara emburrada de quem não aguenta mais estar ali.” (Arraes, 2022, p. 81).

Estes agenciamentos provocadores de um processo de desterritorialização estão visíveis, também, quando identificamos um ímpeto de libertação da estrutura de subordinação às normas de Marlene: “o que aconteceria se eu enfrentasse todas aquelas regras, se eu dissesse não, se não permitisse que vó fizesse todas aquelas coisas?” (Arraes, 2022, p. 95). Assim, o simples fato de questionar-se aparece como um comportamento que favorece a quebra do estrato da significância. Anterior a esta proposição, Amanda já havia enfrentado o intenso processo de subjetivação, quando é exposta a inúmeras regras, e sua avó, apropriando-se de uma tentativa de docilização do corpo, lhe propõe seguir um jejum de sete dias, momento em que a

narradora destaca: “como prova do meu comprometimento e de meu desejo de seguir tudo o que minha nos comunicasse, eu devia sacrificar o meu corpo” (Arraes, 2022, p. 71). Momento semelhante a esse ocorre quando Amanda é proibida de ir à escola por dez dias, em virtude de desrespeitar a norma da vestimenta. Observamos num e noutro caso como se intensifica a atuação de Marlene sobre a subjetivação da neta, ao ponto de provocar nela impactos evidenciados em afirmações em que a jovem declara-se “exausta, o corpo doendo” (Arraes, 2022, p. 89), “não suportava mais aquela prisão escura” (Arraes, 2022, p. 87).

Em síntese, Amanda desarticula a estratificação de seu corpo em níveis de intensidade que vão se transformando em resistência a esta subjetivação imposta pela avó. Num movimento de devir, vai minimamente tentando enfrentar, inclusive, suas próprias reações corpóreas, como destaca na cena em que a personagem tenta resistir às ordens de sua avó: “– Vó. Foi tudo que consegui dizer. Queria negar, rejeitar, desobedecer. Mas meu queixo se batia, triturando as rebeldias que me engasgavam.” (Arraes, 2022, p. 84). É possível compreender o comportamento subversivo de Amanda a partir de uma associação com o construto teórico do corpo sem órgãos, como debatido por Deleuze e Guattari. Os filósofos franceses discorrem sobre um tipo de experimentação do corpo em que o sujeito investiria num movimento de desterritorialização daquelas formas, funções e organizações dominantes próprias do organismo:

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensur (Deleuze e Guattari, 1996, p. 21).

Esta consideração é consoante ao que observamos na narrativa, quando Amanda expressa a Lucas, na escola: “– Não queria usar essa roupa”; e ele a responde: “– Então, não use” (Arraes, 2022, p. 82). Este diálogo e a sequência do texto confirmam um impacto significativo na mudança de postura da personagem, um mecanismo agenciado que favorece a reterritorialização, como se observa na cena em que Amanda veste-se de modo como lhe interessa:

O sentimento parecia novo. Devia ser apenas o resgate de algo banal, mas não era. Até minha pele parecia ter mudado um pouco. O vermelho da blusa com manguinhas trazia minha cor para a frente, era como se eu brilhasse. Era a primeira vez que usava peças como aquelas. A saia ficou um pouco longa e a blusa folgada, mas eu nem prestei atenção, aquele par de roupas se grudava ao meu corpo como algo muito meu (Arraes, 2022, p. 84).

Já aqui, temos a indicação da desterritorialização, quando a personagem se vê em uma experiência de mudança, desconhecendo uma imagem que tinha de si

anteriormente “eu parecia uma criança de filme de terror, daquelas que vestem camisolões e vagam pelas escadas” (Arraes, 2022, p. 61). Para além dessa visão positiva de si, as ações e falas de Amanda tornam explícito um desejo de negação a esta realidade que se constrói sob seu corpo a partir dos mandos da avó e isso se traduz em “essa constatação cutucou minha vontade de parecer ser outra pessoa” (Arraes, 2022, p. 82). Sobre essa ideia, compreendemos que Amanda não queria imitar, pois “era um afogo isso de querer não ser quem se é” (Arraes, 2022, p. 60). Na verdade, revela a luta contra essa imposição que lhe obrigava a ser uma menina que se construía sob a negação de si mesma, sob o refreamento do próprio desejo. Nesse sentido, a personagem pode ser lida constituindo linhas de fuga de uma identidade previamente estabelecida. Pensando sob esta indicação de um desejo de ser, de transformar-se, temos, então, potencializado o devir-mulher, o qual instaura-se na relação Amanda-Jéssica: “Com ela eu conseguia sentir que era boa em algo” (Arraes, 2022, p. 60).

É justamente sob esta perspectiva que se constroem movimentos mais intensos de (re)construção do corpo da mulher dentro da narrativa e, por meio de uma relação afetiva com Jéssica, Amanda desarticula todos os estratos reguladores. Evidencia-se entre elas um laço afetivo pautado nas questões mais substanciais da vida de uma adolescente, desde a produção de uma amizade sincera, da cumplicidade, perpassando os fatores psicológicos mais íntimos e culmina na exposição de um beijo: “– o que foi? Ela não respondeu. Me beijou” (Arraes, 2022, p. 96). A experiência transforma-se numa imagem que Amanda reconhece como parte do melhor dia de sua vida. Como constatação da produção de um CsO, conforme apontado nas considerações de Deluze e Guattarri, Amanda estava vivenciando uma conexão de desejos, um *contínuum* de intensidades, comprovadas em: “Eu não sabia como beijar e nunca tinha imaginado que meu primeiro beijo seria com uma garota. A parte de ser uma garota até podia ser uma surpresa, mas meu primeiro beijo ser com Jéssica fazia todo sentido” (Arraes, 2022, p. 96).

Colocando em prática a experiência do devir, Amanda se volta para o contexto familiar responsável por cerceá-la, considerando as constantes violações que visavam inibir a expressão de seus desejos. Repensadas as práticas de que fora vítima, fortalece sua inquietação diante do plano de purificação: “a estátua não vê que meu corpo dói?” (Arraes, 2022, p. 113); “eu quero sair do meu corpo e ser outra coisa. Quero ser outro tipo de gente, um tipo que ninguém consegue trancar no escuro, nem forçar a tirar a roupa, e eu já vivo acostumada a isso, como é que se acostuma a esse tipo de coisa?” (Arraes, 2022, p. 114).

Por fim, esta força que move a personagem contra este sistema de normas instituídos por sua avó lhe permite compreender que “a estátua não era abençoada, todas aquelas regras absurdas eram ridículas e, depois de conseguir dizer isso com a boca cheia, enxergava como eram aterradoras” (Arraes, 2022, p. 121); e, assim, a intenção de se construir um corpo disciplinado, organizado, é desestruturada.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao focalizarmos a representação do corpo feminino no romance de Jarid Arraes, constatamos como a personagem Amanda pode ter a sua identificação problematizada a partir de uma associação com a discussão de um corpo docilizado, em que a atuação da instituição familiar irrompe como um mecanismo de saber-poder responsável por disciplinar a figura feminina. Todavia, a personagem não se resigna as imposições postuladas pela avó e busca realizar um movimento de devir a partir do qual vai se libertando dos estratos da significância e da subjetivação historicamente concebidos para a figura feminina. Assim, investe na constituição de um CsO que desarticula aqueles estratos que, de acordo com Deleuze e Guatarri, são responsáveis por constituir uma identidade fixada nos preceitos institucionais: o organismo, a significância e a subjetivação. Com um fluxo instável na narrativa, este CsO abre-se a experimentações, quando, por exemplo, Amanda apresenta, por meio dos agenciamentos, o seu ímpeto de libertação das amarras do rito religioso, explicitando um comportamento desviante do que seria seu corpo organizado, disciplinado e territorializado sob os desígnios de sua avó Marlene.

Por esta perspectiva, quando a protagonista se descola do ponto crucial de subjetivação, que era sua consciência presa à imagem de sua mãe santificada, consegue libertar-se da realidade dominante. Por enquanto, ao passo que tecemos a condução da análise, encontramos um corpo (re)construído sob a lógica do devir, que se constrói molecularmente, enquanto Marlene, no âmbito da instituição familiar, tenta suprimi-lo.

REFERÊNCIAS

- ARRAES, J. **Corpo desfeito**. 1 ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.
- DELEUZE, G; GUATTARI, G. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Trad, Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, G; GUATTARI, G. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 54, 1997 176 p.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987. 288p.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. 392 p.

PEREIRA, M. do R. A. **Elódia Xavier - Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea [en linea]. 2008.

TEDESCHI, L. A; TEDESCHI, S. L. Devir-mulher como potência para uma história outra. **Projeto História**, São Paulo, v. 72, pp. 5 - 29, Set-Dez., 2021

TEIXEIRA, N. C. R. B. Jarid Arraes e a poética de resistência. **Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ**, 17(26), 621-636. 2018.

XAVIER, E. **Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

ZOLIN, L. O. **Crítica feminista**. In: **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**/organização: Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolin. 3ªed. rev. e ampl. – Maringá: Eduem, 2009a. 406p

ZOLIN, L. O. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105 - 116, jul./dez. 2009b.

DESAFIANDO O PATRIARCADO E DESCOLONIZANDO AFETOS: UMA LEITURA CONTRACOLONIAL DE *GABRIELA, CRAVO E CANELA* DE JORGE AMADO

Maria Amanda da Silva Santos
Maria Eloisa Rodrigues Bessa de Lima
Silvanna Kelly Gomes de Oliveira

1 INTRODUÇÃO

Muitos questionamentos surgem quando o assunto é relacionamento afetivo, entre eles as diferentes formas de se relacionar na sociedade atual. Ao longo dos anos, percebemos que o casamento e a monogamia têm diminuído de forma muito significativa, o que nos leva à seguinte questão: as pessoas de fato têm notado outras possibilidades de amar e ser amado, como acontece com a personagem Gabriela? E qual razão por trás da não aceitação da escolha vinda da figura feminina, quando a sociedade desde cedo aprova e incentiva a prática da poligamia partindo da figura masculina? Esses são alguns contrapontos que enfatizam raízes, que historicamente e culturalmente ditam através do patriarcado, regras e normas exercidas a mulher no contexto social. Processo esse, que a figura masculina vive de forma contínua e aceita, uma vez que, quanto mais mulheres for associada ao homem, a sociedade visualiza sinônimos de poder, riquezas e status.

O livro “Gabriela, Cravo e Canela”, de Jorge Amado, foi publicado no ano de 1958, e conta a história de amor entre Gabriela e o árabe Nacib. A obra trata-se de uma crônica de costumes ambientada em Ilhéus, cidade do interior da Bahia, dos anos 1920, no auge do período das grandes safras de cacau. O enredo inicia-se com uma fatalidade que ocorreu na cidade, o assassinato da personagem Sinhazinha pelo seu marido, o fazendeiro Jesuíno Mendonça, após ele descobrir que sua esposa o havia traído. Apesar de todo o falatório da população, a maior preocupação de Nacib centrava-se na procura por uma cozinheira para o seu bar, já que a antiga foi embora. É nesse cenário que surge Gabriela, uma mulata cheia de vida e que, sem ao menos perceber, se apresenta como alguém que não se enquadra nos padrões impostos pela sociedade desse período. O caso de amor entre Nacib e Gabriela é conflitante, inocente, sensual e fora da curva do comum, não é à toa que essa obra é considerada como uma das mais famosas de Jorge Amado e que levantam discussões sobre diferentes perspectivas, sendo, quem sabe, um romance atemporal.

O cenário de Ilhéus é marcado pela riqueza natural da região, com suas plantações de cacau, as fazendas, as paisagens tropicais e as praias encantadoras. A cidade é apresentada como um local repleto de contrastes, onde a riqueza dos

coronéis do cacau se choca com a pobreza dos trabalhadores rurais e dos migrantes nordestinos em busca de oportunidades. O espaço narrativo se estende também para os ambientes urbanos e rurais, como os bairros populares, as ruas movimentadas, os armazéns de cacau e as plantações. Além disso, a presença da cultura afro-brasileira é evidente na narrativa, com manifestações como a capoeira, as festas populares e as tradições religiosas. Em *Ilhéus*, Jorge Amado encontrou os ambientes, narrativas, nomes e personagens que o inspiraram. Não poderia haver um local mais adequado para estimular sua criatividade. Aquelas terras não são apenas propícias para o cultivo de cacau, mas também são férteis para o surgimento de acontecimentos surpreendentes, nos quais a ficção se entrelaça constantemente com a realidade.

Na obra, as mulheres desafiam o poder dos coronéis. A protagonista, Gabriela, uma mulher baiana, pobre e mulata, é central na narrativa, e através de sua liberdade sexual, suas crenças e desejo de viver a vida de forma leve, ela simboliza a resistência às imposições machistas e ao autoritarismo dos homens na sociedade retratada. Esse comportamento da personagem evidencia a não aceitação dos estereótipos sociais e culturais da época, entre eles a tradição do casamento e a monogamia como prática de relacionamento, uma vez que, Gabriela como uma mulher decidida e independente, se relaciona com outros homens e não se rende aos preceitos que eram lhe impostos a serem seguidos.

Mesmo após 66 anos de publicação da obra do escritor Jorge Amado, notamos a importância da mesma para os estudos atuais, pois a narrativa carrega em si, discussões válidas para a sociedade presente, seja as temáticas de comportamento da figura masculina e feminina nas relações afetivas, como também as relações de poderes e quebra de rótulos. Dessa forma, Gabriela apresenta-se à frente da realidade vivida na época, rompendo ciclos comuns aos quais muitas mulheres se encontravam. A obra nos faz refletir sobre diversos aspectos, como a importância da igualdade de gênero, o protagonismo feminino e a relação entre a mulher, o casamento e a desigualdade dos direitos. Dessa forma, este estudo busca analisar a obra *Gabriela, Cravo e Canela* de Jorge Amado, sob uma perspectiva contracolonial, enfocando as intersecções entre patriarcado e colonialismo, no início do século XX no Brasil, examinando como a narrativa retrata as relações de afetos e comportamentos numa perspectiva em que a monogamia não seja um eixo norteador de relacionamentos.

O termo descolonizar tem sido considerado muito relevante para as discussões contemporâneas, construindo pautas e reflexões em torno da desconstrução de estruturas exercidas pelo colonialismo. A reconstrução, e as reflexões acerca do conhecimento, enfatizam a necessidade de pensar-se a importância da quebra do silenciamento, do autoritarismo e um novo olhar para uma sociedade que valoriza os diversos saberes, valores, cultura e diversidade de um povo. Diante da leitura crítica da obra, foi vista a necessidade de abordar temas

como a liberdade feminina, subversão aos padrões sociais, empoderamento feminino, correlacionando com temas discutidos nos dias atuais a partir do comportamento da personagem Gabriela. Assim, relacionando a importância e relevância da obra literária com as problemáticas necessárias a serem aprofundadas.

2 METODOLOGIA

Os processos metodológicos desta pesquisa foram de caráter interpretativo com uma abordagem qualitativa, tendo como corpus o romance *Gabriela, Cravo e Canela* (2012), de Jorge Amado, configurando-se, assim, como uma pesquisa bibliográfica. Nossa discussão se desenvolve em torno da análise da personagem Gabriela, observando como a narrativa apresenta as relações afetivas, e principalmente, como a personagem enxerga os relacionamentos.

Como aporte teórico, apoiamos nos estudos de Gení Núñez com suas reflexões em *Descolonizando afetos* (2023), em Silvia Federici em *Calibã e a Bruxa* (2017) com suas observações sobre a mulher e o papel atribuído a ela ao longo das eras. Sendo esses, os fundamentos teóricos que buscamos para nos ajudar e embasar nossas interpretações e analisar a temática proposta neste estudo, além do próprio romance.

Sendo assim, desejamos contribuir de forma satisfatória para a pesquisa acadêmica em literatura brasileira, discutindo, em específico, como as relações não monogâmicas já eram incluídos nos romances brasileiros, e como a personagem Gabriela, em uma mistura de ingenuidade e naturalidade, rompe com a tradição e viola as leis da época apenas por não interpretar o amor como uma prisão, mas apenas uma das formas de se sentir livre.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1. Entre a liberdade e as correntes do amor e da sociedade

Um aspecto interessante, e que exemplifica acertadamente a quebra de padrões visto na personagem Gabriela, é o modo como ela enxerga os relacionamentos amorosos, de forma nada usual, e um assunto repleto de tabus nos dias atuais, quem dirá na época em que o romance foi ambientado. O tema em questão é a poligamia, que é o ato de ter várias relações de maneira concomitante. De acordo com Nunez (2023, p. 20), “[...] só se prova que ama alguém se não amar outras pessoas em concomitância, é o que fundamenta a monogamia.” Mas se Gabriela entendia o relacionamento nessa perspectiva não monogâmica, então quer dizer que ela não amava Nacib verdadeiramente? Para compreendermos isso, tracemos então um percurso dos relacionamentos amorosos de Gabriela.

Na primeira aparição de Gabriela na trama, ela está indo com um grupo de retirantes em direção à Ilhéus, e entre essas pessoas, nos é apresentado Clemente, descrito como alguém que sempre trabalhou no campo e que está indo para Ilhéus por causa de tudo que ele ouviu sobre a cidade, que era um lugar em que era fácil de conseguir emprego e muito dinheiro. Logo é descrito sobre o envolvimento entre ele e Gabriela e até uma certa dependência de Clemente pela mulata, inclusive ele se questiona: “Como viver sem o calor de Gabriela?” (Amado, 2012, p. 77). Ele quer que Gabriela vá viver com ele na roça, mas o desejo dela é outro, não quer mais morar no mato, vai tentar conseguir um emprego de cozinheira na cidade. Enquanto Clemente “vivía no terror de perdê-la.” (Amado, 2012, p. 78), Gabriela corria solta e livre em direção à Ilhéus em busca de um futuro melhor. Tempos depois, Clemente conseguiu um emprego, Gabriela também. Estavam vivendo longe um do outro, pelo menos fisicamente, porque nos pensamentos de Clemente, o cheiro e a cor de Gabriela nunca saiu de perto dele. Mas como o personagem Fagundes diz “Ela não é mulher pra se viver cum ela. [...] Tu pode dormir com ela, fazer as coisas. Mas ter ela mesmo, ser dono dela como é de outras, isso ninguém nunca vai ser.” (Amado, 2012, p. 112). E essa descrição vai sendo construída e confirmada, enquanto vamos conhecendo Gabriela durante todo o enredo.

Chegamos, então, ao envolvimento entre Gabriela e Nacib. Tudo inicia com o árabe tentando encontrar uma cozinheira para seu bar e eis que surge Gabriela, encantando os fregueses tanto pelas comidas boas que fazia, quanto por sua beleza. Ao passar de algum tempo eles se casam, mesmo Gabriela não vendo sentido ou necessidade para isso. Toda a alegria de Gabriela vai sumindo após o casamento, já que depois que virou a Sr^a Saad, nada do que ela gostava podia fazer:

“Por que casara com ela? Era ruim ser casada, gostava não...Vestido bonito, o armário cheio. Sapato apertado, mais de três pares. Até joias lhe dava. Um anel valia dinheiro, dona Arminda soubera: custara quase dois contos de réis. Que ia fazer com esse mundo de coisas? Do que gostava, nada podia fazer... Roda na praça com Rosinha e Tuísca, não podia fazer. Ir ao bar, levando a marmita, não podia fazer. Rir pra seu Tônico, pra Josué, pra seu Ari, seu Epaminondas? Não podia fazer. Andar descalça no passeio da casa, não podia fazer. Correr pela praia, todos os ventos em seus cabelos, descabelada, os pés dentro d'água? Não podia fazer. Rir quando tinha vontade, fosse onde fosse, na frente dos outros, não podia fazer. Dizer o que lhe vinha na boca, não podia fazer. Tudo quanto gostava, nada disso podia fazer. Era a sra. Saad. Podia não. Era ruim ser casada.” (Amado, 2012, p. 259).

Gabriela se viu presa como nunca antes, ao sentir na pele a opressão patriarcal e as normas convencionais do lugar em que vivia. Assim, as características vistas nessa personagem, refletem inteiramente acerca da mulher e questões que perpassam séculos, entre elas as diversas responsabilidades, maneiras de comportamentos sociais impostas à figura feminina, muitas vezes, a mulher exercendo seu papel como “suporte” para seus parceiros, seja domesticamente,

fisicamente ou emocionalmente. Outro fator importante a ser destacado na narrativa, é a maneira como historicamente e culturalmente se consolida o casamento e a mulher na sociedade antiga e atual, o que não acontece diferente na relação da personagem Gabriela e Nacib, uma vez que, o árabe estabelece sobre a mulher, atos de posse, e obriga a seguir seus preceitos e regras. O casamento é discutido também no período mercantilista no final do século XVII, com o foco de aumentar a população e fortalecimento do Estado, as mulheres já não possuíam direitos validados, sendo assim utilizadas como mecanismos de procriação, produção e resultados. Esse período é considerado um grande modelo de repressão, silenciamento e violência já vivido por mulheres. Dessa forma, o Estado estabelecia como solução para o controle da proporção populacional:

[...] lançar uma verdadeira guerra contra as mulheres, claramente orientada a quebrar o controle que elas haviam exercido sobre seus corpos e sua reprodução. [...], essa guerra foi travada principalmente por meio da caça às bruxas, que literalmente demonizou qualquer forma de controle de natalidade e de sexualidade não procriativa, ao mesmo tempo em que acusava as mulheres de sacrificar crianças para o demônio (Federic, 2004, p. 156).

Quanto a personagem Gabriela, casada se viu presa e reprimida de suas vontades, seja de ir ao circo que tanto gostava ou até mesmo de ser proibida de usar sandálias e costumes que possuía. E isso já era algo que ela previa e tinha receio que acontecesse, pois em uma conversa, dona Arminda afirma que Nacib iria pedir Gabriela em casamento, mas ela se espanta dizendo que “- Era capaz de ter de calçar sapato todo dia Gosto não De calçar sapatos [...]” (Amado, 2012, p. 163-164). Desde o início, Gabriela demonstra receio de casar e de se sentir sufocada. Quando ela fala dos sapatos, percebe-se que é uma alusão ao próprio casamento e as obrigações que o acompanham, que ela teria que seguir. Gabriela tinha medo do casamento prendê-la e tirar a liberdade que ela tinha de viver, assim como ela sentia ao calçar suas simples sandálias, livre! Ela não queria perder isso.

A personagem confronta as expectativas de gênero ao não aceitar se enquadrar no modelo tradicional de esposa e dona de casa; logo sua natureza independente e livre colocou-a em conflito com as normas sociais da época. Ao longo da narrativa, Gabriela enfrenta alguns desafios e adversidades, mas sua resiliência e capacidade de adaptação demonstram sua força como mulher:

Não a deixava rir por um tudo e por um nada como era seu costume. Repreendia-a a todo momento, por ninharias, no desejo de torná-la igual às senhoras dos médicos e advogados, dos coronéis e comerciantes. “Não fale alto, é feio.”, cochichava-lhe no cinema. “Sente-se direito, não estenda as pernas, feche os joelhos.” “Com esses sapatos, não. Bote os novos, para que tem?” “Ponha um vestido decente.” “Vamos hoje visitar minha tia. Veja como se comporta.” [...] (Amado, 2012, p. 255).

Gabriela se recusa a ser definida por sua beleza ou pelo seu papel na sociedade e procura a sua própria identidade, mesmo que isso signifique enfrentar o julgamento e a rejeição daqueles que a rodeiam, sendo assim, ela destaca-se não somente por sua beleza física, como também por sua força e sua coragem de tomar suas próprias decisões, mesmo que sejam consideradas contra as convenções sociais:

De algumas coisas ela gostava, gostava demais: do sol da manhã antes de muito esquentar. Da água fria, da praia branca, da areia e do mar. De circo, de parque de diversões. De cinema também. De goiaba e pitanga. Das flores, dos bichos, de cozinhar, de comer, de andar pela rua, de rir e conversar. Com senhoras cheias de si, gostava não. Mais do que tudo, gostava de moço bonito, nos seus braços dormir, gemer, suspirar. Dessas coisas gostava (Amado, 2012, p. 284).

3.2 A força da liberdade feminina em um mundo de amarras patriarcais

Através da personagem Gabriela, o narrador aborda as formas como as estruturas patriarcais e os rígidos papéis de gênero limitam a liberdade e a autonomia das mulheres, desse modo, a protagonista representa não apenas uma figura de resistência, mas também uma voz para todas as mulheres que lutam por sua própria liberdade em um mundo dominado por homens. Enquanto a narrativa expõe as estruturas patriarcais que perpetuam a misoginia, Gabriela como uma mulher sensual e cativante é vista como um objeto de desejo e de posse masculina, ao invés de ser reconhecida como sujeito autônomo: “E a entrada de Gabriela significaria mais uma rodada de bebida em quase todas as mesas, aumento de lucro. Ao demais, era um prazer para os olhos vê-la ao meio do dia, rememorar a noite passada, imaginar a próxima.” (Amado, 2012, p. 141). Com isso o narrador revela através desta descrição a maneira como as mulheres eram desprendidas de sua autonomia, sendo tratadas como propriedade ou mercadoria.

A concepção de Gabriela sobre o se relacionar com alguém era movida simplesmente pelo desejo e não pelo politicamente aceitável, sendo de certa forma até ingênua. Sobre isso a personagem faz a seguinte reflexão:

Era bom dormir nos braços de um homem, sentir o estremecimento do corpo, a boca a morder, num suspiro morrer. Que seu Nacib se zangasse, ficasse com raiva, sendo casado, isso entendia. Havia uma lei, não era permitido. Só o homem tinha direito, a mulher não tinha. Ela sabia, mas como resistir? Tinha vontade, na hora fazia, nem se lembrava que não era permitido. Tomava cuidado para não ofendê-lo, para não magoá-lo. Mas nunca pensara que ia tanto ofender, que ia tanto magoar (Amado, 2012, p. 283).

Gabriela vai além de ser apenas uma mulher sensual ou uma companheira no romance, ela é, acima de tudo, a personagem que questiona e desafia as tradições da

sociedade de Ilhéus. Não se submete passivamente a esses costumes, mas age de acordo com sua própria consciência e ideais, não se prende aos conceitos tradicionais de monogamia, o que era considerado inaceitável para a moral da época. Sua inocência e sua maneira descomplicada de encarar os afetos a levam a se envolver romanticamente com mais de um homem, sem se sentir culpada ou envergonhada por isso. Além de sempre ressaltar sua insatisfação com a ideia do casamento:

Bem melhor era antes, tudo podia fazer, ele tinha ciúmes mas eram ciúmes de homem solteiro, logo passavam, passavam na cama. Podia tudo fazer sem medo dele ficar ofendido. Antes cada minuto era alegre, vivia a cantar, os pés a dançar. Agora cada alegria custava tristeza. [...] Ficava sem jeito, vestida de seda, sapato doendo, em dura cadeira. Sem abrir a boca para não dizer inconveniência. Sem rir, parecendo de pau, gostava não. Para que lhe servia tanto vestido, tanto sapato, jóias, anéis, colares e brincos, tudo de ouro, se não podia ser Gabriela? Não gostava de ser a sra. Saad (Amado, 2012, p. 260).

Essa postura de Gabriela representa uma quebra de paradigmas e um desafio aos valores vigentes, mostrando que ela não se submete às convenções sociais que restringiam a liberdade das mulheres naquela sociedade patriarcal. Através de comportamentos ingênuos e infantis, que frequentemente refletiam os desejos do povo, ela desafiava as tradições e normas da época, apontando com suas ações as mudanças sociais que Ilhéus precisava realizar.

O casamento de Gabriela e Nacib termina, mas as motivações para o divórcio são dramáticas. O árabe descobre que Gabriela está tendo um caso com um de seus amigos, Tônico Bastos, mas diferente da lei da época, como mencionado anteriormente, o costume em Ilhéus era punir a mulher e seu amante com a morte dos dois, no entanto, a reação de Nacib foge um pouco do convencional da sociedade local. Ele opta por agredir fisicamente Gabriela, expulsá-la de casa e providenciar alguns documentos para anular o casamento, em vez de recorrer à punição extrema exigida pela tradição, que seria a morte dos amantes:

Tempo de sobra para atirar e não havia perigo de erro. Por que não o fizera? Por que, em vez de matá-la, apenas a surrou, silenciosamente, sem uma palavra, pancada de criar bicho, deixando manchas de um roxo escuro quase violeta, em sua carne cor de canela? Ela tampouco falou, não deu um grito, não soltou um soluço, chorava calada, apanhava calada. [...] Tempo demais para matar (Amado, 2012, p. 277).

Gabriela, apesar de tudo, não odeia Nacib, pelo contrário, não queria magoá-lo, mas sabia que por causa de ser casada com ele, qualquer vontade dela seria uma ofensa ao esposo. Fazia tudo às escondidas dele, não porque considerava suas atitudes erradas, mas pelo motivo de não querer magoar seu Nacib, a quem queria tanto bem. O conceito de poligamia permeia todos os relacionamentos de Gabriela,

mesmo sem ela ter compreensão do termo. De forma ingênua, ela sempre questiona as convenções e diz não compreender o porquê das pessoas ficarem ofendidas se o seu parceiro quiser dormir com outra pessoa e vice-versa. Gabriela era movida pelo desejo, fazia o que queria, por isso ao casar-se sentiu-se presa, ela queria voar, mas os “sapatos” a apertavam e colavam seus pés no chão arisco do casamento. Sobre isso, há uma fala pertinente da personagem acerca do que estava sentindo após o término do seu casamento com Nacib:

Coisa mais tola, sem explicação: por que os homens tanto sofriam quando uma mulher com quem deitavam, deitava com outro? Ela não compreendia. Se seu Nacib tivesse vontade, bem que podia ir com outra deitar, nos seus braços dormir. Ela sabia que Tonico dormia com outras [...]. Mas, se era bom deitar-se com ele, brincar com ele na cama, por que exigir que fosse só ela? Entendia não. Gostava de dormir nos braços de um homem. Não de qualquer. De moço bonito, como Clemente, como Tonico, como seu Nilo, como Bebinho. ah! como seu Nacib. Se o moço também queria, se a olhava pedindo [...] por que recusar, por que dizer não? Se estavam querendo, tanto um como o outro? Não via por quê (Amado, 2012, p. 283).

Ao optar por não se prender a um único homem e buscar sua própria felicidade de forma autêntica, Gabriela subverte as expectativas sociais e questiona os padrões impostos às mulheres. Sua liberdade em escolher seus parceiros e viver conforme seus próprios desejos representa uma forma de resistência e empoderamento diante das restrições impostas pela sociedade patriarcal em que está inserida. Podemos observar que, mesmo em uma sociedade onde os homens detinham o poder, Gabriela mantinha sua determinação sempre em busca de seus desejos. Com seu jeito de menina, agindo de forma descompromissada com as normas sociais e os padrões de comportamento convencionais, ela vive sua vida conforme sua própria vontade em busca de felicidade e liberdade. Nesse contexto, Jorge Amado emprega a personagem Gabriela como um símbolo de resistência contra a exclusão, retratando-a como uma mulher corajosa, destemida e de forte personalidade, que luta por seus direitos de igualdade, desafiando as normas e os valores de uma cultura marcadamente machista.

4 CONCLUSÃO

Dessa maneira, concluímos que a personagem Gabriela constrói uma reflexão muito significativa para os estudos literários atuais, pois, as discussões desenvolvidas ao longo da obra apresentam diversas perspectivas acerca das temáticas voltadas à figura feminina. As questões de gênero também são fortemente exploradas a partir da narrativa, enfatizando a forma como culturalmente, a mulher tem sido alvo de uma sociedade machista, opressora e desigual.

Relacionar e utilizar essa obra literária como instrumento de análise a partir da contemporaneidade implica na necessidade de discutir e gerar um aprofundamento ao que se refere aos papéis de gênero e na desconstrução de estereótipos. Notamos assim, a relevância de uma narrativa escrita em outra época, dentro de uma realidade atual. Gabriela representa assim, diversas mulheres do país e do mundo que sobrevivem e resistem todos os dias em seus lares e espaços da sociedade. É lamentável que mesmo após tantos anos ainda exista a urgência de se falar em desigualdade de gênero e estereótipos impostos às mulheres.

Dessa forma, a literatura nas questões sociais serve como um canal de denúncias e reflexões, fornecendo uma óptica que nos faz visualizar o lugar do oprimido e nos possibilita entender como se estruturam dentro de uma sociedade, e muito mais, mostra a necessidade de nos colocar no lugar do outro. É a partir da leitura dessas obras clássicas, como “Gabriela, Cravo e Canela”, que conseguimos construir discussões pelas quais perpassam séculos, e identificar a importância de se discutir cada vez mais os direitos e a voz feminina.

REFERÊNCIAS

AMADO, J. **Gabriela, cravo e canela**. 2 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

FEDERICI, S. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017

NÚÑEZ, G. **Descolonizando afetos: experimentações sobre outras formas de amar**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

DESAFIANDO O PATRIARCADO: EMPODERAMENTO EM CIRANDA DE PEDRA DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Joyce Cristina Oliveira Borges dos Santos
Maria Apoliana Alves
Vanessa Bastos Lima

1 INTRODUÇÃO

Publicado em 1954, *Ciranda de Pedra* (2009) foi o primeiro romance da escritora Lygia Fagundes Telles. Apesar de ser sua obra de estreia, o livro teve um grande impacto ao apresentar personagens femininas que desafiam os padrões de uma sociedade extremamente patriarcal. Ao longo da história, as mulheres enfrentam de forma severa a desigualdade de sexo, devido à relação de poder imposta pelo patriarcado, que sugere que os homens estão à frente das questões externas, como o cuidado dos negócios. Já as mulheres, segundo essa visão, devem se limitar ao espaço doméstico, desempenhando o papel de donas de casa e boas mães.

Desse modo, Telles escreveu suas narrativas em um período de intensas mudanças na estrutura social e econômica da sociedade brasileira. As décadas de 40 e 50 eram marcadas por um sistema social patriarcal, no qual as mulheres estavam confinadas ao ambiente doméstico e não atuavam como cidadãs ativas socialmente. Entretanto, nos anos 60 e 70, o Brasil passou por desenvolvimentos relevantes, incluindo mudanças políticas e culturais. Nesse contexto de transformações, as mulheres começaram a lutar por seus direitos, liberdade, educação e trabalho, dando início aos movimentos feministas. A autora, aproveitando esse momento de mudança, criou em *Ciranda de Pedra* (2009) narrativas com personagens femininas complexas e determinadas a desafiar os sistemas normativos impostos pelo dominador (homem), assumindo um caráter empoderado.

Entre vários temas abordados, a obra destaca-se pela crítica social incisiva, funcionando como um espelho que reflete tanto a sociedade como o indivíduo. Ao representar a desconstrução de um sistema estereotipado, as mulheres do romance de Telles adotam posturas de transgressão, infidelidade, liberdade sexual e homossexualidade. Desafiando e indo contra os “costumes” patriarcais, as personagens, Virginia, Laura, Bruna, Otávia e Letícia, simbolizam a liberdade e o empoderamento feminino, contrariando a visão tradicional do “sexo frágil”. Portanto, este artigo permite refletir e compreender sobre a dominação patriarcal e a transgressão feminina.

2 INFORMAÇÃO SOBRE TELLES E SUAS OBRAS

Lygia Fagundes Telles nasceu em 19 de abril de 1923 e desde cedo demonstrou seu gosto pela literatura. Em 1938, aos 15 anos de idade, publicou seu primeiro livro de contos, intitulado “*Porão e Sobrado*”. Após essa estreia, lançou seu segundo livro de contos, “*Praia Viva*”. A partir dessas publicações, Telles consolidou sua carreira literária. Além de escritora, formou-se em Direito pela Universidade de São Paulo.

A autora destacou-se como uma das grandes figuras femininas na literatura brasileira, escrevendo contos e romances que se aproximam muito da realidade. Em suas obras, explorou diversas situações, criando personagens com comportamentos que refletem pessoas reais. Telles ganhou várias premiações pelas suas produções, em 2005 recebeu o prêmio Camões, que é considerado o mais importante da língua portuguesa, em 1974, ganhou o Prêmio Jabuti, um dos mais prestigiados da literatura brasileira. em 1982, foi eleita para ocupar a cadeira 28 da Academia Paulista de Letras, demonstrando seu talento e consolidando seu espaço na vida literária. Seu trabalho foi reconhecido por diversos autores da época, demonstrando seu legado como uma das principais escritoras do Brasil.

Entre as obras escritas por Telles, destaca-se *Ciranda de pedra*, o primeiro romance da autora, publicado em 1954, na qual se tornou um dos mais famosos da sua carreira, o livro recebeu um grande destaque e foi adaptado para novela duas vezes, a primeira em 1981 e a segunda em 2008. A obra traz uma história ficcional que ao mesmo tempo torna-se um reflexo da sociedade. A narrativa se divide em duas partes, na primeira mostra a personagem Virgínia que mesmo sendo uma criança vive conflitos existenciais, buscando um espaço na vida do pai, e uma aproximação maior com as irmãs, Virgínia tem um enorme desejo de morar na mansão com o pai, e ao mesmo tempo não quer deixar sua mãe doente, finalmente realiza seu desejo, ao se mudar percebe que mesmo morando debaixo do mesmo teto nada mudou em relação a aproximação com as irmãs, pois Virgínia mesmo querendo fazer parte da ciranda existente entre Bruna, Otávia, Letícia, Conrado e Afonso, não era convidada pelos membros.

Virgínia se deu conta que a felicidade que ela buscava ali não existia, e mais uma vez buscava respostas por toda falta de conexão com a família, com o passar do tempo a verdade aparece, ela descobre que é fruto de uma traição, depois de toda as descobertas, a personagem resolve ir morar em um colégio interno. Na segunda parte do livro perpassa a vida adulta da protagonista, sua nova identidade de mulher mais confiante e madura de si, que tudo que ela imaginava e achava que aquilo seria sua felicidade recebia uma máscara, que aos poucos começou a ser desmascarado, “eu queria tanto mudar, quero dizer, voltar diferente, sem as marcas antigas, apagar aquela Virgínia que fui”. (Telles, 2009, p. 130), apesar de ter mudado, ela ainda sentia a necessidade de regredir seu comportamento.

2.1 Produções Literárias

As obras de Telles são marcadas por uma abordagem intimista, focando nos sentimentos dos personagens e explorando questões existenciais e de identidade. Além disso, suas figuras ficcionais apresentam uma proximidade com o real, esses traços caracterizam o estilo literário de Lygia como parte da terceira geração do modernismo.

Uma das escritoras mais importante da literatura brasileira, Telles, trata nas suas obras questões universais e atemporais, como: amor, solidão, liberdade, política, relações familiares e condições humanas, suas narrativas são carregadas de emoções, possuindo caráter intimista e muitas vezes focando em personagens femininas bem construídas. Como exemplo o livro *As meninas*, que narra a história de três adolescentes com experiência de vida diferentes. Nesse viés, a autora se destaca como referência tanto para escritores quanto para os seus próprios leitores, que encontram em suas narrativas uma reflexão profunda sobre a condição humana.

2.2 Profundidade temática

Em *Ciranda de Pedra* (2009), podemos compreender essa marca de Lygia Fagundes Telles, que aprofunda os leitores na vida dos personagens, representando a humanidade e a realidade de algumas pessoas em seus romances. A autora expõe sentimentos como medo, desejos e conflitos internos, demonstrando uma filosofia da vida e da morte, e da solidão que se encontra neste exílio. Além disso, são apresentadas relações de amizade e familiares, abordando as diferentes dinâmicas nesses contextos, nos romances e nas decepções. Telles evidencia as nuances e conflitos das interações interpessoais, mostrando como o passado pode influenciar significativamente a vida dos personagens. Frequentemente, a história aborda acontecimentos anteriores que moldam a identidade e as ações dos personagens. Assim, a autora caracteriza suas obras expondo tanto o realismo quanto o simbolismo, elementos que em *Ciranda de Pedra* (2009) são ricos e presentes nessas escolas literárias.

3 ANÁLISE

O romance de Lygia Fagundes Telles é dividido em duas partes: a primeira narra a infância da personagem Virgínia e a segunda relata a sua fase adulta. Virgínia cresceu em dois espaços familiares distintos: um com sua mãe, Laura, e seu padrasto, Daniel; e o outro, com seu pai, Natércio, e suas duas irmãs, Bruna e Otávia. Apesar de ser uma criança sonhadora, a personagem não teve uma infância fácil, pois além de presenciar a doença da mãe, também precisou viver em meio ao divórcio dos pais. Ao frequentar a casa de Natércio, a quem até então acreditava ser

seu pai, a garotinha desejava construir uma boa relação afetiva com o patriarca, as irmãs e os amigos delas.

Laura, mãe de Virgínia, veio a falecer, e essa fatalidade desencadeou ainda mais conflitos para a jovem. A garota teve que ir morar com Natércio, o seu suposto pai, pois Daniel, seu padrasto, acabou cometendo suicídio. Indo morar com Natércio, Virgínia descobriu que ele não era seu verdadeiro pai, esse papel pertencia ao homem que tirou a própria vida. A protagonista, que já se sentia rejeitada pelas irmãs, após descobrir tudo, seus sentimentos de solidão se intensificaram. Decidida a buscar uma nova vida, a mulher optou por sair daquele ambiente burguês para viver em um colégio interno, encerrando assim a primeira parte do romance. Na segunda fase, a narrativa apresenta seu retorno para o casarão tradicionalista que tanto idealizava quando era mais nova. Já adulta, Virgínia decide assumir uma nova postura em relação à família que a esnobou.

A obra de Telles possibilita ao público refletir sobre os papéis femininos presentes na narrativa, centrando-se na protagonista Virgínia. Além dela, o leitor tem acesso ao mundo de Laura, a mãe, Bruna e Otávia, as irmãs, e Letícia, amiga de Bruna e Otávia. As posições sociais que essas mulheres assumem desafiam diretamente os padrões estabelecidos pela sociedade burguesa do século XX, ainda marcados por estereotípicos de comportamentos herdados do período colonial. Transgressão feminina, adultério, liberdade sexual e homossexualidade são os temas explorados e vividos pelas mulheres no romance *Ciranda de Pedra* (2009). Em seus discursos sobre a obra, a autora afirmou: “É um livro corajoso para a época [...] Não hesitei diante de nenhuma personagem.” (Pires, 1998, p. 1). Com esse parecer, pode-se elucidar que na época não havia escritos sobre tais questões. Assim, é possível visualizar a tentativa de Telles de conquistar espaços para que a mulher seja vista pela sociedade como um membro capaz de transcender os valores que historicamente a inferiorizam.

Para entender o sistema que a obra desmistifica, Gerda Lerner (2019) explica: “A princípio, o patriarcado apareceu como Estado arcaico. A unidade básica de sua organização foi a família patriarcal, que expressava e criava de modo incessante suas regras e valores.” (Lerner, 2019, p. 289). Assim, o patriarcado se configura como sistema hierárquico, no qual o homem (patriarca) da casa se constitui como o dominador, responsável por gerenciar negócios e decidir sobre qualquer tipo de questão familiar. A família era composta por um homem, a esposa, os filhos e os servos. Dada a dominação do gênero masculino, é necessário entender como o gênero feminino era visto nesse período. Segundo Lerner (2019), desde a.C., a mulher sofre a dura crueldade imposta pelo dominador (homem), sendo tratada como um produto de comércio: “[...] as filhas de famílias pobres eram vendidas para casamento ou prostituição a fim de fornecer auxílio econômico para suas famílias.” (Lerner, 2019, p. 291). Nesse viés, os primeiros papéis sociais atribuídos às mulheres foram o de objetos de troca para realizações de casamentos e,

posteriormente; “outro papel definido pelo gênero para mulheres foi o de esposa ‘substituta’” (Lerner, 2019, p. 292), na qual tinham que servir aos homens da elite, satisfazendo-os sexualmente e desempenhando o papel de reprodutora. Diante disso, é evidente que a sexualidade era uma das principais causas de exploração da vida feminina.

Ainda no contexto do sistema patriarcal, a mulher era vista como inferior ao homem, um estereótipo reforçado pela sociedade devido à sua suposta fragilidade física. Essa visão ditava à mulher a obrigação de desempenhar o papel de boa esposa e mãe, confinada dentro de um espaço doméstico. Além disso, conforme explica Lerner (2019), “O dominado troca submissão por proteção” (Lerner, 2019, p. 297), indicando que, em troca de sua submissão, o patriarca oferece proteção e sustento econômico. Ainda conforme o autor: “A base do paternalismo é um contrato de troca não escrito; sustento econômico e proteção oferecidos pelo homem pela subordinação em todos os campos, serviço sexual e trabalho doméstico não remunerado oferecido pela mulher.” (Lerner, 2019, p. 297).

Contudo, isso não era uma garantia. O dominador poderia não cumprir com suas obrigações, mas, mesmo assim, não restava outra opção para a mulher. Optar pela proteção do patriarca parecia ser a escolha mais coerente, já que não havia um poder público que a mantivesse segura ou que protegesse seus filhos: “Era uma escolha racional para as mulheres, sob condições de falta de poder público e dependência econômica, escolher protetores fortes para si mesmas e seus filhos.” (Lerner, 2019, p. 297). Pode parecer que naquele momento não havia outras possibilidades. No entanto, no romance *Ciranda de Pedra* (2009), a personagem Laura desafia as questões econômicas e protetoras, abdicando da vida burguesa que tinha com Natércio para viver outro relacionamento, no qual não havia os mesmos prestígios e privilégios econômicos.

As personagens do romance de Telles desafiam os estereótipos da sociedade. Nesse contexto, a protagonista Virgínia transgride ao evoluir de uma representação ingênua para uma de independência. Ela se sentia excluída da ciranda de anões feita de cimento que ficava localizada no pátio da casa de Natércio, esse círculo representa as pessoas que a ignoravam: Conrado, Letícia, Otávia, Bruna e Afonso. Além disso, simboliza também um sistema fechado, com os anões metaforizam a ideia de não crescer. Nesse sentido, a protagonista era impedida de desfrutar das experiências dos outros cinco. Essa concepção se conecta com os princípios do sistema patriarcal, no qual as mulheres eram impedidas de evoluir e eram excluídas da sociedade. Em uma de suas falas, Virgínia diz: “Eu queria tanto mudar, quero dizer, voltar diferente, sem marcas antigas, apagar aquela Virgínia que fui...” (Telles, 2009, p. 130). Com esse sentimento, ao longo da narrativa, a personagem torna-se uma mulher empoderada, desempenhando uma função centrada, capaz de enfrentar problemas que antes a colocavam em situações de inferioridade e submissão. Essa mudança foi notada pelos membros da ciranda, e Afonso comenta: “Que intrigante!

Está visto que eu não podia mesmo acreditar em tamanha transformação, afinal, ela era uma menina esquisita, de cabelos espetados, unhas roídas” (Telles, 2009, p. 116). Agora, Virgínia era alvo de cobiça e curiosidade pelos integrantes do círculo, do qual conseguiu fazer parte após tanto idealizar. Contudo, ao fazer parte da ciranda, percebeu que não era perfeita, logo ficou por pouco tempo, pois lá havia mentiras e uma realidade enganosa.

Laura, mãe de Virgínia, Bruna e Otávia é uma personagem complexa e fundamental na construção da narrativa, influenciando diretamente as relações familiares da protagonista e dos demais personagens após descobrirem a sua relação extraconjugal com o médico Daniel. Historicamente, o adultério era tratado com extrema severidade: “Ao contrário, o marido tinha o direito de aplicar castigos físicos a sua companheira e, até mesmo, de tirar-lhe a vida, caso a encontrasse cometendo adultério.” (Ferreira; Dias, 2010, p. 27) Isso destaca a dureza e a violência aplicadas à mulher adúltera. Porém, Laura desafia as normas de uma sociedade que desrespeita os direitos de igualdade de gênero. Desse modo, sua infidelidade representa uma transgressão diante de uma sociedade pautada na idealização familiar, em que consideram o matrimônio como símbolo de união eterna e representação de monogamia, principalmente por parte da mulher. Assim, Laura rompe padrões sociais, ferindo até a honra do patriarca no contexto social da época. Ademais, é possível evidenciar que a mulher, para civilização dominante, era vista como um ser que ocupa unicamente o papel de matriarca e dona de casa, como já mencionado nas discussões.

Diante disso, Laura quebra mais um estereótipo ao deixar a casa de Natércio, seu ex-marido, sem suas duas filhas, Bruna e Otávia. Assim, o patriarca assume a posição que tradicionalmente seria da mãe. Outrossim, apesar de sua revolução pessoal, a personagem tem um final trágico, assim como seu amante Daniel. Isso representa os valores sociais, sugerindo que eles tiveram esse destino por ir contra princípios da moral religiosa. Bruna até chega a dizer no romance que: “Se minha mãe não tivesse se separado do meu pai não estaria agora assim doente. Ela acha que é castigo de Deus” (Telles, 2009, p. 20). Essa visão reflete a mentalidade moralista e religiosa, em que o adultério é visto como um pecado grave e irreversível, chegando a merecer punição divina.

Bruna, casada com Afonso e mãe de um filho, inicialmente representa uma mulher espiritualizada e conservadora, personificando a figura feminina ideal da época. Seguindo a moral religiosa, como foi mencionado no parágrafo anterior, ela condenava as atitudes da mãe. No entanto, ao longo da obra, Bruna revela um caráter totalmente diferente do que aparentava. “A descoberta a transfigurou. Bruna tinha um amante. Um amante, Bruna, Bruna! A Bruna dos anjos, das bíblias, a Bruna que a açulara contra a mãe, a Bruna que lançara no seu coração a semente de ódio por Daniel.” (Telles, 2009, p. 156) Essa fala de Virgínia mostra surpresa ao descobrir a infidelidade de Bruna, destacando a hipocrisia da irmã, pois como ela bem cita: “a

Bruna das bíblias”; “a Bruna que lançara no seu coração a semente de ódio por Daniel.” As ações da mulher contrastam com a moral que ela pregava para a sociedade, relevando transgressora como Laura. Ela passa de mulher tradicional a alguém que explora a libertação pessoal, indicando sua insatisfação matrimonial através de um romance extraconjugal. Além disso, Bruna pode representar uma crítica às pessoas que professam valores religiosos, pois ela assume uma dupla personalidade na sociedade: externamente, a mulher ideal; interiormente, alguém que segue princípios opostos aos da igreja. Dessa forma, Bruna demonstra a capacidade da figura feminina de desafiar o sistema patriarcal, no qual o homem era o centro de tudo. Ela mostra que a mulher também é livre para fazer suas escolhas, desmistificando a ideia de que apenas os homens podem explorar sua liberdade e desejo.

Otávia é uma mulher que sempre gostou de pintar desde pequena, e sua paixão pela pintura só se intensificou com o tempo. Na obra, ela apresenta uma personalidade distraída e irônica, refletindo muito bem nas suas falas e em seu comportamento diante da sociedade. Para ela, o casamento era prosaico e burguês, como afirma: “E se falasse nisso, ah, que prosaico, que burguês! Ora, casar...” (Telles, 2009, p. 138). Além de não mostrar interesse pela união matrimonial, vive de maneira livre e descontraída, tendo relações sexuais com vários homens: “Era amante de Otávia que por sua vez tinha outros amantes [...]” (Telles, 2009, p. 167). Com isso, a personagem transgredir acerca dos padrões tradicionais, caracterizando empoderamento e assumindo sua independência sexual. Ela demonstra a força e o potencial revolucionário do gênero feminino ao ocupar novos espaços de liberdade. Para concluir, na obra *História das mulheres* (2004), Telles, em um dos subtópicos, utiliza um trecho do seu livro *As meninas*: “Antes, a mulher era explicada pelo homem, disse a jovem personagem do meu romance *As meninas*. Agora é a própria mulher que se desembrulha.” (Telles, 2004, p. 561). Considerando a representação de Otávia e das demais personagens, é possível demarcar sua força para mudar uma sociedade dominada por homens machistas. O termo “desembrulha” pode simbolizar a mulher que antes era escondida pelo sexo masculino (dominante), mas que agora possui autonomia, percepção de valor, e busca a igualdade de gênero.

A última personagem a ser analisada é Letícia, que traz à tona a temática da homossexualidade. Dentro disso, cabe trazer a discussão sobre sexo e gênero da obra de Butler (2003):

[...] o sexo é um atributo analítico do humano; não há ser humano que não seja sexuado; como atributo necessário, o sexo qualifica o ser humano. Mas o sexo não causa o gênero; e o gênero não pode ser entendido como expressão ou reflexo do sexo; aliás, para Beauvoir, o sexo é imutavelmente um fato, mas o gênero é adquirido, e ao passo que o sexo não pode ser mudado — ou assim pensava ela —, o gênero é a construção cultural variável do sexo, uma miríade de possibilidades abertas de significados culturais ocasionados pelo corpo sexuado.” (Butler, 2003, p. 163).

Nesse viés, o sexo e gênero são concepções diferentes, em que o primeiro é uma condição biológica e fixa de todo ser humano, e o segundo é culturalmente construído e, portanto, variável e flexível. Sendo assim, como o gênero é uma construção social e está sujeito a mudanças, significa que: uma pessoa de um determinado sexo não necessariamente segue o mesmo gênero, ou seja, a categoria de mulher não precisa interpretar o corpo feminino construído socialmente, da mesma forma que o homem pode representar outra identidade de gênero que não a masculina. Nesse contexto, considerando o romance em análise, todas as personagens assumem posições que desafiam o sistema patriarcal, porém, quando se trata de questões de identidade de gênero, como as que estão sendo discutidas, a sociedade tende a reprimir as escolhas dos cidadãos de modo mais severo. Apesar da luta contínua por igualdade e reconhecimento, até hoje, pessoas que seguem uma orientação sexual diferente da tradicional ainda enfrentam preconceito e rejeição. Por conseguinte, no romance *Ciranda de Pedra* (2009), Letícia vive relações amorosas com mulheres, incluindo a protagonista Virgínia. Isso é destacado no seguinte trecho

Virginia deteve o olhar mortiço na face árida da amiga. Os cabelos cinzentos eram de Conrado. Os cabelos e os olhos de cantos tristemente caídos. Baixou as pálpebras pesadas. 'Faz de conta que é ele. É ele', repetiu num atordoamento. Afrouxou os músculos e relaxou a posição tensa no momento em que sentiu a boca de Letícia roçar-lhe pelo pescoço e subir lenta até alcançar-lhe os lábios. Entregou-se passiva ao beijo demorado (Telles, 2009, p. 153).

Conrado é irmão de Letícia, e Virgínia é apaixonada por ele em todo o romance. No contexto do momento íntimo, a protagonista imagina estar beijando o rapaz justamente por ele ser irmão da mulher a qual está beijando. No entanto, essa cena revela o desejo presente e explora a relação amorosa entre duas mulheres, demonstrando que não necessariamente por serem mulheres, elas precisam ter relações amorosas com homens, assim representa a diversidade cultural dos gêneros. Portanto, tudo isso é revolucionário, pois desafia as normas heteronormativas dentro de uma sociedade patriarcal e reforça a quebra das estruturas de poder que controlavam a sexualidade feminina. Ao mostrar uma mulher expressando livremente seu desejo por outra mulher, a narrativa não só contraria as expectativas sociais, mas também ressalta a autonomia e a diversidade da experiência feminina.

Em síntese, ao abordar a transgressão e desmistificação feminina, Telles retrata essas temáticas de forma excepcional em seu romance *Ciranda de Pedra* (2009). Lançado em 1954, o livro surge numa época de transformações sociais e culturais. Embora o movimento feminista ainda não fosse tão forte como é hoje, as mulheres começavam a ocupar espaços tradicionalmente reservados para homens.

Diante disso, Telles aproveitou esse contexto para construir uma obra completa de representatividade e empoderamento, destacando o potencial feminino contra os padrões tradicionais. Assim, as personagens de *Ciranda de Pedra* (2009) representam esse novo mundo, em que a mulher não está confinada apenas à vida doméstica, elas possuem liberdade para viver outros relacionamentos e para transgredir fisicamente ou/e emocionalmente. Portanto, o romance celebra a autonomia feminina, mostrando mulheres que desafiam as normas sociais e afirmam sua independência em uma sociedade patriarcal.

4 CONCLUSÃO

O romance *Ciranda de Pedra* (2009) proporciona ao leitor uma reflexão sobre a hierarquia do sistema patriarcal, destacando personagens que transgridem ao desafiar a classe dominante. O dominador (homem), assume papéis sociais significativos na política, economia, religião e família, ditando valores e regras a serem seguidas pelos dominados. Assim, à mulher resta o papel de dominada. Vistas como inferiores aos homens, as mulheres são levadas à submissão aos caprichos do patriarca, explorando sua ingenuidade e medo de desafiar as normas estabelecidas.

É importante destacar que a figura feminina sofreu e ainda sofre repressões desse sistema patriarcal, que herdou doutrinas do período colonial. Esses estereotípicos incluem a ignorância de que a mulher deve obedecer ao homem, limitando-se ao papel unicamente de dona de casa e boa mãe. Além disso, como evidenciado na análise, a mulher é primeiramente tratada como um objeto de troca no casamento, com sua sexualidade sendo o principal fator de exploração pelo dominador. Esse tratamento era uma norma cultural enraizada desde períodos históricos, em que os homens tinham total controle sobre a sexualidade das mulheres, determinando com quem elas deveriam se casar. Com isso, é possível perceber o apagamento das mulheres, que são privadas de sua liberdade em todos os âmbitos: pessoal, econômico, político e educacional. Essa dinâmica faz com que apenas os homens ocupem o centro das atenções e do poder, enquanto as mulheres são confinadas a condições de exclusão e impedidas de progredir.

Nesse romance, observa-se a construção de personagens femininas visando uma percepção da mulher real, que perpassa por uma evolução ao longo da vida, e vai construindo seu espaço na sociedade. A personagem Virgínia exemplifica essa transformação, no desenrolar da narrativa, evidencia-se sua evolução como figura feminina, saindo de uma menina ingênua para uma mulher independente, a qual cada vez mais enxerga a verdadeira face das pessoas ao seu redor. Telles, em sua escrita, desconstrói a ideia tradicional de que a mulher deve ser apenas a cuidadora do lar. Nesse contexto, surge a personagem Laura, rompendo com esse paradigma ao cometer adultério, abandonar seu marido e viver com o amante, desafiando a idealização social do casamento como um ato eterno.

Entre as personagens analisadas, destaca-se Bruna, inicialmente apresentada como uma mulher religiosa e crítica da infidelidade da mãe. No entanto, ao longo da narrativa, Bruna revela uma faceta contraditória, demonstrando comportamentos que vão contra a imagem moralista que inicialmente projetava. Já Otávia, diferente de sua irmã Bruna, sempre se mostrou com forte personalidade e com um pensamento desconstruindo em relação ao matrimônio, tendo uma vida totalmente diferente aos padrões imposto no século XX, outro fator presente na obra de Telles é a questão da homossexualidade, representada por Letícia que traz para a realidade que cada pessoa tem o direito de ser o que realmente é, assim quebrando um tabu que persiste até hoje na sociedade.

A obra de Lygia Fagundes Telles traz pautas importantes para serem analisadas, apresentando personagens fictícias que, ao mesmo tempo, representam a realidade enfrentada por muitas mulheres. Assim, percebe-se a força da literatura em abordar questões sociais, especialmente quando uma mulher escreve sobre outras mulheres, com uma construção rica em detalhes. Telles manifesta, com sensibilidade, os sentimentos e desejos que permeiam o universo feminino, evidenciando a potencialidade da literatura como espelho da vida real.

REFERÊNCIAS

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, P. P; DIAS, C. A. Direito e sexualidade: evolução da condição feminina ao longo do século XX. **Revista Brasileira de Sexualidade Humana**, v. 22 n. 1 (2011) 2010.

LERNER, G. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.

PIRES, R. P. **Dama definitiva, Lygia Fagundes Telles relança obra e retoca inédito antes de brilhar no Salão do Livro de Paris**, O Globo, 4/1/98, disponível em.

http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigo_s/imprensa_artigos_dama_definitiva.shtml?biobiblio

SANTOS, M. L. de. **A representação da mulher em contos de Lygia Fagundes Telles**. BRASÍLIA, 2012.

SILVA, Â. M. G. S. dos; FREITAS, C. B. A representação da mulher na obra *Ciranda de Pedra*. In: **Anais.... X Semana de Letras da PUCRS**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. v. X.

SOUZA, W. "Lygia Fagundes Telles"; **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/lygia-fagundes-telles.htm>. Acesso em 11 de junho de 2024.

TELLES, L. F. **Ciranda de Pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, L. F. Mulher, mulheres. *In*: PRIORE, M. D. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

DEVIR NEGRO E RESISTÊNCIA EM *CAPITÃES DE AREIA* DE JORGE AMADO: SEM- PERNAS COMO RESPOSTA À COSMOFOBIA

João Lucas Holanda Alves
Paulo Davi Galdino Souza
Mylene de Lima Queiroz

1 INTRODUÇÃO

O romance *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, oferece uma representação visceral da vida de jovens marginalizados nas ruas de Salvador na década de 1930. Através de sua narrativa, a obra não apenas retrata a brutalidade da existência em condições de extrema pobreza, mas também expõe as complexas dinâmicas de opressão social, racial e colonial que moldam a sociedade brasileira.

Este artigo tem como objetivo principal realizar uma análise crítica da trajetória de Sem-Pernas, interpretando suas ações não apenas como expressões de violência, mas como estratégias de resistência contra a desumanização e a opressão racial impostas por uma sociedade colonial e cosmofóbica. Para isso, a análise se fundamenta em importantes contribuições teóricas de Fanon (2009), Mbembe (2018), Bhabha (2019) e Santos (2023, 2015), que oferecem um arcabouço teórico robusto para compreender as nuances da identidade negra e as relações de poder presentes na narrativa. Com isso, argumenta-se que a obra revela as continuidades da dominação colonial e suas implicações na contemporaneidade, proporcionando novas perspectivas sobre resistência, identidade e a luta contra a opressão racial. Este estudo, portanto, visa aprofundar a compreensão do uso da violência presente no romance, ressaltando sua relevância no debate sobre colonização na sociedade brasileira.

2 VIOLÊNCIA COMO UMA FORMA DE CONTESTAÇÃO

Na narrativa, os Capitães da Areia são um grupo de meninos abandonados que cometem delitos para sobreviver. Entre os membros do grupo aquele que se destacava como um dos mais malvados era o Sem-Pernas, como pode ser visto no seguinte trecho:

O Sem-Pernas costumava burlar dele, como de todos os demais do grupo, mesmo de Professor, de quem gostava, mesmo de Pedro Bala, a quem respeitava. Logo que um novato entrava para os Capitães da Areia formava uma idéia ruim de Sem-Pernas. Porque ele logo botava um apelido, ria de um gesto, de uma frase do novato. Ridicularizava tudo, era

dos que mais brigavam. Tinha mesmo fama de malvado (Amado, 2009, p. 31-32).

No entanto, veremos ao longo deste artigo que existem motivações e razões por trás das atitudes de Sem-Pernas. Que esses atos não se tratam de violência gratuita, sendo, na verdade, formas de resistência, conforme já afirmado por Simon (2023):

Por que o Sem-Perna é tão violento? A violência que foi aplicada à vida do menino é a violência que reproduz a violência praticada por ele [...]. Quando o Sem-Pernas compreende o lugar que ele ocupa na sociedade, ele se torna a personificação do fraco que luta contra o forte, o dominado que insurge contra a dominação e a violência contra ele naturalmente explicável pela teoria burguesa de dominação (Simon, 2023, p. 151-152).

Podemos ver que Sem-Pernas repete a violência que para com ele foi praticada, pois ele na sua posição marginalizada vive em uma sociedade que reage a sua existência com violência, resta a ele apenas também reagir de volta. Sem-Pernas não é violento por escolha, mas sim porque essa é a reação aprendida, que ele poderia ter diante de toda a opressão sofrida. É sua forma de resistir e impedir que tudo que aconteceu com ele no passado se repita.

2.1 Crianças transformadas em coisas

É perceptível o quanto a obra consegue ser fiel ao abordar as dificuldades em uma cidade grande, no contexto de uma Salvador repleta de desafios e dificuldades, trazendo para esse cenário um grupo de meninos abandonados, alguns com sonhos que foram ceifados pelos problemas enfrentados ao longo da infância, até mesmo em virtude da marginalização social. Meninos esses que carregam consigo traumas que ainda atormentam na juventude, estão sempre lutando com uma desumanização colonial, sendo vítimas de alienação cultural, como pode ser observado no seguinte trecho:

Na rua vinha dr. Raul com dois guardas. Eram os mesmos soldados que o haviam espancado na cadeia. O Sem-Pernas corria, mas dr. Raul o apontava e os soldados o levavam para a mesma sala. A cena era a mesma de sempre os soldados que se divertiam a fazê-lo correr com sua perna capengando e o espancavam e o homem de colete que ria. [...] Acordou molhado de suor, fugiu da noite do trapiche, a madrugada o encontrou vagando no areal (Amado, 2009, p. 133).

O fragmento elucidava que Sem-Pernas foi vítima de uma violência humilhante, posto que os soldados tinham o intuito de inferiorizar sua figura social apenas para se vangloriar. Também é crucial abordar que se trata de um preconceito racial enraizado, notando-se o panorama histórico da brutalidade que foi imposta pelos

colonizadores aos colonizados, deixando sequelas inclusive psicológicas em todos. Sem nenhuma piedade, eles tratavam os que eram estereotipados de subalternos como objetos que não tinham valor algum.

Nessa linha de pensamento, Fanon (2009) argumenta que a experiência vivenciada pelo negro é marcada pela coisificação. Em outras palavras, pela transformação do indivíduo em objeto através de processos de atitudes desumanas. Sem-Pernas, um jovem negro nas ruas de Salvador, personifica esta condição ao ser constantemente reduzido a uma identidade de criminoso e delinquente pela sociedade. A narrativa de Amado expõe como a personagem Sem-Pernas, ao ser inserido em um contexto de pobreza extrema e discriminação racial, é desprezado de sua humanidade e subjetividade, sendo visto e limitado apenas como uma ameaça social. Este processo de coisificação é uma consequência direta do racismo estrutural, que Fanon (2009) identifica como um mecanismo de perpetuação do domínio colonial sobre corpos negros. Assim é mostrado no seguinte excerto:

Nessa época, desorientado, incapaz de estar no espaço aberto com o outro, com o branco que impiedosamente me aprisionava, eu me distanciei para longe, para muito longe do meu estar-aqui, constituindo-me como objeto. O que é que isso significava para mim, senão um desalojamento, uma extirpação, uma hemorragia que coagulava sangue negro sobre todo o meu corpo? No entanto, eu não queria esta reconsideração, esta esquematização (Fanon, 2009, p. 106).

É notório que Fanon denuncia essa brutalidade com os colonizados, trazendo aspectos de sua própria realidade, em que sua humanidade foi negada. Em virtude de uma sociedade preconceituosa, ele era objetificado, lido como inútil, e não era tratado como indivíduo. A partir de todos esses imbróglios era gerado uma ambivalência racial, posto que o indivíduo, ao estar inserido em um ambiente social racista, enfrentava o dilema entre adequar-se a esse padrão da cultura do povo dominante e aderir àquilo que é parte da sua própria história, seu povo e sua ancestralidade. Por isso que alguns negros chegaram a assumir o que o pensador chamou de “máscaras brancas”, que são características, traços, comportamentos tipicamente dos brancos, para tentar se encaixar nessa sociedade.

Essa atitude pode ser comparada a de Sem-pernas, que também se apropriou dessa “máscara branca”, agindo tal qual a brutalidade que lhe foi imposta. Esse processo está conectado a uma negação, até mesmo um sentimento de ódio por parte da personagem com relação a suas origens e suas próprias características, não somente essa adequação. Não é apenas inferiorizar-se, mas aderir àquilo que pertence ao branco para poder ser aceito, surge como uma repulsa do seu próprio íntimo, com aquilo que é genuinamente dele. Por isso que Sem-Pernas desenvolvia tais atitudes, era uma forma de resistir àquilo sobre o qual foi acometido. Pode-se notar no fragmento a seguir:

Sem-Pernas chegou a ouvir palavras. Um dizia: "Meu filhinho", "meu filhinho". O Sem-Pernas recuou e a sua angústia cresceu. Todos procuravam um carinho, qualquer coisa fora daquela vida: o Professor naqueles livros que lia a noite toda, o Gato na cama de uma mulher da vida que lhe dava dinheiro, Pirulito na oração que o transfigurava, Barandão e Almiro no amor na areia do cais. O Sem-Pernas sentia que uma angústia o tomava e que era impossível dormir. Se dormisse viriam os maus sonhos da cadeia. Queria que aparecesse alguém a quem ele pudesse torturar com dichotes (Amado, 2009, p. 47)

Além disso, podemos observar no trecho que a trajetória de Sem-Pernas pode ser analisada à luz do conceito de marginalização da negritude, uma ideia central de Mbembe (2018). A marginalização envolve a exclusão sistemática de indivíduos negros das esferas de poder e reconhecimento social, confinando esses indivíduos a espaços periféricos e subalternos. Em "Capitães da Areia", Sem-Pernas e seus companheiros são marginalizados não apenas geograficamente, vivendo nas ruas e em áreas pobres de Salvador, mas também socialmente, sendo constantemente perseguidos e estigmatizados. Tal afirmação pode ser analisada no trecho abaixo:

Foi desta época que a cidade começou a ouvir falar nos Capitães da Areia, crianças abandonadas que viviam do furto. Nunca ninguém soube o número exato de meninos que assim viviam. [...] Vestidos de farrapos, sujos, semi-esfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas (Amado, 2009, p. 29).

Contextualizando o seguinte trecho, é possível identificar que o grupo Capitães de Areia eram vistos como os donos da cidade, por conhecer todos os arredores e causar uma espécie de "estranhamento" para sociedade, devido sua condição física, alguns por andarem sempre maltrapilhos. Também eram perseguidos até mesmo pelo juizado de menores, eram considerados como jovens delinquentes, baderneiros e criminosos. Seria essa marginalização que Mbembe (2018) mencionou, o grupo de meninos eram sucateados socialmente, não tinham direitos nem voz. Porém, não se limitavam apenas a isso eram "os poetas" da cidade, viam nela a boemia, a beleza, só queriam receber afeto e carinho materno. Assim, estavam batalhando para não ficarem em uma escala hierárquica inferior, queriam construir uma identidade, também abraçarem sua história, quebrando as "máscaras" impostas ao lutar pela liberdade.

Outra discussão que também é proposta por Mbembe (2018) diz respeito ao Devir Negro, termo que é introduzido pelo autor, consiste nessa ideia o preconceito enraizado de transformar o negro em mercadoria. Analogamente, é possível ser transportado para o cenário da personagem Sem-penas, que não tinha amor, também nunca teve uma alegria de criança, sentia sempre um vazio, além da sociedade estigmatizá-lo como um negro aleijado e triste, que não tinha nenhum valor. Dessa forma, no capítulo intitulado "Como um trapezista de circo", Amado traz

o desfecho da vida de Sem-Pernas, nesse momento ao sentir-se como algo “Sem” nada, ele comete suicídio, sendo esse o único momento em que sentiu-se livre de todas as injúrias. O conceito de Devir Negro pode ser destacada na seguinte ideia de Mbembe (2018, p. 18),

Mais característica ainda da potencial fusão do capitalismo e do animismo é a possibilidade, muito distinta, de transformação dos seres humanos em coisas animadas, em dados digitais e em códigos. Pela primeira vez na história humana, o nome Negro deixa de remeter unicamente para a condição atribuída aos genes de origem africana durante o primeiro capitalismo [...] A este novo carácter descartável e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização ao mundo inteiro, chamamos o devir -negro do mundo (Mbembe, 2018, p. 18).

Tendo esses elementos em vista, ao mergulhar nas teorias discutidas, notasse que a violência que Sem-Pernas adota, então, não é apenas uma resposta à sua situação imediata, mas uma forma de resistência contra a marginalização e a tentativa de reafirmar sua existência e dignidade frente a uma sociedade que tenta apagá-los. Esta resistência, embora manifestada de forma violenta, pode ser vista como um eco das lutas anticoloniais que Fanon (2009) descreve, onde a violência é entendida como uma forma de recuperar a identidade roubada pela opressão colonial.

2.2 Uma criança como todas as outras

Apesar de cometer delitos, Sem Pernas ainda é uma criança e como tal têm necessidades de brincar, se divertir, receber afeto e proteção. No entanto, essas necessidades que são fundamentais para todas as crianças são negadas a ele, como se ele não fosse uma criança como as outras. Temos um exemplo dos direitos de criança de Sem Pernas sendo negado no seguinte trecho

O Sem Pernas já tinha mesmo (certo dia em que penetrou num parque de diversões armado no Passeio Público) chegado a comprar entrada para um, mas o guarda o expulsou do recinto porque ele estava vestido de farrapos. Depois o bilheteiro não quis lhe devolver o bilhete da entrada, o que fez com que o Sem-Pernas metesse as mãos na gaveta da bilheteria, que estava aberta, abafasse o troco, e tivesse que desaparecer do Passeio Público de uma maneira muito rápida, enquanto em todo o parque se ouviam os gritos de: “Ladrão!, ladrão!”. Houve uma tremenda confusão, enquanto o Sem-Pernas descia muito calmamente a Gamboa de Cima, levando nos bolsos pelo menos cinco vezes o que tinha pago pela entrada. Mas o Sem-Pernas preferiria, sem dúvida, ter rodado no carrossel [...] (Amado, 2009, p. 55).

Mesmo comprando sua entrada, Sem Pernas tem o acesso negado por uma questão de vestimenta, ou seja, sua aparência. Como ele se assemelha, importa

bastante para definir se ele é do tipo de criança que merece ou não entrar no parque de diversões. Isso faz parte do discurso colonial, a construção do estereótipo. Que é uma concepção pré moldada de alguém com base em características étnicas, sociais, culturais e etc. Como evidenciado por Bhabha (1998, p. 105)

[...] o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre "no lugar", já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provados jamais no discurso (Bhabha, 1998, p. 105).

A não permissão de Sem Pernas entrar no brinquedo vai muito além da roupa, essa é apenas a ponta do iceberg. Ele não pode entrar porque representa o estereótipo do menino pobre rua, segundo o estereótipo ele não pode está ali para se divertir como as outras crianças, deve ir lá fazer algo de errado. Bhabha (1998) vai apontar esse discurso como uma forma do colonizador justificar e defender os próprios preconceitos e fantasias de pureza. No final, Sem-Pernas acaba aceitando o papel que lhe é imposto pela sociedade roubando a bilheteria, mas infeliz pois preferia ter brincado como as outras crianças. Como também podemos ver no seguinte trecho

E agora, de repente, vinha um homem que pagava cerveja e fazia o milagre de o chamar para viver uns dias junto a um verdadeiro carrossel, movendo com ele, montando nos seus cavalos, vendo de perto rodarem as luzes de todas as cores. E para o Sem-Pernas, Nhozinho França não era o bêbado que estava em sua frente na pobre mesa da Porta do Mar. Para seus olhos era um ser extraordinário, algo como Deus [...] (Amado, 2009, p. 65).

Vemos algo que foge do estereótipo do guarda sobre Sem-Pernas, ele nutre forte sentimento de agradecimento e admiração pelo dono do carrossel que deu uma oportunidade para ele trabalhar e a brincar. Ele não é apenas violento, existem mais camadas nele do que um estereótipo pode tentar retratar.

Uma das funções de Sem-Pernas no grupo era pedir abrigo em casas de família, fingindo ser uma criança inocente. Para que pudesse posteriormente fornecer informações que ajudassem os capitães a roubar a casa. Ele fazia isso com prazer até finalmente encontrar uma família que o recepcionou bem, como uma criança de verdade e principalmente como filho. A casa onde isso aconteceu foi a de Dona Ester. O filho dela que possuía a mesma idade de Sem-Pernas morreu, e agora ela via no menino que pedia abrigo na casa dela uma forma de substituir o vazio deixado pela ausência do filho. Demonstrando que o motivo de Dona Ester tratar tão bem Sem-Pernas não é bondade, na verdade é uma tentativa de substituir o filho morto por Sem-Pernas. Hall (2003) evidencia que os colonizadores querem impor

uma unidade com base na própria cultura, visando apagar a cultura dos povos colonizados. Isso é corroborado por Santos (2023, p. 17), que afirma:

Os humanistas querem nos convencer de que a globalização é uma convivência ampla, quando de fato não é. Em vez de compreender o globo de forma diversal, como vários ecossistemas, vários idiomas, várias espécies e vários reinos, como dizem, quando eles falam em “globalizar”, estão dizendo “unificar”. Estão dizendo moeda única, língua única, mentes poucas. A globalização para os humanos não existe, o que existe para eles é a história do eurocentrismo – da centralidade, da unicidade. O que chamam de globalização é universalidade. Não no sentido que nós entendemos por universalidade, mas no sentido da unicidade (Santos, 2023, p. 17).

O suposto acolhimento de Dona Ester é condicionado a Sem-Pernas aceitar o padrão eurocêntrico. Ele não pode agir como se estivesse entre os Capitães da Areia, dentro daquela casa ele tem que se moldar. Como pode ser visto no seguinte trecho “Andou para o jardim, pois queria fumar, nunca tinha deixado de tragar o seu cigarro após o almoço. Por vezes não havia almoço, mas havia sempre uma ponta de cigarro ou de charuto. Ali era preciso cuidado, não podia fumar abertamente.” (Amado, 2009, p. 131). Mesmo assim, Sem-Pernas estava começando a gostar da forma como era tratado, ao ponto de se sentir tentado a trair os Capitães da Areia, pois finalmente está recebendo o afeto que nunca teve.

Apesar disso, ele acaba, ainda que muito triste por ter que fazer isso, fugindo e dando as informações aos Capitães da Areia. Ele fica do lado dos Capitães por não aceitar a vida boa para ele enquanto os demais membros do grupo passam necessidades. Como podemos observar no seguinte trecho

Durante aqueles oito dias os Capitães da Areia continuaram malvestidos, mal alimentados, dormindo sob a chuva no trapiche ou embaixo das pontes. Enquanto isso, o Sem-Pernas dormia em boa cama, comia boa comida, tinha até uma senhora que o beijava e o chamava de filho. Se sentiu como um traidor do grupo. Era igual àquele doqueiro do qual fala João de Adão cuspidando no chão e passando o pé em cima com desprezo. Aquele doqueiro que na greve grande se passara para o outro lado, para o lado dos ricos [...] (Amado, 2009, p. 138).

Sem-Pernas sabe que ele não pertence àquela casa, se ele aceitasse ficar ali seria um traidor que abandona os seus iguais e se sujeita aos opressores. Opressão essa representada pela suposta bondade de Dona Ester, que é o reflexo de uma sociedade cosmo-fóbica. Para Santos (2023), a cosmo-fobia é o medo da diversidade e pluralidade que fogem do padrão eurocristão. Dona Ester queria reconstruir a família aos modos tradicionais eurocristão, ela só aceita Sem-Pernas pois ele aceitou o papel de servir como substituto do filho morto. Mas no final ele não aceita pois nutre uma amor maior aos Capitães da areia do que a Dona Ester. Como é evidenciado no seguinte trecho “E se para alguém o Sem-Pernas abria exceção no

seu ódio, que abrangia o mundo todo, era para as crianças que formavam os Capitães da Areia. Estes eram seus companheiros, eram iguais a ele, eram as vítimas de todos os demais, pensava o Sem-Pernas.” (Amado, 2009, p. 138). O grupo de crianças delinquentes representa a forma de resistência à cosmofofia descrita por Santos (2023), eles representam a pluralidade de modos de vida. Diferentes de Dona Ester, eles aceitaram Sem-Pernas do jeito que ele é, pois estão abertos ao politeísmo nesse caso não de deuses mas de formas ver a vida.

O grupo dos Capitães da Areia pode ser comparado a um quilombo moderno para a luta contra uma colonização moderna, que não é mais tão explícita como antigamente. Santos (2015) aponta os quilombos como essas organizações comunitárias contra a colonização. Sendo assim a violência de Sem-Pernas é decorrência de muita dor e sofrimento que ele já passou na vida, mas também é pelos Capitães de Areia e tudo que o grupo representa. Quando ele rouba alguém é em parte por vingança a essa sociedade que ele tanto odeia, mas também é pelo grupo. Como forma de resistência que ele possa ajudar nesse quilombo chamado Capitães da Areia.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, a análise do personagem Sem-Pernas revela que a violência não é retratada como vazia ou pura maldade, mas como uma forma de contestação contra a desumanização e marginalização impostas por uma sociedade racista. Através do personagem, Amado nos leva a refletir sobre como a violência pode ser uma resposta à opressão estrutural, um mecanismo de sobrevivência em um mundo que constantemente nega a humanidade de indivíduos marginalizados.

Este artigo mostra que as ações de Sem-Pernas são ainda sua forma de resistência contra a coisificação e a marginalização da negritude, desafiando estereótipos e normas sociais dominantes. A cosmofofia, ou o medo do diverso, também é central na narrativa, sendo representada pela forma como a sociedade euro-cristã da época marginaliza e estigmatiza aqueles que não se conformam às suas normas. Nesse sentido, Sem-Pernas emerge como símbolo de uma luta mais ampla contra a opressão colonial e racial, representando a pluralidade de modos de vida que resistem à imposição de uma unicidade cultural.

Ao final, a trajetória de Sem-Pernas ilustra as tensões entre aceitação e resistência, entre adaptação e insurgência. Este personagem não apenas encarna a luta contra a opressão, mas também a busca por uma identidade que vá além das limitações impostas por uma sociedade que teme e rejeita o diferente. Assim, a narrativa de Amado não só denuncia as injustiças da época, mas também ecoa as lutas contemporâneas por reconhecimento e igualdade.

REFERÊNCIAS

- AMADO, J. **Capitães da areia**. 1 ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- FANON, F. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HALL, S. **Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003
- MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. 3 ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SANTOS, A. B. dos. **A terra dá, a terra quer**. 1 ed. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- SANTOS, A. B, dos. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília: INCTI, 2015.
- SIMON, L. Pedro Bala, Sem-Pernas e Volta Seca: a violência como forma de resistência em Capitães da Areia. **Revista Crioula**, n. 32, p. 138-162, 2023.

DINÂMICAS DE GÊNERO NAS RELAÇÕES AMOROSAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DOS CONTOS “A MOÇA TECELÃ” E “VERDADEIRA ESTÓRIA DE UM AMOR ARDENTE” DE MARINA COLASANTI

Roseane Rayres Ribeiro
Maria Layse Monte da Silveira
Alyne Isabele Duarte da Silva

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente estudo tem como foco principal desenvolver um estudo sobre as dinâmicas de gênero nas relações amorosas, visando uma análise comparativa dos contos “A Moça Tecelã” e “Verdadeira Estória de um Amor Ardente”, ambos de Marina Colasanti. E nessa perspectiva, discutir sobre os envolvimento amorosos sob diferentes perspectivas de gênero, e como essas relações são frequentemente moldadas por essas dinâmicas. Desse modo, oferecendo um rico campo para explorar como as construções sociais e culturais influenciam os ideais amorosos de homens e mulheres na contemporaneidade. Nesse ensejo, Marina Colasanti destaca-se como uma das grandes vozes da literatura brasileira contemporânea, isso por abordar uma multiplicidade de temáticas. Nesse sentido, os contos em análise “A moça tecelã”, da obra **Doze Reis e a Moça do Labirinto no Vento** (2006), e “Verdadeira Estória de um Amor Ardente”, de **Contos de Amor Rasgados** (1986), em que ambos apresentam uma forte base para investigar sobre a complexidade das relações amorosas e os papéis de gênero, além de como os ideais amorosos são tecidos e moldados a partir das convenções sociais, e como estas influenciam o comportamento feminino e masculino na sociedade atual.

As análises foram embasadas nos pressupostos de Zanello (2022), que discorre *insights* sobre a idealização nas relações de gênero; Gomes (2007), que fornece informações sobre Marina Colasanti, bem como, contribuições da autora para a literatura brasileira contemporânea; Menezes (2008), explorando o mito do amor romântico; e Navarro (2012), que estuda as transformações históricas das relações amorosas e suas complexidades.

2 MARINA COLASANTI: UMA VOZ MULTIFORME

Com uma carreira profissional diversificada e exemplar, Marina Colasanti obteve bastante notoriedade e reconhecimento “No jornalismo, na publicidade, na televisão, nas artes plásticas, na literatura. Já foi cronista, colunista, ilustradora, sub-

editora, secretária de texto, editora de comportamento, entrevistadora, apresentadora, artista plástica” (Gomes, 2007, p.160). Assim, é perceptível o quanto a arte esteve entrelaçada em sua vida, e foi através dessas multiplicidades de experiências que possibilitou uma escrita.

Posto isto, desde a sua primeira publicação de livro em 1968, do livro *Eu sozinha*, a autora, por meio dos seus escritos, inicia seu ciclo de destaque na literatura brasileira contemporânea. Desencadeando assim, os vários tipos de produções: crônicas, poesias, novela juvenil, memórias, contos e minicontos, contos maravilhosos e contos de fadas. Ressalta-se ainda que estes gêneros textuais “[...] ao mesmo tempo em que são teoricamente díspares, apresentam um inegável vínculo de parentesco, no que se refere ao ideário e aos temas tratados pela autora” (Gomes, 2007, p.163). Desse modo, Colasanti apresenta em suas obras uma infinidade de temáticas, que circulam nos vários tipos de produções.

No tocante aos temas utilizados pela escritora, em suas obras ela reflete acerca das histórias de amor, relações interpessoais, a solidão, o isolamento, o papel da mulher na sociedade, entre outros. A partir deste último elemento citado, ressalta que em suas produções, a autora liberta-se de estereótipos e evidenciam o protagonismo feminino, ao passo que remete às mudanças, dificuldades e lutas que as mulheres enfrentam para conquistarem seus espaços na sociedade. Assim, Marina Colasanti consegue abarcar assuntos ásperos, bem como, estes problemas sociais de uma maneira sutil e necessária.

3 TECENDO E DESTECENDO O AMOR NO CONTO “A MOÇA DE TECELÃ”

O conto “A Moça de Tecelã” retrata a história de uma mulher que vivia sozinha em sua casa e passava todo o seu dia tecendo, e por amar realizar essa atividade, iniciava antes do nascer do sol, até o fim do dia, em que: “Tecer era tudo o que queria fazer” (Colasanti, 2006, p. 3). E quando surgia alguma necessidade, de fome ou de sede, a moça logo tecia aquilo que desejava, e assim, “Nada lhe faltava” (Colasanti, 2006, p. 3). Desse modo, a princípio, morando sozinha a moça sentia somente a felicidade, pois suas vontades próprias eram sempre tecidas.

O tecer é, segundo Bechara (2011, p. 1082) o “entrelaçando fios”, um elemento que simboliza no conto, a criação do próprio destino, pois a personagem vai tecendo os fios da vida. Esse tecer, ato ligado a planejar, inventar, criar, compor, bordar e costurar, são ações advindas das “tecnologias de gênero”, que de acordo com Zanello (2022) são representações sociais dos ideais e estereótipos, das postulações enraizadas que propõe essa atividade exclusivamente atrelada à figura feminina. Tocante a isto, conforme Gheerbrant e Chevalier, (2015) o trabalho de tecelagem consiste em:

[...] um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo, pronuncia a

fórmula de bênção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido. Tudo se passa como se a tecelagem traduzisse em linguagem simples uma anatomia misteriosa do homem (Gheerbrant e Chevalier, 2015, p. 874).

Nesse sentido, o processo de tecelagem é posto como um parto, no qual assim como no nascimento do filho, em que a mulher é a responsável pela sua formação, os aspectos simbólicos trazem a tecelagem como esse objeto que é produzido por meio dessa ação biológica. Posto isso, por meio dessa associação ao nascimento, possibilita a ideia de que está intrinsecamente ligada à figura feminina. Nesse viés, tem-se uma distinção estabelecida entre práticas realizadas por homens e mulheres, postulando assim: “A compreensão de ‘gênero’ que passou a vigorar então foi aquela da teoria dos papéis sociais” (Zanello, 2022, p. 24), justamente por apontar esses traços anatômicos como elementos distintivos.

Dessa maneira, a moça tecelã criava o seu mundo através do seu poder da tecelagem. Porém, apesar dessa atividade ser constantemente sinônimo de felicidade em sua vida, ao ficar “[...] tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha” (Colasanti, 2006, p. 12), e foi nesse momento que a personagem teve a necessidade de outra pessoa para lhe fazer companhia, “[...] e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado” (Colasanti, 2006, p. 12), assim, propondo-se de uma relação amorosa, isto é, de um outro ser para sentir a completude em sua vida.

[...] o amor romântico povoa as mentalidades do Ocidente desde o século XII, mas sempre à margem do casamento. Esse tipo de amor é regido pela impossibilidade, pela interdição; é construído em torno da projeção e da idealização sobre a imagem em vez da realidade. A pessoa amada não é percebida com clareza, mas através de uma névoa que distorce o real. A ideia é que duas pessoas se transformam numa só, havendo complementação total entre elas, nada lhes faltando (Navarro. 2012, p. 237).

Com isso, é perceptível no conto a idealização do ser amado como uma sustentação culturalmente associada ao casamento, que possibilita a formação do lar repleto de afeto. Nessa perspectiva, a moça tecelã ao sentir o vazio em sua vida, associa e anseia por uma pessoa para completá-la e assim, fazê-la feliz novamente. Desta forma, esse matrimônio possibilitaria a completude de seus dias, sendo notório a distorção da pessoa amada, pois ao centrar-se na necessidade de ter o outro, o real não é percebido com clareza.

Devido a essa solidão circunstancial da mulher, associada a esse sentimento de vazio provocado pela falta de um companheiro, que a moça sentiu o desejo de tecê-lo com “[...] as cores que lhe dariam companhia” (Colasanti, 2006, p. 12), foi então que ela o criou exatamente como almejava, com “[...] chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado” (Colasanti, 2006, p. 12), uma

figura idealizada e concretizada para suposta completude dos seus dias. É perceptível que com a chegada desse homem, a moça urgiu outros desejos, agora, a de aumentar a sua família e ter filhos para completar ainda mais a sua felicidade.

À vista disso, tem-se atrelado a essas vontades da tecelã, as convenções sociais implantadas e que determina que o gênero feminino é “responsável” por cuidar da casa e procriar, apoiando-se na noção de essência da maternidade na sua constituição enquanto mulher. Nesse viés, no século XX surgem as revistas femininas brasileiras, como “porta-voz” das verdades absolutas no que se refere às convenções sociais e a natureza dos gêneros, em que tecia todos os bons moldes para as relações homem-mulher, bem como concerne Navarro (2012) acerca dessas revistas:

A ideia de que a natureza feminina conduz as mulheres ao casamento, à maternidade e, conseqüentemente, ao cumprimento do papel de dona de casa é marcante nas revistas dessa época, constituindo-se em uma das bases de seu conteúdo. As revistas femininas negam a dimensão social e temporal quando apresentam o casamento e a maternidade, unidos às funções domésticas, como um destino natural traçado para todas as mulheres. Ligado a uma noção de essência feminina, este destino surge como praticamente incontestável. As mulheres são assim definidas como esposas, mães e ‘rainhas do lar’ em potencial. E não de qualquer tipo. São mães, esposas e donas de casa que correspondem a determinado modelo (Navarro, 2012, p. 244).

As convenções sociais advêm de vários aspectos da sociedade que influenciam no comportamento de homens e mulheres, dessa forma, a sociedade delimita as normas a serem seguidas, em o que é certo ou incorreto, convertendo assim, os valores universais em “caixinhas fechadas” com os comportamentos aceitos para cada gênero. Desse modo, nas relações amorosas, cada amante desenvolve um papel social e desempenha funções que foram historicamente estabelecidas.

No conto em análise, o desejo de procriação da moça tecelã, logo foi refutada por seu companheiro, pois ao descobrir que a mulher possuía em suas mãos o poder de tecer “[...] em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar” (Colasanti, 2006, p. 12), transformando esse meio para os seus desejos pessoais. Antemão, no começo da narrativa a moça tinha seus desejos próprios, mas estes foram postos em segundo plano, pois não mais importava os seus, mas sim as vontades dele.

O homem vê a mulher com um simples olhar: o de servir a ele, portanto não se importava com a sua companheira, e sim com o que ela poderia lhe oferecer. Assim, “[...] exigiu que escolhesse as mais belas lãs de cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa [...]” (Colasanti, 2006, p. 12), todos esses elementos para construir uma casa, não satisfeito com ela, o homem indagava “Para quê ter casa, se podemos ter palácios?” (Colasanti, 2006, p. 12) e assim continuava não a pedir, mas

a “[...] ordenar que fosse de pedra com arremates em prata”. Logo, é perceptível essa dinâmica de poder, em que a mulher se torna submissa ao seu companheiro, pois o mais importante é manter a relação. Sob esse viés, acerca do dispositivo amoroso, isto é, maneira na qual a mulher tem a sua forma de amar vulnerabilizada que Zanello (2022) discorre:

[...] em nossa cultura, os homens aprendem a amar muitas coisas e as mulheres aprendem a amar os homens. Essa é uma relação marcada pela desigualdade e dissemetria: enquanto as mulheres investem grande parte de sua energia e preocupações na relação, homens investem em seus próprios projetos e vidas. Geralmente, homens se nutrem do dispositivo amoroso das mulheres, ou seja, há um lucro afetivo (Zanello, 2022, p. 69).

Diante toda essa situação de submissão da mulher para o homem, em que sua obrigação era satisfazê-lo, chega o momento em que tudo que ele pediu para o palácio já estava tecido, e após meses em construção, finalmente o palácio fica pronto. É nesse momento que o marido elege o cômodo mais alto para ser o da sua mulher e tem a atitude de “[...] trancar a porta à chave” (Colasanti, 2006, p. 13), trancando-a e lembrando-a de tecer as estrebarias e os cavalos. Posto isso, evidencia-se a violência psicológica que a mulher sofre, por meio da ideia de dominação e posse que o homem tem sobre ela.

De tanto a mulher tecer os desejos do homem e passar a viver para ele, essa situação foi deixando a personagem cada vez mais distante daquilo que queria para a sua vida, e durante dias e noites ao tecer sem parar “Tecia e entristecia [...]” (Colasanti, 2006, p. 13), e a moça “[...] pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo” (Colasanti, 2006, p. 13), nesse momento percebe-se que desde a chegada do companheiro, esse seria o primeiro momento que ela volta a pensar em si mesmo.

Cansada dessa vida, de satisfazer os desejos do outro por meio do tecer, chega o momento em que ela compreende a realidade e percebe que essa situação não corresponde ao que se tinha idealizado, e quer retomar a sua vida de antes, percebendo que o que inicialmente projetava não era o que realmente precisava. E que aquela solidão que sentia, não poderia ser suprida com uma pessoa, causando assim, um certo arrependimento por idealizar essa completude por meio do outro, isto é, no sentido de querer alguém e sonhar em ter essa pessoa para completá-la e ao entender que não é exatamente como ela pensava, começa a destecer tudo que tinha tecido.

Diante do exposto, no conto “A Moça Tecelã”, foi notório a dinâmica amorosa nas perspectivas dos gêneros, partindo da premissa em que a mulher idealiza e cria o homem à sua maneira, buscando sanar uma solidão intrínseca do sujeito. É perceptível no início da narrativa, o poder para a criação que a personagem tinha para tecer todo e qualquer elemento que lhe possibilitasse a felicidade e preenchesse o vazio dos dias, porém, a moça associa que esse vazio existisse devido

à ausência de um companheiro, assim, essas construções de ideias vão sendo desconstruídas no decorrer da narrativa, a partir do momento que ela vivencia essa experiência ao lado do homem, ocorrendo desta forma a “quebra” da idealização do ser amado, o que a leva a desfazer a figura do homem.

4 UMA CHAMA QUE ARDE E QUEIMA EM “VERDADEIRA ESTÓRIA DE UM AMOR ARDENTE”

O conto “Verdadeira Estória de um Amor Ardente” relata sobre um homem que “Desde jovem, vivia só” (Colasanti, 1986, p. 35). Esse personagem se configura como alguém solitário, mas, com evidências de que nem sempre ele se sentiu dessa forma, anteriormente, esse silêncio que permeia sua vida, lhe “[...] parecera apenas repousante” (Colasanti, 1986, p. 35), sinônimo de tranquilidade, paz na alma, isto é, uma verdadeira solidão. E por estar a tanto tempo sozinho, e ir ao encontro dessa tristeza causada pela solidão, o homem sentiu a necessidade de uma companheira, para expulsar esse sentimento.

Como forma de ter essa outra pessoa, o homem busca meios para produzi-la, e com isso, em um estabelecimento “[...] adquiriu grande quantidade de cera, corantes” (Colasanti, 1986, p. 35), elementos necessários para moldar e constituir esse ser almejado. E para dar início ao seu processo de moldagem, ele realizou alguns estudos por meio de manuais, adquirindo métodos, e logo o homem colocou em prática, iniciando o processo de moldar esse ser desejado a partir de suas convicções.

Tem-se em mente, que com a segunda onda do feminismo, em meados da década de 60/70, surgiram as mudanças culturais que influenciaram positivamente no novo pensar das pessoas daquela sociedade, considerando que elas começaram a questionar a naturalização dos papéis sociais delimitados para homens e mulheres. Com isso, aponta-se que o surgimento da palavra “gênero” está atrelado aos papéis sociais, delimitado por meio do aparato biológico para estabelecer, assim, as diferenças entre o feminino e masculino. Consequentemente, no decorrer dos anos, essa concepção passou a ser um elemento que molda e classifica os comportamentos de um homem e uma mulher na sociedade. Nessa perspectiva, no que se refere a esse aparato, Navarro (2012) discorre sobre o que essa concepção de gênero acarreta na ideia de moldar os indivíduos:

A diferença sexual seria, assim, algo dado, a priori, e sobre a qual a cultura moldaria comportamentos, crenças e hábitos. Nesse momento, ainda se mantinha uma representação singular de “homem” e de “mulher”. Essas representações ligavam as mulheres às ideias de bondade, cuidado, maternidade, domesticidade e, por outro lado, homens à ideia de trabalho, produtividade, embrutecimento, frieza emocional. Acreditava-se que os papéis de gênero seriam opostos e complementares. (Navarro, 2012, p. 24)

O processo de moldagem é de acordo com Bechara (2011, p. 837) a “Ação ou resultado de moldar; modelagem; [...] processo em que o escultor faz um modelo, em argila ou cera [...]”. Nesse sentido, chega o momento que a personagem realiza esse processo pelo qual utilizou para produzir o ser amado, propiciando essa percepção de modelar a mulher como um objeto que iria suprir com sua necessidade de se sentir completo.

Nesse viés, o homem criou sua companheira, isto é, seu objeto de desejo, por meio das técnicas da moldagem. Evidenciando, assim, o seu poder de modelar esse ser amado, em detrimento das convenções sociais impostos ao gênero feminino, criando-a com base nos seus moldes comportamentais e estéticos advindos do que uma mulher deveria possuir. A partir dessa criação, ele então a admira por possuir traços singelos de perfeição como “[...] suavidade opalina, rósea palidez que aqui e ali parecia acentuar-se num rubor, não tinha semelhança com a áspera pele das mulheres que por ventura conhecera” (Colasanti, 1986, p. 35). Sendo essas características, elementos que a tornam perfeita aos seus olhos.

Nessa perspectiva, na narrativa, o homem estabelece a comparação entre a mulher real e a idealizada, ao delimitar que “[...] a elegância altiva desta podia comparar-se a rusticidade quase grosseira daquelas” (Colasanti, 1986, p. 35). Dessa forma, nenhuma mulher era similar com a que foi moldada, postulando uma idealização física, tendo em vista que ele precisou criar a sua companheira atrelado nos preceitos das convenções sociais, enquanto ele não possuía nenhuma atração pelas mulheres reais, que detinham, segundo o homem, “uma rusticidade”, ou seja, características físicas fora do padrão estabelecido por ele. No conto em análise, é importante respaldar essa ideia de masculinidade imposta ao homem, referente aos atributos comportamentais associados ao gênero masculino, advindos de fatores sociais e biológicos. Sob essa perspectiva, Zanello (2022) postula que, na “prateleira do amor”, o homem “seleciona” as mulheres com base em idealizações estéticas, atrelada à cultura de objetificação sexual.

Essa prateleira do amor explora como a masculinidade e o status masculino são reforçados pelo tipo de mulher com quem os homens se relacionam. Segundo Zanello (2022), em que o valor social de um homem é muitas vezes medido pela atratividade e status social da mulher que ele escolhe como parceira. No tocante a isto, atrelada a essa socialização amorosa no conto, os homens tendem a buscar parceiras que são consideradas altamente atraentes, fator atrelado às tecnologias de gênero, visto que esse advém de um produto cultural existencial. Enquanto as mulheres também fruto dessas tecnologias, aprendem que aspectos estéticos são essenciais para serem escolhidas e objetificadas sexualmente na prateleira do amor.

No conto, o homem ama perdidamente esse objeto de criação e passa a formar e deformar a sua amada, uma maleabilidade na qual seria a flexibilidade da mulher para se adequar aos seus moldes, satisfazendo seus prazeres. Além disso, percebe-se que ligado a essa idealização da companheira, tem-se uma verdadeira

“dama de nobre silêncio”, uma mulher considerada “sem voz” dentro da relação, não tendo espaço para os seus posicionamentos ou desejos, pois ser dessa forma era o elemento que a caracterizava como uma companheira ideal. Sob esse viés, Zanello (2022, p. 45-46) aponta sobre a relação amorosa em que a mulher: “se quiser conquistá-lo (e se fazer ser escolhida por ele), ela precisa aprender a se calar. O silêncio é um comportamento atravessado pelo gênero”.

A situação do silenciamento é um elemento essencial ao adentrar na discussão sobre o dispositivo amoroso, em que o amor é posto como emoção aprendida e medida pelo aspecto cultural. E em um relacionamento, enquanto as mulheres aprendem que o silêncio é sua forma de “fuga” de eventuais problemas com seu companheiro, nesse sentido, a busca por garantir e manter o bem-estar na relação. Assim, fica culturalmente entendido que o silêncio da mulher, na dinâmica da relação, funciona como um mecanismo de manutenção para manter o relacionamento.

E no conto, passado muito tempo contíguos uns ao outro, chega-se ao momento em que o homem se sente esgotado de tamanha docilidade, acalentamento e respeito de sua companheira, já que ela estava sempre “concordando” com ele, sem nenhuma interferência da sua amada, sem uma única posição dela no relacionamento, ela fica estagnada, reprime as suas emoções, e inicia-se processualmente a “[...] empoeirar-se, turvando em manchas acinzentadas os tons antes translúcidos” (Colasanti, 1986, p. 36). Um ser que antes tinha moldes bem condizentes, agora encontra-se em uma certa decadência, pois a perspectiva que o homem tinha para com a mulher idealizada vai se destruindo, regredindo conforme perpassa os tempos, acarretando na vida do casal uma monotonia, um sentimento enfadonho, cansaço excessivo temporalmente prolongado por suas vivências.

Sentindo-se arrependido, o homem decide desmoldar o que anteriormente já tinha moldado, para assim, obter nessa tentativa de suprir com seus desejos, outro meio em que pudesse sentir uma nova experiência. E assim “[...] sentado na poltrona, com o livro nas mãos prometendo delícias, ainda hesitou” (Colasanti, 1986, p. 36), decidindo utilizar da sua própria criação para a completude da sua necessidade imediata, tem como solução, o ato de queimar a trança da mulher e permitir o seu desmoldar lentamente.

Assim sendo, no conto “Verdadeira Estória de um Amor Ardente”, foi evidente a socialização amorosa nas perspectivas dos gêneros, advindo da percepção de como o homem idealiza a mulher. Pleiteando que o homem sente uma necessidade, tendo em vista ao tempo que passou sozinho, de uma companheira, para que esse sentimento de solidão fosse preenchido, fato no qual está inserido em decorrência a comportamento e expectativas construídas e compartilhadas entre um conjunto de indivíduos. Na narrativa, em virtude desta constituição social, o homem através de suas técnicas, molda a mulher como seu objeto de prazer para a

concretização dos seus desejos e a partir do momento em que ela não está mais satisfazendo os seus gostos, a desfaz.

5 O PODER DE CRIAR E DESTRUIR O AMADO EM NARRATIVAS DE MARINA COLASANTI

A respeito dos objetos de análise, foi possível evidenciar divergências e similaridades, no que concerne aos envolvimento amorosos nas perspectivas do gênero feminino e masculino. Em ambos os contos as representações do feminino se localizam em um lugar de repressão e sujeição à dominação e dependência ao seu parceiro amoroso, postulando as relações de poder para reflexão acerca do impacto na vida dessas mulheres nas relações com os homens, atrelado às convenções sociais impostas aos gêneros. Apesar de no conto “A Moça Tecelã” retratar a idealização do olhar feminino para com o companheiro, enquanto “Verdadeira Estória de um Amor Ardente” desencadeia-se o ideal de uma mulher do ponto de vista masculino, ambos podem ser lidos sob a perspectiva de personagens criados de acordo com comportamentos estabelecidos social e culturalmente, que estão enraizados desde os tempos passados, e na contemporaneidade ainda reverbera aos homens e mulheres na sociedade.

Outro fator a mencionar na aproximação das narrativas, alude ao estado de se calar ou de se abster do ato da fala - o silêncio - oriundo em ambas personificações femininas perante as suas relações amorosas nos contos de Colasanti em análises, em que podemos destacar na mulher, na protagonista, da obra “A Moça Tecelã”, como também na mulher, naquela que foi moldada pelo homem, na obra “Verdadeira Estória de um Amor Ardente”. Nesse sentido, o silenciamento feminino é associado como sendo um processo de desistência, aceitação, submissão ou até de confortabilidade diante os seus relacionamentos, como já pontuava Zanello (2022).

Nesse mesmo viés comparativo, tem-se as representações do amor - como sendo uma construção social - que se difere nos contos em análise, em “A Moça Tecelã” é perceptível o amor romântico Platônico, pois ao sentir a necessidade do outro, a moça centra-se na idealização desse ser amado que é inatingível, ao tecer suas características e criar expectativas para com a relação amorosa. Postulado a isso, as conjunturas sociais acarretaram na ideia de que a mulher é esse ser emotivo e sentimental.

E na “Verdadeira Estória de um Amor Ardente”, é notório o amor Eros, pois está associado à ideia de promover a apreciação do ser amado e com o objetivo de saciar o prazer. No conto, o homem molda a sua companheira com base nos ideais sociais, criando, assim, uma mulher com características “perfeitas” - maleável, silenciada, dócil -, todas estas, constituídas perante sua óptica de como uma mulher deve ser. Atrelado a esses fatores, foi observado que com base nas delimitações sociais, o homem não deve ser esse ser emotivo, mas sim, racional. Nesse sentido, as

emoções são moldadas e configuradas pela cultura como forma de criar a percepção de inferioridade de um gênero sobre outro.

Ademais, tanto na jovem tecelã, quanto no homem moldador, urgem desejos de possuírem relações amorosas para, desse modo, buscarem por meio desses impulsos vigentes a outra “cara metade” para complementar o vazio existencial em suas vidas. Assim, acreditavam que tais companhias seriam a solução para sanar a solidão. Isso estaria atrelado a uma concepção enraizada que perpassa um discurso preestabelecido, de que outra pessoa poderia ser responsável pela felicidade ou até mesmo garantir esse preenchimento de completude por ter um/a parceiro/parceira ao lado, isto é, o precisar do outro como um aspecto sociocultural, elemento que faz com que o ser humano acredite que necessita do outro para suprir o seu vazio.

Dessa maneira, a falta de uma companhia, atestando uma solidão das personagens de ambos os contos, acarreta nas aspirações de produzir e criar o ser amado com base nas suas respectivas idealizações. Posto isso, evidencia-se que as características e atributos vinculados a uma mulher ou homem, fundamentam-se a partir de construções de identidades advindas de fatores sociais e culturais, e estes delimitam como esses dois gêneros devem performar na sociedade. Com isso, foi perceptível nas duas narrativas, a necessidade de possuir esse parceiro ideal, tecendo e moldando os amantes à maneira de seus respectivos desejos.

Em última instância, nos contos em análise foi perceptível que apesar das idealizações dos companheiros amorosos, houve ao final das histórias um desencadeamento de rupturas nas expectativas aos objetos almejados. Assim postulando que a felicidade não advém da existência de um outro para completar e sanar a solidão existencial, e que seres idealizados nada mais são do que fruto das convenções sociais e de desejos íntimos de cada indivíduo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, comprova-se a problemática no que concerne aos estudos das dinâmicas de gênero nas relações amorosas sob diferentes perspectivas de gênero, por meio dos contos “A Moça Tecelã” e “Verdadeira Estória de um Amor Ardente”, ambos de Marina Colasanti. Constatamos que nas duas narrativas é notório as idealizações dos companheiros amorosos, relações amorosas em que os personagens buscam no outro a completude do vazio existencial, atrelado a busca da felicidade. No entanto, através das atitudes desencadeadas pelos sujeitos, percebemos que essas lacunas presentes na vida destes não foram preenchidas por meio dos objetos idealizados, logo, evidenciamos que estes aspectos advêm das convenções sociais.

Desse modo, observamos que em ambos os contos as construções sociais determinam divergentes socializações amorosas nas mais diversas perspectivas de gênero, isso desencadeando, na história “A Moça Tecelã”, um ângulo de como a

mulher “idealiza” o homem, enquanto na narrativa “Verdadeira História de um Amor Ardente”, acontece o contrário, uma visão de como o homem “idealiza” a mulher. Portanto, analisamos que ao final dos contos houveram rupturas nas expectativas relacionadas aos objetos almejados, visto que em ambos, os companheiros idealizados são “destecidos” e “desmoldados”, a partir do momento em que eles entram nessas relações amorosas, desencadeando as desconstruções dos ideais impostos pelas estruturas sociais.

Em suma, conclui-se que estes contos de Colasanti foram de grande importância para compreender as intersecções entre homens e mulheres, amor e poder na literatura brasileira contemporânea. Dessa maneira, as narrativas aqui analisadas ofereceram ponderações importantíssimas acerca do impacto das construções sociais nas relações amorosas. Assim, este trabalho buscou destacar as complexidades envolvidas nas relações amorosas.

REFERÊNCIAS

BECHARA, E. **Dicionário da língua portuguesa Evanildo Bechara**. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.

COLASANTI, M. **Contos de amor rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

COLASANTI, M. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 12 ed. São Paulo: Global, 2006.

CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 27 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

GOMES, A. “A quem interessar possa”: entrevista com Marina Colasanti. **UNILETRAS 29**. Santa Catarina: 2007.

NAVARRO, R. **O livro do amor**. V.2. Rio de Janeiro: Best Seller LTDA, 2012.

ZANELLO, V. **Prateleira do amor: sobre mulheres, homens e relações**. 1 ed. Curitiba: Appris, 2022.

DO AUDIOVISUAL À LITERATURA: A NARRATIVA POEANA NO STREAMING

Pedro Felipe Praxedes da Silva
Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A canonização de expressões artísticas consideradas originais em detrimento das que podem surgir a partir de sua influência é tendência geral na história das artes. No âmbito literário, essa tendência se faz presente a partir da classificação de textos com base em sua suposta pureza. Porém, estudos e teorias da intertextualidade reverberam que em se tratando das artes e das linguagens, prevaleceria menos formulações de cunho hierarquizante e mais a percepção das dinâmicas discursivas e/ou sociais que subjazem ao diálogo entre diferentes produções artísticas.

Para a crítica Perrone-Moisés “O inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas linguísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética” (Perrone-Moisés, 1993, p.59). Dessa maneira, o texto literário enquanto manifestação da linguagem, é construído com base em outros discursos, isto é, a presença de alusões, citações ou quaisquer formas de referenciar peças culturais já produzidas não o torna inferior.

Ainda se tratando das representações das linguagens, vale mencionar que tal problemática da originalidade versus derivação atinge as relações interartes, como as adaptações cinematográficas de obras literárias. Pensando nisso, esta pesquisa se justifica pela necessidade de alargar o debate inerente ao fenômeno cultural da adaptação, sugerindo uma compreensão maior sobre a multiplicidade interpretativa, e de construção de sentidos novos, por exemplo, na recriação audiovisual.

Desse modo, esta pesquisa faz uma análise comparativa do primeiro episódio intitulado *Meia noite que apavora* da minissérie da Netflix *A queda da casa de Usher* (2023), do diretor Mike Flanagan, com o conto literário homônimo, presente na obra *Histórias extraordinárias* (2008), de Edgar Allan Poe, buscando desconstruir a hierarquia estabelecida que deslegitima a produção audiovisual, sem sequer torná-la passível de análise. Logo, o objetivo deste artigo é verificar de que maneiras a adaptação redimensiona a partir da linguagem audiovisual e do contexto de veiculação midiático, os elementos da narrativa poeana. No conto, os dois irmãos, Roderick e Madeline Usher, são moradores de um grande casarão velho, vivem sozinhos e longe da vida em sociedade. O narrador, amigo de infância do irmão Usher, recebe uma estranha carta convidando-o para visitá-lo na mansão, e, a partir

do momento em que resolve ir até a casa da família é que temos acesso à descrição e ambientação insólita da casa, assim como das excentricidades dos moradores. Já na minissérie *A queda da casa de Usher* (2023), a recriação da história situa a relação dos dois irmãos Usher em contexto contemporâneo no ano de 2023. Na minissérie os Usher são grandes bilionários de uma empresa farmacêutica. Dessa maneira, a atmosférica fantástica da obra de Edgar Allan Poe está na peça audiovisual sem se limitar aos eventos da história; ela parece abrir outras possibilidades de representação e de significação do terror.

2 A TEORIA DA ADAPTAÇÃO E (DES) HIERARQUIZAÇÃO DAS ARTES

A crítica literária Leyla Perrone-Moisés, menciona que: “Alusões, citações, paródias, pastiches, plágios inserem-se agora na própria tessitura do discurso poético, sem que seja possível destrinchá-lo (sic) daquilo que lhe seria específico e original” (Perrone-Moisés, 1993, p. 58). Ou seja, essa inserção de um material já produzido permearia naturalmente e, de muitas formas, a construção de um novo texto.

Entretanto, a autora chama atenção para a ubiquidade dessa prática, uma vez que “a literatura sempre nasceu da e na literatura” (Perrone-Moisés, 1993, p. 59), citando como exemplo disso as influências de obras literárias da Antiguidade Clássica sobre os textos bíblicos. Assim, reitera-se a tese de que não há uma arte completamente original, ou pura.

Entendendo o recurso da intertextualidade, é pertinente compreender que nem sempre suas alusões a outros textos devem ser encaradas como sendo a questão mais importante, vejamos: “O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado)” (Perrone-Moisés, 1993, p. 60). Dessa maneira, o objetivo maior dessas ocorrências intertextuais está nos novos sentidos que podem ser gerados a partir da referência, e o quanto essa ressignificação é relevante no novo contexto de veiculação.

Pensar sobre o fenômeno da intertextualidade, leva-nos a refletir sobre mais modos pelos quais as relações entre diferentes discursos podem ocorrer, principalmente, se transcorrerem em uma mudança de mídia, da matéria verbal à representação imagética pelo audiovisual, por exemplo. Para isso, precisamos entender que, acima de tudo, estamos falando de manifestações artísticas que ao longo do tempo, como pontuado por Perrone-Moisés (1993), vão se entrelaçando e recriando novos signos de modo que resultem em alterações resultantes do intercâmbio entre linguagens distintas. Essas mudanças ocorrem em contextos expressivos diversos, como na música, na pintura, e, a partir do século XIX, no cinema.

A relação intertextual entre a literatura e o cinema também possibilita o fenômeno da recriação dos sentidos de um texto, a partir dos procedimentos de adaptação cinematográfica. Entretanto, consoante o teórico Stam (2006), “Com demasiada frequência, o discurso sobre a adaptação sutilmente re-inscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema” (Stam, 2006, p. 20). Reproduzindo, mais uma vez, formulações hierarquizantes que desconsideram os diálogos e influências que permeiam as produções artísticas, principalmente, a literatura e o cinema, uma vez que:

[...] de forma mais direta, foi em Charles Dickens, o grande ficcionista vitoriano, que o cinema aprendeu a falar, e mais importante, a ser narrativo. O pai da linguagem cinematográfica, o cineasta americano D.W. Griffith, admitiu, em inúmeras ocasiões, ter se inspirado na ficção do autor de *Grandes Esperanças* para conceber e consumir na tela os recursos de linguagem mais elementares de sua realização cinematográfica [...] (Brito, 1996, p. 13).

Sugere-se, portanto, que a partir da literatura, o audiovisual se modifica, reformulando através dos próprios recursos – como ângulos e planos de câmera diferentes que pudessem potencializar seu modo de narrar uma história – os diferentes meios utilizados por um autor de narrativas literárias. Entretanto, Julgamentos que atestam uma suposta inferioridade do cinema em relação à literatura se apoiam em argumentos como:

1) antiguidade (o pressuposto de que artes antigas são necessariamente melhores; 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais [...]) 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”) [...] 6) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, [...] 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (Stam, 2006, p. 21).

Assim, é possível perceber a existência de um discurso de deslegitimação do produto adaptado, seja ele um videoclipe, um filme de cinema, ou uma série no streaming, ainda que ela assume, tal qual a literatura — um meio de se narrar uma história — fictícia ou não. No entanto, teorias da intertextualidade ou da narratologia oferecem reflexões que se convertem em favor da análise das relações entre as linguagens, passando a discernir e trazer à tona a multiplicidade discursiva que também se faz presente nas adaptações.

Nesse sentido, Stam (2006) aproxima da adaptação um sentido similar ao que debate Perrone-Moisés (1993), pois, apesar de se tratar também de uma criação de arte que se baseia em “antecedentes”, aqui ele amplia as possibilidades discursivas, haja vista que mais linguagens entram em vigor na recriação

audiovisual: “A adaptação, também, deste ponto de vista pode ser vista como uma orquestração de discursos. talentos e trajetos, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema ‘misturado ou “impuro’.” (Stam, 2006, p. 23). Logo, pode haver toda uma multiplicidade interpretativa na adaptação, fruto da atuação dos diferentes recursos técnicos e estilísticos como: a trilha sonora, a montagem, a fotografia, as atuações, figurinos e a *mise-en-scène* como um todo, que podem, inclusive, expandir os signos restritos à matéria verbal, redimensionando as significações a partir dos artifícios que a linguagem audiovisual proporciona.

Em decorrência dessas possibilidades na recriação do texto literário para o audiovisual, outra questão deve ser mencionada: a fidelidade ao texto de origem. Em relação a tal tópico de discussão, coadunamos com o posicionamento de Stam, contrário à expectativa de subserviência das adaptações: “A originalidade completa não é possível nem desejável” (Stam, 2006, p. 23). Desse modo, as adaptações não precisam ser fiéis, visto que se trata de um processo de transmutação entre linguagens distintas que se apropria de recursos inerentes a ela para existir. Além disso, há uma mudança de autoria que influencia e molda a organização de acordo com suas elaborações semânticas em relação ao texto de origem, já que “A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/ trai mundos antigos” (Stam, 2006, p. 26). Nesse sentido, ao moldar esse novo mundo, novas circunstâncias surgem para produzir na adaptação sua finalidade de apresentar uma história já existente, mas, através de um novo olhar, o olhar dos criadores audiovisuais (roteirista e/ou diretor) que se apropriam do texto literário de forma criativa.

Isso porque na adaptação as mudanças são, tal qual reflete Linda Hutcheon (2013) “transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)” (Hutcheon, 2013, p. 40), redefinindo assim, não somente o texto, como também os sentidos e sensação que aquele conteúdo pode provocar.

Ademais, no que tange às razões pelas quais determinados recursos serão utilizados pela visão criadora do diretor, cabe esclarecer que eventuais escolhas são condicionadas pelas suas interpretações acerca do texto. À luz de Hutcheon (2013), “A vontade de contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem. Isso, claro, é uma das razões pelas quais a retórica da fidelidade é inadequada para discutir o processo de adaptação” (Hutcheon, 2013, p. 44-45). Desse modo, as transformações que a obra sofre refletem a interpretação individual que as artes proporcionam, sejam positivas ou negativas ao diretor.

Linda Hutcheon (2013) ainda chama a atenção para as razões de contexto e veiculação que sugerem mudanças da obra adaptada. Ela sugere que há alterações pensadas no sentido de se adequar à época e ao espaço de publicação/exibição, pois

a recepção do novo produto também depende da proximidade dele com as questões inerentes ao seu meio:

Esses modos de engajamento com as histórias nunca ocorrem no vácuo, é claro. Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. [...] Isso explica por que, (sic) mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto — isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo — podem alterar radicalmente a forma como a história transporta e é interpretada, ideológica e literalmente (Hutcheon, 2013, p. 54).

Portanto, passamos a desconstruir uma hipotética hierarquia, a priori, de texto “puro” para texto “derivado”, e a posteriori, da literatura sobre o cinema, ou de todo material audiovisual que se propõem a adaptar. Para que dessa maneira, visando potencializar o discurso narrativo ficcional contido em cada obra adaptada, possamos compreendê-la como única em sua visão e organização interna. Não se tratando aqui da atribuição de valores pessoais, ou de extremismos, que polarizam: “toda adaptação é boa”, ou o inverso disso. Aqui, trata-se da explanação teórica fundamentada em desconstruir preceitos estigmatizados a respeito da adaptação e/ou das intertextualidades presentes na arte literária e, por conseguinte, na arte do cinema e suas derivações.

3 A QUEDA DA CASA DE USHER DO AUDIOVISUAL À LITERATURA

O conto *A queda da casa de Usher* é um dos contos presentes no livro intitulado originalmente de *Contos do Grotesco e do Arabesco* (1840), de Edgar Allan Poe, mas que passou a ser traduzido como *Histórias extraordinárias* por Charles Baudelaire. O conto traz dois irmãos, Roderick e Madeline Usher, como moradores de um grande casarão velho, que vivem sozinhos e longe da vida em sociedade. O narrador, amigo de infância do irmão Usher, recebe uma estranha carta convidando-o para visitá-lo na mansão, e atendendo ao seu pedido, é que temos acesso à descrição e ambientação insólita da casa, assim como das bizarras características dos dois moradores dela. O desfecho do enredo está no ápice das ocasiões fantásticas da trama, quando após ser sepultada viva — ou não — Madeline, como uma aparição, surge e ataca seu irmão, e enquanto isso, o narrador foge da casa de Usher que, ao fim, cai em destroços.

A versão do livro desta pesquisa leva o título traduzido para o português como *Histórias extraordinárias* (2008), pelo ensaísta e tradutor José Paulo Paes. Na coletânea, assim como no conto em análise, a narrativa de Poe se delineia através do choque entre realidades incompatíveis que permeiam o real/imaginário e a psicologia das personagens afetadas por eventos traumáticos da condição humana. Esses elementos tão significativos na prosa poeana transformaram culturalmente os

signos presentes nos produtos artísticos ao longo dos anos, e influenciaram gerações distintas tanto da produção literária quanto de outras artes, tal como o cinema e o audiovisual.

Um exemplo disso é a minissérie: *A queda da casa de Usher* (2023) que se apresenta como uma adaptação audiovisual de título homônimo do conto de Edgar Allan Poe. Produzida para exibição em plataforma de streaming, a saber, a Netflix, que divide a minissérie em oito episódios intitulados homonimamente a diferentes contos ou poemas da obra de Poe, a exemplo de *O gato preto*, *O poço e o pêndulo*, e até *O corvo*, se apropriando majoritariamente do conto *A queda da casa de Usher*, construindo, então, todo um mosaico de referências para promoção de sua adaptação. A direção por Mike Flanagan, o mesmo de *The Haunting of Hill House* (2018), adaptado da obra de Shirley Jackson, e *The Haunting of Bly Manor* (2020), adaptado da obra de Henry James, evidenciam o histórico do realizador estadunidense com a recriação de histórias presentes na literatura de horror/terror.

O episódio denominado de “Meia noite que apavora”, da minissérie *A queda da casa de Usher* (2023), recria a história e a relação dos dois irmãos Usher, porém, como bilionários de uma empresa farmacêutica na passagem do século XX para o XXI, nos possibilitando, assim, a partir das similaridades e distinções, um olhar analítico a respeito das inúmeras maneiras de se adaptar um conto literário para o audiovisual. Sua duração é de cinquenta e seis minutos, entretanto, cabe aqui pontuarmos apenas algumas cenas e aspectos importantes, mas que não esgotam a interpretação da adaptação, que deve ser encarada/interpretada levando em conta a totalidade do produto. Sendo assim, observemos três perspectivas fundamentadas na teoria da adaptação e que podem sustentar nossas interpretações neste artigo.

Inicialmente, os primeiros frames do episódio, iniciam com a trilha sonora da banda britânica de rock, Pink Floyd, especificamente com a canção “Another brick in the wall”, que ao pé da letra se traduz para “Apenas mais um tijolo na parede”. A música faz parte do álbum *The Wall* (1979) e faz uma crítica à sociedade que aos poucos torna-se mais rígida, imutável, e que cultua a produtividade excessiva das pessoas por influência do capitalismo, metaforizando-o na figura de um muro e os sujeitos que vivem nela como apenas mais um tijolo que compõem o muro, ou que contribui para a reprodução desse sistema, sem singularidade individual, sem criticidade nem identidade própria.

Notamos que o verso que inicia a minissérie: “All in all, it's just another brick in the wall”, e que se traduz para o português em: “Resumindo, é apenas mais um tijolo na parede”, já pode estabelecer conexões com o texto literário. O uso da canção pode ser considerado, dentro de todo o universo poeano, como um prenúncio da ligação profunda que existe entre as personagens e a casa em que moram, tornando-as quase como uma única entidade. Nesse sentido, desde os primeiros frames do episódio a música nos suscita a reflexão de que uma parte (ou tijolo) compõe o todo (o muro), tal qual, para o conto de Poe, Roderick e Madeline possivelmente

compõem, metaforicamente os muros da casa, e se fundem a ela em caráter. No conto, o narrador diz:

Enquanto observava mentalmente a perfeita concordância do caráter da propriedade com o suposto caráter dos habitantes, e enquanto especulava sobre a possível influência que um, na longa ronda dos séculos, podia ter exercido sobre o outro [...] tinha por fim identificado a ambos de tal forma que dissolvera o título original da propriedade na denominação equívoca e estranha de “Casa de Usher” — denominação que parecia incluir, na mente dos camponeses que a usavam, a família e o solar da família (Poe, 2008, p. 158).

Desse modo, percebemos que a aproximação feita entre os irmãos e a casa se justificam pelo longo tempo em que a família Usher possuiu e possui a propriedade. E todos esses anos tornaram a casa como um símbolo daquela família e suas características, principalmente, quando descobrimos mais adiante que essa herança, tal qual um traço hereditário, permaneceu sob posse dos Usher pelo fato de que os integrantes da árvore genealógica descendiam de forma direta e, conseqüentemente, passavam a casa e tudo que está ligado a ela, de geração em geração.

Na minissérie, essa primeira cena, sobreposta com a música mencionada, nos evidencia que se passa na festa de Réveillon de 1980, conforme aponta o letrero da cena. Depois, três imagens diferentes, mas potencialmente correlacionadas nos são apresentadas: um muro, um corvo, e um *close-up* no rosto de uma mulher com olhos totalmente escuros. Os cortes utilizados nesse primeiro momento possibilitam uma interpretação significativa desse recurso, pois, para Martin (2005) esse é um processo metafórico na linguagem cinematográfica: “Chamo metáfora à *justaposição*, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a similaridade de uma ideia que o realizador quer exprimir” (Martin, 2005, p. 118).

Logo, ainda que não seja evidente o que as imagens exprimem para um espectador sem conhecimento da literatura de Allan Poe, o efeito utilizado pelo diretor aproxima signos aparentemente desconexos, mas que na verdade são representativos e inerentes à obra poeana, e tendem a simbolizar o aprisionamento físico e psicológico das personagens em Usher, além da própria morte, quando representada pelo corvo do poema “O corvo”, personificado na minissérie pela mulher da terceira imagem. Essa justaposição intencional permite também uma antecipação dos acontecimentos, pois a sucessão do que cada uma simboliza, em ordem, sugerem uma “causalidade fictícia e simbólica [...]” (Martin, 2005, p. 114), posto que primeiro visualizamos o muro que em breve será o impulsionador de uma morte, depois nos deparamos com um símbolo da própria morte, e por último a

personificação humana do que o corvo representa e que o espectador conhecerá a seguir.

Além disso, é lícito pontuar uma outra questão inerente à teoria da adaptação: o acréscimo de personagens. Ainda nos primeiros dez minutos, há um momento em que a câmera nos transporta para o escritório do detetive Dupin, outra personagem presente nas obras de Allan Poe, no entanto, nos contos como *A carta roubada* e *Os assassinatos da Rua Morgue*. Como foi exposto anteriormente, há, portanto, um contato intertextual com obras para além do conto *A queda da casa de Usher*, posto que, nesse caso, o diretor Mike Flanagan resgata para essa nova versão um detetive caracterizado pela sua destreza em solucionar crimes, com a finalidade de apresentar ao espectador que a família Usher será investigada. Essa suposição se estabelece no momento em que cada integrante da família é apontado no quadro de suspeitos do detetive. A referida sequência se encerra com mais uma aproximação com o conto, pois, Dupin, assim como o narrador, recebe uma mensagem do próprio Roderick convidando-o à casa de Usher, porém, na minissérie o chamado é feito por telefone e não por carta.

Chegando à Casa de Usher de táxi e não a cavalo, mas, assim como no conto, à noite, opção que traz para a adaptação a ideia de que a viagem até a residência Usher ocorreu “Durante todo um dia pesado, escuro e mudo de outono” (Poe, 2008, p. 156), Dupin vislumbra a fachada da mansão que se encontra completamente devastada, e nele já se apontam, possivelmente, os mesmos sintomas angustiantes que sofreu o narrador do conto. Isso se acentua, por intermédio de um plano geral em ângulo *contra plongée*. De acordo com Martin (2005), esse ângulo “dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo [...] recortando-os no céu até os envolver numa auréola de neblina” (Martin, 2005, p. 51). Assim, a perspectiva do espectador é manipulada a uma visualização de inferioridade na contemplação, pois, ao enxergarmos a casa desse modo, somos oprimidos pela sua extensão, sendo um recurso utilizado em nome da encenação do mal-estar do narrador – e de Dupin – ao observar a Casa de Usher. Tal sensação, na minissérie, se intensifica no momento em que o investigador adentra a mansão, uma vez que a sequência é produzida em câmera subjetiva, que propicia a sensação de enxergar através dos olhos da personagem no ambiente em que ela se insere.

Além da câmera subjetiva, percebe-se também o uso do *travelling*, que categorizado por Martin (2005), quando utilizado em movimentação para a frente, tal qual os passos da personagem, passamos a ser os primeiros a tentar ver o que há dentro da casa escura e silenciosa, o que suscita sensações como curiosidade, medo e terror tão pertinentes ao conto e à minissérie. Vale salientar que tal uso de câmera modifica elementos da construção narrativa do conto. Observa-se que no texto literário, “a figura do narrador coincide com a de testemunha e participante dos fatos: a narrativa só tem início a partir da chegada do visitante à mansão.” (Silva, 2008, p. 59). Entretanto, no episódio, o diretor opta por influenciar na captação dos

acontecimentos e descrições singulares da casa de Usher, pois passamos nós a contemplar, e não sermos apenas condicionados à visão um narrador homodiegético, por exemplo.

Por último, dentre os aspectos destacados nesta pesquisa, e partindo para outras sequências do episódio, é lícito destacar como as mudanças estruturais e sociais estão atravessando a recriação da narrativa poeana. A exemplo disso, vejamos como o tópico família é tratado em ambas as ficções, visto que nos parece ser uma instituição supervalorizada no conto de Poe, tanto quanto na minissérie. No começo do conto há uma ligação abstrata entre a propriedade e a família Usher. Depois, sabemos da doença genética que afeta os descendentes, sendo Roderick e Madeline os últimos da linhagem. Ademais, outras passagens evidenciam o quanto essa questão pode moldar a construção ou o destino das personagens. Durante um diálogo com o narrador, Roderick menciona que o maior de seus males está relacionado à saúde de Madeline:

Confessou, entretanto, ainda que com hesitação, que grande parte da angústia que assim o atormentava podia ser atribuída a uma origem mais natural e muito mais palpável: à enfermidade longa e implacável — em verdade, ao aniquilamento iminente de uma irmã ternamente amada, sua única companheira através de longos anos, seu único e último parente na Terra (Poe, 2008, p. 162-163).

Outrossim, as reflexões do narrador durante a contemplação de Madeline em seu caixão, apesar de serem limitadas à sua percepção, também nos revelam algo a respeito dessa relação parental entre os irmãos:

Pela primeira vez, uma notável semelhança física entre irmão e irmã chamou minha atenção; e Usher, talvez adivinhando meus pensamentos, murmurou algumas palavras pelas quais soube que a finada e ele tinham sido gêmeos, e que afinidades de uma natureza inteligível sempre tinha existido entre os dois (Poe, 2008, p. 169).

Dessa forma, está inerente às personagens que sua descendência é uma ligação visceral, que permeia suas vidas desde o nascimento. O que pode entrar em contradição com as atitudes do irmão quanto ao ato de, alucinadamente, querer enterrar sua irmã e trancafiá-la em uma espécie de alcova subterrânea. Podendo ser explicada pelo efeito da psicologia afetada da personagem, haja vista que a natureza incomum de seu comportamento concorda com a proposta do autor, pois é possível perceber que o conto representa a fuga da realidade através de indivíduos desequilibrados, como conclui Pontes (2013) sobre as personagens de Poe:

São extraordinários, inesperados e desconhecidos; estão à espreita da realidade e apresentam-se como um excesso dentro dela, como uma extravagância, o que os torna aterrorizantes – não é só a vida das

personagens que se encontra sob ameaça, mas a sua própria concepção do que constitui a realidade (Pontes, 2013, p. 76).

Nesse caso, verificamos o quanto a concepção de família, para essas personagens que possuem uma realidade aterrorizante, é o seu maior objeto de contradição. Além disso, paradoxalmente, é a família que rege a condução de suas ações, tornando-as singulares e complexas. Esse é um elemento fértil para o trabalho de adaptação, tal qual é feito por Mike Flanagan. Em *A queda da casa de Usher* (2023), a divergência é ainda maior, haja vista que Roderick Usher possui seis filhos, ampliando a estrutura familiar, cada um com personalidades diferentes, fenótipos diferentes, adequando-se a um novo contexto sociocultural ao se opor ao sistema de reprodução direta, e incestuoso, ao qual a família Usher do conto literário era adepta, sobretudo, quando visualizamos as características físicas de cada filho e o quanto elas rompem com a suposta padronização hegemônica do século XIX, por exemplo, atualizando a situação para um mundo mais miscigenado do século XXI e amplamente interceptado pelas relações inter-raciais deliberadas e não proibidas.

Na minissérie a representação dessa instituição familiar se mantém conflituosa e desarmônica. No decorrer do episódio, e seguindo a organização dos acontecimentos por Roderick, que em diálogo com Dupin, revela estar contando toda sua história familiar por ela influenciar diretamente nos últimos acontecimentos: as mortes de seus filhos. Posteriormente, a câmera se volta para Roderick e ele reafirma seu status pela família, pois menciona que apesar dos pesares “Se você é um Usher, os portões estão abertos. Ponto.” Entretanto, essa não é a ideia final que possuímos da personagem, haja vista que na sequência, a câmera, mudando em tempo e espaço, nos regressa ao momento em que o patriarca Usher convoca todos os filhos para uma reunião. A família Usher, aqui, representa uma poderosa dinastia dos Estados Unidos, chefiada pelos dois irmãos que ficaram bilionários inesperadamente, até então, e que prosperaram com a comercialização do opioide ligodone. A pauta da conversa é a recompensa milionária que Roderick e Madeline estão dispostos a oferecer ao filho que delate quem, dentre eles, estava compartilhando informações confidenciais sobre as ilegalidades da *Farmacêutica Fortunato*, ou seja, premiar o irmão que trairia a confiança do outro, ou, em termos afetivos, desfaça um laço da irmandade.

Assim, mais uma vez a minissérie produz uma ressignificação do que de fato atormenta as personagens desde 1953, não sendo o isolamento e as práticas internas da família Usher do conto de Edgar Allan Poe, mas sim a estrutura social que deturpa e aterroriza mentalmente os sujeitos da narrativa, seja na busca irreparável pela manutenção das riquezas adquiridas, no caso de Roderick e Madeline, seja pelo esgotamento físico e mental que a ambição excessiva causa ao trabalhador, no caso dos filhos Usher. Logo, essa perseguição ao lucro e ao poder é tão potente que pode ser entendida como a verdadeira ruína da família Usher.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há um distanciamento secular entre a produção ficcional de Edgar Allan Poe e as criações do diretor Mike Flanagan. No entanto, é possível observar aproximações entre ambos no que diz respeito à adaptação para o streaming *A queda da casa de Usher* (2023), minissérie veiculada na plataforma Netflix e que recria o conto homônimo do autor. Verificamos que a literatura fantástica e o universo ambíguo das personagens complexas do autor podem ser redimensionadas através das possibilidades da linguagem audiovisual e das reformulações na narrativa que a teoria da adaptação justifica. Ademais, por se tratar de linguagens distintas, buscamos desconstruir formulações de cunho hierárquico que geralmente desvaloriza textos que derivam de outros. De modo que, concluímos que o produto da adaptação não se configura como reprodução subserviente dos textos-fonte, mas como reelaborações criativas e autônomas dos mesmos.

Ao comparar a minissérie de Mike Flanagan com o conto de Allan Poe, identificamos similaridades e diferenças que foram acrescentadas para construir um sentido mais adequado ao novo contexto de veiculação do produto. Ainda que no audiovisual fosse recriada a atmosfera ambígua da Casa de Usher, com uso de iluminação e efeitos visuais, e que também suscitou a sensação de medo — pertinente à Poe — por intermédio do uso específico de ângulos e planos, Flanagan precisou realocar para a contemporaneidade, que permeada pelo mundo globalizado e, sobretudo, pelo capitalismo, que ao atribuir na mente dos sujeitos a ideologia da produtividade e do consumo, causam o verdadeiro terror e inquietação da família Usher do século XXI, maior e mais diversificada etnicamente.

Para além disso, notamos que há na minissérie um contato intertextual com outros contos ou poemas de Allan Poe, promovendo o efeito de recriação não só do conto *A queda da casa de Usher*, como da obra do autor de maneira geral, manifestando, assim, a reverberação de um universo poeano como um todo capaz de construir uma base sólida (como no conto que leva o título da minissérie) para todas as outras tramas entrelaçadas (os episódios que retomam outros contos), e de modo que se construa para além do contato entre textos literários, uma ponte entre a literatura e o audiovisual sem hierarquia de importância ou valor estético.

REFERÊNCIAS

BRITO, J. B. B. de. Literatura, cinema, adaptação. **Revista Graphos**. João Pessoa, v.1, n. 2, p.9-28, 1996.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa, Portugal: Dinalivros, 2005.

MEIA-NOITE QUE APAVORA (temp1, ep1). A Queda da Casa de Usher [Seriado]. Direção: Mike Flanagan. Produção: Netflix, 2023. (56 min).

PERRONE-MOISÉS, L. Crítica e intertextualidade. *In*: PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Editora Ática, 1993. p. 58-76.

PINK FLOYD. Another Brick In The Wall. Reino Unido: Harvest Records, 1979.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=HrxX9TBj2zY&list=PLpZi_8dRlSJHLf9UIYuaH6ee_vyD5nTZe. Acesso em: 18 abr, 2024.

POE, E, A. **Histórias extraordinárias**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PONTES, N. C. de. **Formas do conto**: Estudos sobre as tradições do conto de expressão inglesa e portuguesa. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2013.

SILVA, C. A. C. da. **A Queda da Casa de Usher**: (Re) criação da atmosfera fantástica, do conto ao filme. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2008.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**: A journal of English language, literatures in English and cultural studies, Florianópolis, v.21, n.51, p.019-053, 2006.

DUPLA CHAMA: O AMOR QUE TRANSCENDE GERAÇÕES NO CONTO “VÓ, A SENHORA É LESBICA?”

Ana Caroline Freire Pessoa
Maria Aparecida da Costa

1 INTRODUÇÃO

A reflexão acerca da literatura de temática LGBTQIA+, neste trabalho, se dá a partir da compreensão da sua evolução em torno das abordagens e representações evidenciadas na sua composição ao longo do tempo. A literatura lésbica, se assim podemos adjetivá-la de forma tão limitada e fechada em si mesma, tem assumido parte desse espaço representativo, explicitando a pluralidade das vivências da sexualidade, para além da objetificação dos corpos femininos em virtude do prazer masculino.

O surgimento de grupos minoritários cada vez mais organizados em uma luta política por liberdade e validação das suas existências, fez surgir uma literatura interseccional, que aborda profundamente as multiplicidades dos seres, suas vivências sociais, políticas, etárias, étnicas e, sobretudo, marginalizadas.

Esse novo fazer literário, com toques de ativismo, eleva a voz da comunidade LGBT, deixando para trás a produção literária que partia da regulação dos corpos, dos desejos e das realizações desse público, ampliando o olhar para a contação das suas histórias:

Jovens poetisas lesbianas viraram o jogo da breguice dos “mais de quinhentos tons de cinza” e olharam o corpo feminino de um ponto de vista feminino, como fonte legítima de prazer sexual e estético. Em favor de novas posturas emancipatórias de ativismo, abriram uma vertente transgressiva do amor entre mulheres (Trevisan, 2018. p. 552).

Nesse tipo de produção emancipatória, destacamos a autora contemporânea Natália Borges Polezzo, especificamente em sua obra *Amora* (2016). Nessa reunião de contos, o amor, substantivo masculino que inquieta gerações em busca do seu real significado, torna-se *Amora*, assumindo figurativamente o substantivo feminino, retratando a pluralidade do sentimento amoroso e das relações amorosas que perpassam diferentes mulheres em múltiplos estágios das suas vidas.

Partindo de uma escrita que se atenta às pluralidades do ser, Natália Borges presenteia a literatura brasileira com narrativas de amores antes considerados impossíveis pela sociedade, tratando-os com naturalidade. Assim afirma Trevisan (2018, p. 524): “Extremamente bem construídos, os contos do seu premiado livro,

Amora, fazem uma abordagem contundente e poética do cotidiano lésbico, com vigor rítmico e fina ironia, mesmo quando melancólicos.”

Para este estudo, recortamos da coletânea das amoras o conto “Vó, a senhora é lésbica?”, a fim de observar o entrelaçamento das experiências homoeróticas sob o ponto de vista de Joana, jovem que vive tímida e temerosa, a descoberta da sua sexualidade, e sua avó Clarissa, a quem o neto Joaquim expõe a sexualidade na mesa de jantar com uma pergunta provocativa: “Vó, a senhora é lésbica?”.

Para isso, a partir de uma metodologia de caráter qualitativo, bibliográfico e interpretativo, pontuaremos as aproximações e distanciamentos de duas experiências do amor Eros, um na juventude, outro na velhice, considerando as especificações etárias e sociais relacionadas ao amor e erotismo entre mulheres, que são historicamente reprimidas sexualmente. Para isso, traçaremos o ciclo das amoras, do desabrochar do sentimento, inaugural na adolescência de Taís e Joana, a maturação da relação amorosa que se desenrola na velhice de Tia Carolina e Vó Clarissa e, por fim, a colheita das amoras que se entrelaçam em suas histórias, tornando-as uma só.

2 TAÍS E JOANA: AMORAS QUE DESABROCHAM

A narrativa dá-se início com uma pergunta inquisidora do jovem Joaquim na mesa de jantar: “vó, a senhora é lésbica?”. À mesa está Joana, que narra o acontecido e guia o leitor para a contextualização da história a partir de lembranças, vivências e suposições que preenchem os vazios deixados pela ausência de algumas respostas ou pelo medo de algumas perguntas.

A pergunta, dirigida à avó Clarissa acaba por tocar a prima, Joana, que recentemente teria descoberto e vivenciado experiências homoeróticas com sua colega de classe, Taís. O medo da delação invade o pensamento da jovem de tal modo que nem mesmo se questiona o fato da homossexualidade da avó ser posta à mesa:

Eu fiquei muda. Joaquim sabia sobre mim e me entregaria para a vó e, mais tarde, para toda a família. Senti um calor letal subir pelo meu pescoço e me doer atrás das orelhas. Previ a cena: vó, a senhora é lésbica? Porque Joana é. A vergonha estava na minha cara e me denunciava antes mesmo da delação. Apertei os olhos e esperei o tiro (Polesso, 2016, p. 15).

Ser arrancada do armário social em que armazena seus momentos com Taís se torna então o seu medo mais latente. O armário, conforme Carlos Barcelos (2006) é um espaço que armazena e ao mesmo tempo expõe as homossexualidades, obedecendo às regras interpostas entre o silêncio e a fala. A construção identitária do sujeito homossexual na sociedade muitas vezes se dá a partir do movimento de abertura das portas do armário, sustentadas fechadas por inúmeros fatores que vagueiam entre a não aceitação da família, o medo de rejeição e até mesmo a autoaceitação.

No conto, Joana aponta a insegurança de revelar sua orientação sexual para a família e é aterrorizada pelo fato de as conversas da casa serem sempre esclarecedoras demais. O fluxo de consciência da narradora personagem, técnica que domina esta narrativa, nos leva para as experiências homoeróticas que prefere ocultar: “Atrás das minhas pálpebras, Taís e eu nos beijávamos escondidas no último corredor da área de humanas na biblioteca da faculdade” (Polesso, 2016, p. 15).

Após descrever a audiência presidida pelo primo mais novo, somos guiados para o nascimento do sentimento amoroso entre as duas jovens, aqui designado como o desabrochar das amoras. Notando Taís apenas a partir do segundo semestre, quando a vê com a perna engessada e decide se aproximar para oferecer ajuda, Joana só percebe que as conversas constantes e o afeto trocado enveredaram por outros caminhos a partir da súbita ausência da sua companheira, que desaparece sem deixar nenhuma forma de manter contato:

Ficamos conversando o resto da aula, e na outra, e na seguinte, até a semana em que ela faltou. Eu não tinha pegado nenhum contato dela, telefone, email, eu nem sabia seu nome completo, nada mesmo. Passei a semana inteira pensando se ia vê-la de novo, se tinha morrido, se tinha largado o curso, se alguma coisa terrível tinha acontecido (Polesso, 2016, p. 17).

O sofrimento e incerteza de Joana nos faz pensar que a semana se arrasta com lentidão, guiando-nos para a percepção de que é a partir da falta, do obstáculo primeiro e da possibilidade de nunca mais a ver, que vemos nascer, discreto e desejante, o sentimento amoroso que arrebatava os pensamentos da jovem. O que nos remete ao pressuposto de Dennis de Rougemont quando afirma que “sem entraves ao amor, não há romance” (Rougemont, 1988, p. 44), é preciso, portanto, que as personagens sejam rodeadas pelo risco da impossibilidade de realização dos seus desejos mais íntimos, para que o relacionamento amoroso siga sua finalidade, seja na badalada dos sinos da meia noite em contos de fadas ou na falta de contatos pelas redes sociais do romance moderno.

No conto observamos que depois de um tempo distante, um dos sujeitos amorosos reaparece. Com o reaparecimento de Taís, Joana nos conta sua vivência inaugural da homossexualidade nos muros da universidade, espaço que marca a *metamorfose*¹ da sua vida, em um momento que parece planejado com cuidado pela sua companheira:

Ela disse que precisava de um livro, mas que não lembrava o nome, no entanto, disse que sabia onde ele ficava e fomos indo para o último corredor, sem janela e com luz fraca. Ali no fundo, ela disse, e me arrastou pela mão até onde a prateleira quase encostava à parede. [...] Depois,

¹ Livro de Kafka mencionado na narrativa como metáfora para a vida de Joana, já que marca a memória de sua infância e, conseqüentemente, dá significado para as vivências futuras que expõe gradativamente ao leitor.

ergueu os olhos para mim e com uma mão muito muito rápida me puxou pela gola do blusão para bem perto dela e encostou a testa na minha. Eu sabia o que fazer, só que nunca tinha feito. A Taís sorriu com aqueles dentes brancos enormes, sorriu dentro da minha boca (Polesso, 2016, p. 18)

Apesar do medo e da insegurança Joana se entrega ao momento e rompe qualquer obstáculo que possa interferir a união entre o seu corpo e o objeto de desejo que inundou seus pensamentos ao longo do curto espaço temporal de uma semana.

O amor entre elas, portanto, é esse sentimento que, como enfatiza Leando Konder (2006), reduz a cisão e, a partir disso, reduz também o medo. O sujeito amante supera o obstáculo a partir das armas fundamentais do desejo, abrindo fissuras no sistema que invalida suas identidades, preenche a falta, o espaço deixado pela ausência do Outro.

3 TIA CAROLINA E VÓ CLARISSA: O RUBOR DAS AMORAS

Depois de narrar o seu primeiro momento com Taís, Joana traz mais um fluxo de consciência onde leva o leitor até o surgimento de uma nova personagem, a tia Carolina. O termo tia, utilizado para caracterizar a personagem Carolina, que mantém um relacionamento conjugal com a avó Clarissa, reflete a forma como, muitas vezes, são tratadas as relações entre pessoas do mesmo sexo, sempre mascaradas por termos que as acomodam em um apagamento discursivo das suas identidades homossexuais, ocupando o termo relativo à família ou amizade, visto que esses não causam prejuízo à ordem social das famílias, solidificadas no padrão hegemônico de sexo e gênero.

Vó Clarissa é professora de história, profissão relevante para a caracterização de uma personagem que ocupa o espaço de fala da terceira idade, onde o sujeito é culturalmente incumbido da função de repassar a tradição, os costumes e as vivências pela tradição oral.

Contadora de histórias nata, Clarissa tem sua história contada em segundo plano pela neta, que reacende memórias de 15 anos atrás:

Por volta das quinze horas, minha avó punha uma mesa de chá. As xícaras com flores azuis, o jogo de porcelana, os talheres de prata, bandeja. Um pouco depois do almoço, ela nos deixava sozinhos e ia até a padaria. Voltava em vinte minutos com uma caixa de delícias que sempre nos fazia muito curiosos. Quinze e pouco chegava a tia Carolina. Minha avó ficava radiante (Polesso, 2016. p. 18).

A partir desse excerto, nota-se a cultivação de um amor que tem por base a cortesia do objeto, obedecendo a um ritual de “vassalagem amorosa” (Rougemont,

1988, p. 63), onde há uma preparação do ambiente para a recepção da mulher amada com os melhores talheres e as melhores comidas para agradá-la.

No entanto, é adicionado um fato novo à história. Joana se recorda que, embora recebida da melhor forma e com os maiores requintes de cuidado, tia Carolina sempre parecia não estar à vontade na casa de Clarissa: “A tia Carolina trazia, quase sempre, uns olhos de embaraço, agora lembro, os passos incertos, as mãos cheias de anéis que se torciam em si mesmos, os ombros para cima sempre. Parecia que não queria estar ali.” (Polesso, 2016, p. 18).

O desconforto da ida da tia todas as tardes é posteriormente justificado pelo fato de ela ser casada com seu Carlos: “me ocorreu lembrar que a tia Carolina tinha sido casada com seu Carlos. Me ocorreu que talvez ela não pudesse ficar com a minha vó” (Polesso, 2016, p. 18). A menção ao triângulo amoroso evidencia uma das possíveis dificuldades que as duas mulheres enfrentavam para ficar juntas, visto que Carolina supostamente vivenciava a infidelidade do contrato social de casamento que mantinha com seu Carlos. Além disso, considera-se a sua idade, a pressão da heteronormatividade da época e a repressão existente quanto a sexualidade feminina, historicamente e socialmente invalidada a partir do ideal de sexo para a reprodução e construção de famílias consideradas tradicionais (marido, esposa e filhos), ao passo que todo o resto é considerado desviante. Octávio Paz afirma:

Em todas as sociedades há um conjunto de proibições e tabus - também de estímulos e incentivos - destinados a regular e controlar o instinto sexual. [...]As regras e instituições destinadas a domar o sexo são numerosas, cambiantes e contraditórias. Seria inútil enumerá-las: vão do tabu do incesto ao contrato de casamento, da castidade obrigatória à legislação sobre os bordéis (Paz, 1994, p. 18).

A partir do pensamento de Paz, podemos inferir que no conto analisado, tia Carolina não é totalmente livre, pois ainda está presa às amarras que a obrigam a performar padrões sociais de heterossexualidade, não conseguindo, portanto, amar livremente. A tia, vivendo uma vida dupla, se permitia gozar o desejo e os momentos vividos à conta-gotas com o seu verdadeiro amor nas tardes rotineiras.

Como nos mostra Rougemont (1988), o amor feliz não tem história na literatura do ocidente, e a neta relembra a ausência inexplicável da tia Carolina, que dura cerca de seis meses, marcados na narrativa pela passagem do inverno e primavera. Nesse período nos deparamos com a avó Clarissa em estado de abandono, dor e sofrimento, experimenta, portanto, a face do Eros, que conforme Platão (2003) é filho de Pênia, por conseguinte pobre e indigente porque deseja possuir o objeto amado. Assim está Clarissa, entregando-se aos vícios para anestesiar a ausência de Carolina:

Depois daquela tarde, as visitas começaram a rarear e a minha vó se entristeceu de um jeito que doía ver. Chorava pela casa e fumava escondida num canto da sacada. Acho que bebia também, porque havia

cheiros estranhos e uma avó displicente naquele período (Polesso, 2016, p. 18).

A relação das duas mulheres, amoras em pleno rubor, se distancia da relação entre Joana e Taís ao passo que as personagens adultas carregam o peso social da sua época, marcado pela exigência de manutenção do casamento e da família, bem como do preconceito que recai sobre a velhice, intensificado pelo apagamento da sexualidade feminina, principalmente relativos a homossexualidade:

Idosos pertencentes às minorias estão em situação de dupla vulnerabilidade, pois como minorias e como idosos seriam vítimas das formas de discriminação e exclusão próprias das sociedades ocidentais. Podemos incluir neste grupo as mulheres homossexuais que estão caminhando para a velhice (Debert, 2004, p. 57 *apud* Lima, 2006, p. 97).

No entanto, a narradora se mostra alheia às figurações sociais e trata a velhice da avó e da tia com naturalidade, despida de preconceitos, quebrando paradigmas de beleza do corpo envelhecido e também da visão de sexualidade, se igualando a avó na imaginação de momentos íntimos que mais tarde se cruzam em seu pensamento.

4 AMORAS: SAFRA SUBVERSIVA

Dividimos esse conto em três momentos principais: o desabrochar do amor na juventude, onde há a realização das primeiras experiências homoeróticas, o amor entre mulheres maduras, com experiências diversas e, por fim, nos detemos agora a análise do momento em que essas histórias se cruzam igualmente arrebatadoras, independente de limitações externas ainda resistentes quanto ao relacionamento homossexual.

Ao sentar para ouvir a história da sua avó sobre o relacionamento que mantinha com Carolina há mais de 15 anos, Joana se dispersa olhando para uma tapeçaria, sendo fisgada pela imagem de duas mulheres que dançam um pouco afastadas atrás de uma árvore.

As mulheres na tapeçaria, que dançam timidamente tocando as mãos, escondidas, representam as primeiras experiências de Joana e a vida reservada que a avó Clarissa leva com Carolina. Logo surge na mente da narradora uma lembrança dos momentos de intimidade e afeto que trocava com Taís, ao passo que as cenas sempre acabam sobrepostas por flashes da avó, interligando as duas vivências:

Enquanto eu olhava a tapeçaria, a Taís invadiu meus pensamentos. Me lembrei da sua mão quente tocando meu corpo, por baixo do blusão, e pensei nas mãos cheias de anéis da tia Carolina percorrendo o corpo da minha vó. [...] Respirei pesado e a Taís voltou, enfiei meu rosto em seus cabelos e aspirei-lhe bem fundo a nuca. Mas quando recuei, eram os cabelos brancos da tia Carolina sobre a face da vó Clarissa. [...] eu e a Taís

dançávamos no quarto dela e depois de um ou dois giros eram os corpos da tia Carolina e da vó Clarissa que caíam ofegantes sobre a cama (Polesso, 2016, p. 18).

A imaginação da narradora revela os momentos em que o erotismo se manifesta apesar de todas as proibições e limites balizadores do desejo sexual feminino, especialmente da homossexualidade na velhice. Ao comparar as duas relações, Joana as coloca em equilíbrio de normalidade, sem hierarquia ou apagamento, ainda que, ao voltar para o seu estado de consciência e perceber que não prestou atenção na história, ela percebe que nem sempre a realidade pode ser conforme a imaginação, assim, talvez a avó não possa viver tudo com a mesma naturalidade em que ela leva a sua vida com Taís:

Me ocorreu que nunca tivessem dançado, nem bebido juntas, ou sim. Pensei na naturalidade com que Taís e eu levávamos a nossa história. Pensei na minha insegurança de contar isso à minha família, pensei em todos os colegas e professores que já sabiam, fechei os olhos e vi a boca da minha vó e a boca da tia Carolina se tocando, apesar de todos os impedimentos (Polesso, 2026, p. 20).

Concluímos, a partir disso, que a avó e a neta vivem semelhanças quanto à vivência reservada das suas relações amorosas que não se mostram concretizadas pelo contrato social de casamento ou namoro. A avó mantém um relacionamento com Carolina há mais de 20 anos, contados com o período de suposta separação. Além disso, há o fato de não morarem juntas, explicados pela simples vontade de não querer, mas subentendido pelo impedimento do casamento de Carolina. Já Joana, mantém sua vida totalmente aberta na faculdade, é lá que ela parece ser livre para viver tudo o que deseja ao lado de Taís. Enquanto não consegue falar abertamente sobre sua orientação sexual para a família, mantém-se no armário social que esconde sua identidade lésbica.

A pergunta “vó, a senhora é lésbica”, feita por Joaquim, leva o leitor para diversos caminhos e possibilidades da vivência lésbica na sociedade, expondo os desafios enfrentados por jovens em processo de autodescoberta e abrindo caminhos para a validação da homossexualidade na terceira idade. A narrativa quebra paradigmas de gênero e de sexualidade, ampliando o olhar para os corpos considerados abjetos e reconstruindo os julgamentos.

REFERÊNCIAS

BARCELLOS, J. C. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

KONDER, L. **Sobre o amor**. São Paulo: Boitempo, 2007.

LIMA, T. G. **Tornar-se velho: o olhar da mulher homossexual**. Dissertação 152f. (mestrado em gerontologia). Pontífica Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2006.

PAZ, O. **A dupla chama: amor e erotismo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. **O banquete: o simpósio ou do amor**. 3 ed., Trad. Pinharada Gomes. Lisboa Guimarães Editores, 2002;

ROUGEMONT, D. de. **O amor e o ocidente**. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

ENTRE VERSOS E PROSAS: UMA ANÁLISE DA IDENTIDADE CULTURAL DE UM CONTADOR DE HISTÓRIAS NO INTERIOR DO RN

Talita Pereira da Silva
Maria Edneide Ferreira de Carvalho

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é um recorte da pesquisa monográfica “Das histórias ouvidas às experiências vividas: o entrelaçar entre memórias e identidades do mestre em cultura popular Joaquim de Benvinda”, realizada no ano de 2023, defendida na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte- UERN. O trabalho objetiva analisar a construção identitária do contador- poeta/poeta- contador, poeta popular e contador de histórias Joaquim de Benvinda, mestre em cultura popular do Município de Luís Gomes/RN, compreendendo assim o significado que a cultura popular emerge em sua vida como também em sua construção identitária. Para realização desse trabalho utilizamos a pesquisa de abordagem qualitativa e o *corpus* se constitui por duas entrevistas cedidas pelo Museu de Cultura Sertaneja do CAPF/UERN. Alguns critérios que nos motivou a realizar esse trabalho foram, a importância das memórias para nossa formação enquanto sujeitos inseridos na sociedade; a necessidade de valorizarmos, preservamos e registramos as memórias e a identidade daqueles que guardam no baú de suas memórias os saberes e raízes de seu povo para que elas não se percam com o tempo e, ainda, por ser um trabalho que contribuirá para outras pesquisas na área.

Nosso aporte teórico se fundamenta nas teorias de Ayala (2005-2011) com conceitos sobre cultura popular; Bosi (1994) centrado nas teorias sobre memória; Hall (2011-2014) com questões sobre identidade, esses e outros teóricos foram fundamentais para realização dessa pesquisa. Na organização desse trabalho, de antemão apresentamos alguns conceitos e possíveis definições sobre o termo cultura popular; em seguida dissertamos sobre identidade; logo mais apresentamos a identidade cultural do contador de história, nessa parte falamos sobre memórias, apresentamos nossas análises e os resultados obtidos ao concluirmos a pesquisa; por fim, nas considerações finais, apresentamos as conclusões e ressaltamos a importância do contador-poeta ou poeta-contador para a comunidade e nossa região.

Como sabemos aquilo que fazemos nossas ações, modo de viver, costumes, crenças, valores, tudo isso de alguma forma faz com que nos identifiquemos quem realmente somos ou quem aos poucos vamos se tornando. Portanto, ao longo da trajetória de vida, das experiências diárias do contato com outros em sociedade, o sujeito aos poucos constrói sua própria identidade, seja ela qual for, pois, é através

e por meio da convivência com um grupo de pessoas em uma comunidade que o indivíduo se torna quem é.

Ao está em contato com outros em uma determinada comunidade o sujeito está exposto a várias experiências, diferentes costumes, valores, crenças, práticas e a várias manifestações culturais ou a elementos culturais que são cultivados por alguma pessoa ou um grupo. Uma vez em contato com esses sujeitos que exercem tais práticas com excelência, o indivíduo além de guarda em sua memória o que apreendeu passa a fazer parte desse grupo também, pois compartilha e partilha das mesmas experiências. Partindo dessa perspectiva, para adentrarmos mais profundamente no que almejamos nesse trabalho dissertaremos brevemente no tópico seguinte sobre a cultura popular, trazendo alguns conceitos e possíveis definições sobre o termo, cultura popular.

2 A CULTURA POPULAR: EM BUSCA DE UMA TERMINOLOGIA

O termo cultura popular está ligado a um conjunto de elementos culturais cultivados por um indivíduo ou grupo em uma região ou na sociedade. Em outras palavras, é um conjunto de elementos pertencentes, praticados por um grupo de pessoas em uma determinada região, ou ainda, na sociedade em que se encontra inserido. Elementos esses que, conforme aponta Ayala (2011), precisam ser praticados, cultivados por essas pessoas, caso contrário, não apresentam nenhum sentido, pois é preciso haver um contexto em que eles aconteçam, sejam praticados. E ainda é necessário que haja uma relação social entre esses sujeitos. Dentre os elementos/atividades que são praticadas (cultivadas) pelas pessoas ou por um grupo em comunidade, estão as várias manifestações intelectuais, artísticas, danças, artes, literatura, cantos, contos, lendas, cantigas, fábulas, valores, crenças, costumes e muitos outros saberes e práticas. Portanto, para que todas estas práticas culturais se mantenham, elas precisam ser praticadas pelos sujeitos, cabendo a estes então, realizá-las. Uma vez não mais praticadas, elas podem desaparecer com o tempo.

A cultura popular, como sabemos, sempre esteve presente na sociedade, no entanto, sem vias de dúvidas, ela foi a algum tempo essencial na vida de muitas pessoas. Era através da cultura popular que os saberes eram transmitidos nas comunidades pelas pessoas mais velhas para os mais novos, e ainda hoje, de forma direta ou mesmo de forma indireta, continua sendo essencial em nossas vidas pelo fato de nos proporcionar vários conhecimentos sobre os diversos povos de determinada comunidade, sua cultura, seus costumes, crenças, entre outras práticas exercidas por eles. Por ser composta de um conjunto de crenças, valores de um povo, é de grande importância para a sociedade, como também para a formação pessoal, intelectual e moral do sujeito, sendo relevante também para o seu desenvolvimento da capacidade de se relacionar com o outro no meio social. A cultura popular é múltipla, heterogênea, por sua multiplicidade, heterogeneidade define-la ou

conceituá-la, não é tarefa fácil. Múltiplos são os conceitos como também diversas são as teorias, abordagens e divergências em torno da cultura popular.

Segundo Arantes (2012), a cultura popular pode ser tanto um instrumento de conservação como também de transformação social. Ao mesmo tempo em que ela é conservada, ela passa por um processo de transformação na sociedade. Ela vai se modificando dependendo das condições em que se encontra no meio social. De acordo com esse mesmo autor, a cultura popular é antes de tudo ou de mais nada, consciência “revolucionária”, “um tipo de ação sobre a realidade social”. Carvalho (2010) apresenta que o termo “povo/popular” é difícil de ser definido. Nas palavras da autora, estudiosos que se detêm a estudar sobre cultura popular, partilham das mesmas ideias, pois, para esses, uma conceituação clara e precisa da expressão “popular”, é quase impossível. Isso se dá pelo simples fato de existirem vários posicionamentos e explicações acerca do assunto. Nessa perspectiva, a autora afirma que há conflitos e controvérsias quanto a explicação do popular. Outra questão apresentada por Carvalho, é a de que cada época recupera e atribui um sentido diferente ao popular. Portanto, entende-se que, para cada época, o termo popular terá um sentido diferente, não o mesmo sempre, e esse se dá, segundo Montenegro (1994), por meio e através da disputa ou das relações no interior do discurso. Portanto, é através dessa relação discursiva que o sentido do termo povo/popular se constrói.

Segundo Carvalho (2010), cada contexto, momento histórico, cada época, o popular é estudado de diversos modos. Conforme Carvalho (2010), a:

cultura popular é um termo, cuja criação e explicação não emanam de seus produtores/consumidores. O povo constrói, ao longo dos tempos, formas culturais de representação que consideram “legítimas”, mas, aos olhos dos estudiosos, essas formas podem ser apenas uma “cultura de pobre” ou “cultura pobre” (Carvalho, 2010, p. 30).

A cultura popular se constrói ao longo dos tempos, das experiências diárias, cada indivíduo ou um grupo de pessoas inseridos no meio social constroem as suas próprias formas culturais que consideram legítimas. Por outro lado, a autora enfatiza que, na visão de muitos estudiosos, essas formas culturais podem ser consideradas “uma cultura pobre”.

Concordamos com o que propõe Ayala (2011) sobre a cultura popular ser a “riqueza de pobre”. Para essa autora, o melhor que define o popular, é o sistema de produção que emana do povo para o povo. E, nesse processo, há uma relação entre os produtos culturais e a vida cotidiana. Os cantos, as danças, os contos nascem em contextos de trabalho, lazer, cansaço e descanso. E é aí onde se encontram os principais elementos significativos dessa cultura. É nesse sentido também que entendemos a relação existente entre a cultura popular e a identidade, pois é através das tradições culturais passadas de geração para geração que a identidade e a

cultura popular se relacionam. Sobre identidade dissertamos com mais precisão no tópico a seguir.

3 IDENTIDADE: UM CONCEITO AMPLO

Nos últimos anos, muitas discussões sobre a questão da identidade vêm sendo discutidas “na teoria social”, segundo Hall (2014). No entanto, falar sobre identidade nos dias atuais, além de ser um tema relevante é, antes de tudo, um grande desafio para pesquisadores que propõem dissertar sobre o assunto. O termo identidade está relacionado àquilo que nos é idêntico, ou seja, qualidades do idêntico, semelhante. Caracteres particulares dos quais nos identificamos, ou melhor, que identificam um sujeito, pessoa, instituição, ou ainda, grupos de pessoas. No segundo capítulo do livro *Identidade e diferença*, para tal definição sobre o que é identidade, Silva (2014) diz que “em uma primeira aproximação parece ser fácil definir identidade”. Para o autor, identidade é basicamente aquilo que você é, como por exemplo, sou negro, brasileiro, sou homem, sou jovem. Essa visão ou essa definição sobre identidade, faz o autor refletir e elencar várias concepções e ideias sobre o assunto, que são discutidas ao longo de seu ensaio. No decorrer do ensaio, o autor se põe, contrapõe, questiona, afirma, e ao mesmo tempo, nega.

Em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall distingue as identidades em três diferentes concepções, ou seja, o autor diferencia a identidade de três sujeitos. Entre elas, está a identidade do sujeito do iluminismo; do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno. Hall (2014), caracteriza cada uma dessas três identidades. Para o sujeito do iluminismo, o referido autor nos apresenta que a identidade

[...] estava baseada numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação cujo “centro” consistia um núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo-contínuo ou “idêntico” a ele- ao longo da existência do indivíduo. O central essencial do “eu” era a identidade de uma pessoa (Hall, 2014, p. 10-11).

A nosso ver, essa concepção de identidade pode ser entendida no sentido de que ela não sofre influência do meio exterior, uma vez que, segundo o autor, ela se dá desde o nascimento do sujeito e com ele vai se desenvolvendo ao longo de sua vida, permanecendo a mesma. Como enfatizado pelo autor, essa concepção de identidade é bem individualista. Por outro lado, a concepção sociológica da identidade do sujeito, na visão desse mesmo autor, está relacionada ou formada na interação entre o “eu” e a sociedade. Entretanto, para Hall, a identidade é construída nas relações, pois, “[...] é formada entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o *eu real*, mas é formado e modificado num diálogo

com mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem” (Hall, 2014, p. 11).

É por meio da relação com o outro na sociedade que a identidade do sujeito se constitui. Da mesma forma que a identidade é construída, ela também vai se modificando e, assim, o sujeito vai constituindo novas identidades. Portanto, com as influências do meio social, as identidades vão sendo modificadas e os sujeitos adquirem diferentes identidades, conforme os diferentes momentos que vivenciam.

Com as mudanças e transformações, em vez de uma única identidade, o sujeito vai estar exposto a várias e diferentes identidades. Com esse processo surge então, conforme Hall (2014, p. 12) o sujeito pós-moderno sendo esse sujeito

[...] conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelos quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 2014, p. 12).

Nessa concepção e na do sujeito pós-moderno, a identidade se difere do sujeito do iluminismo, uma vez que ele não possui uma identidade fixa, determinada e permanente. A ideia de identidade, nessa concepção, é a de que ela está em constante formação e transformação, pois, a identidade se dá de forma contínua “em relação às formas pelos quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (Hall, 2014, p. 11-12). O autor ainda propõe que a identidade “é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas”. Assim, nossas identidades se constroem ao longo de nossas vidas, da forma como vamos vivendo, nas experiências diárias, na relação social, no contato com o outro na sociedade em que estamos inseridos.

Nessa perspectiva, ao passo que as mudanças e transformações ocorrem, surgem novas identidades. Nas palavras de Bauman (2005), as identidades não são fixas, elas se constituem por meio das relações sociais e culturais.

As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas ou lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente (Bauman, 2005, p. 19).

As identidades são muitas, por essa variedade de identidades existentes, cada sujeito apresenta não apenas uma única identidade, mas várias, essas sendo constituídas não de forma individual, mais sim em confronto com outros na sociedade e através das transformações e mudanças que ocorrem. Por ser construída no contexto de nossas relações sociais e culturais, a identidade nunca

está pronta, acabada. Com essa mesma perspectiva, Silva (2014, p. 96-97) nos apresenta que a identidade:

A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsciente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação (Silva, 2014, p. 96-97).

Por ser um processo em construção, construído através das relações sociais e culturais, por não ser fixa e estável, a identidade faz parte do sistema de significação que, de alguma forma, acaba constituindo sentido em nossa vida. Conforme o mesmo autor, “é por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e aquilo que somos” (Silva, 2014, p. 18). No entanto, as identidades que construímos ao longo do nosso trajeto de vida, seja ele pessoal ou profissional, vão se transformando diariamente conforme os momentos vivenciados, e estas nunca estarão conclusas. Ao chegamos a entender que as identidades são múltiplas, estão em constante transformação e que cada indivíduo constrói ao longo de sua vida nos diferentes contextos sociais não apenas uma identidade, mas sim várias, apresentaremos no tópico que se seguir a identidade cultural do contador-poeta ou poeta-contador.

4 IDENTIDADE CULTURAL DO CONTADOR DE HISTÓRIAS

Ao deter em sua memória uma riqueza, sabedoria inquestionável, o contador-poeta/poeta-contador construiu uma grande história em sua comunidade, se não dizer na região, pois, além de ser um exímio contador de histórias que transmitia através de suas histórias, causos, vários ensinamentos as pessoas que paravam para ouvi-lo, também proseava em versos chamando assim cada vez mais a atenção dos seus ouvintes no momento presente, pois ao longo de sua trajetória de vida construiu poesia.

Em suas prosas e versos, ele recita poesias que, de certa forma, se relacionam com as suas próprias experiências de vida, como também com a vida de outras pessoas, e ainda, sobre os fatos relacionados ao cotidiano, sobre tudo aquilo que o cerca ou que seus olhos alcançam. A partir de um momento de uma situação corriqueira em que se encontra, o contador-poeta cria versos de improviso e recita. O contador-poeta ou o poeta-contador é, detentor de múltiplas identidades, identidades, essas que o tornava cada vez mais conhecido na comunidade e na região.

Em nossas análises, observamos que as práticas exercidas pelo contador-poeta adquiriam para o mesmo um valor simbólico, uma vez que o mesmo não ganhava nenhum dinheiro em troca, mas sim reconhecimento, amizade, conforme ele mesmo enfatiza em sua narrativa, valores esses que muito se orgulha em dizer.

Segundo o contador-poeta, fazer poesia é “dom”. Para Hoffler (2006, p. 28) “a poesia é “um dom divino, o indivíduo já nasce, aí chega, puxa pra aquele caminho, até que ele chega a ser poeta mesmo, porque ele tem aquela vontade e não foge”. Por ser considerado um dom, a poesia, na visão dos poetas populares, conforme Fonseca (2011, p.67) “deve ser um serviço, uma função no seu grupo”. Sobre o ser poeta, essa mesma autora ressalta: “ser poeta é vocação, chamamento divino para guardar a memória de um povo, mas poesia também é caminho árduo a ser seguido a fim de combinar, na medida certa, criação e tradição, esmero constante no tema, na métrica, na rima [...]” (Hoffler, 2006, p. 28). Por ser uma prática considerada um “dom” o contador-poeta partilha dos mesmos conhecimentos dos referidos autores, pois conforme o contador-poeta, a poesia deve ser exercida para os demais da comunidade.

O poeta-contador ou o contador-poeta contribuiu bastante para a cultura e construção da identidade de outros sujeitos em sua comunidade por contar suas histórias e narra-las em versos de improviso em momentos de folga, lazer ou até mesmo de trabalho, nas debulhas de feijão nas casas de farinha (bolandeiras), engenhos, entre outros ambientes que se tornavam propícios para tal prática ser exercida.

Com base nos conceitos sobre identidade na visão de Hall (2014), Bauman (2005) e outros autores apresentados nesse trabalho, em nossas análises observamos que, o contador-poeta ou poeta-contador construiu sua identidade nos contextos em que se encontrava inserido, através das experiências, vivências dos momentos partilhados em conjunto com outros em comunidade, construiu ali, nas casas de farinha, bolandeiras, engenhos nas moagens nas debulhas de feijão, ainda pequeno, pois desde “pequeno”, segundo o próprio contador-poeta, gostava de ouvir as histórias de “quem sabe e de quem não sabe” também. Ouvia tudo, guardava na memória e depois transmitia as outras pessoas. Então, seu contato, convívio com outros indivíduos na sociedade, na comunidade que vive lhe tornou contador de histórias, poeta, aboiador, vaqueiro, ressaltamos aqui que o aboio e o vaqueiro também são identidades que se encontram presentes na vida do contador-poeta, essas práticas também eram exercidas por ele. Todas essas marcas são reflexos do grupo social e cultural em que o sujeito se encontra inserido.

Em sua narrativa/história de vida o contador-poeta conta sobre sua vida, suas experiências, amigos, profissões, aventuras, dificuldades que enfrentou. A memória e identidade do contador-poeta se relacionam fortemente com o grupo social do qual faz parte. Nesse sentido, entende-se que as experiências fazem parte da construção identitária.

Partindo dessa perspectiva, nossos resultados apontam que as identidades culturais exerce papel fundamental na vida do contador-poeta ou poeta-contador uma vez que as várias manifestações culturais fazem parte de suas experiências diárias na comunidade em que vive, e que construiu sua identidade ao longo do tempo, baseado nos acontecimentos de sua vida, nas experiências adquiridas através do convívio da relação com outros sujeitos em sociedade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa/história de vida do contador-poeta é marcada pelas práticas exercidas, experiências que o acompanhou em sua vida desde muito cedo. Conclui-se que as práticas exercidas pelo contador-poeta ou poeta-contador exercem um papel fundamental em sua vida e que sua identidade se constituiu ao longo do tempo através das experiências, vivências no contato na relação com outros sujeitos na comunidade que se encontra inserido; que a poesia popular para além de uma manifestação artística cultural, é um “dom”, segundo o contador-poeta; uma sabedoria depositada na memória dos poetas e deve ser perpassada para as futuras gerações. E ainda, por fazer parte da cultura local, uma prática exercida por algumas pessoas, é um dos elementos que se constitui como grande aliada na construção da identidade do contador-poeta ou do poeta-contador.

Ressaltamos aqui que o contador-poeta, Joaquim Alves Fontes popularmente conhecido como Joaquim de Benvinda é um exímio contador de histórias, poeta popular reconhecido na comunidade e na região além do mais é aboiador, vaqueiro, é um grande mestre em cultura popular, é a memória viva de sua comunidade, pois possuir um repertório de contos, causos e versos em prosas ricos e de grande relevância para a comunidade e nossa região.

REFERÊNCIAS

ARANTES, A. A. **Cultura popular**. São Paulo: brasiliense, 2012.

AYALA, M; AYALA, M. I. N. **Cultura Popular no Brasil**. 2 ed. Ática: São Paulo, 2005.

AYALA, M. I. N. **Riqueza de pobre e o conto popular**: um fazer dentro da vida. Ponto da cultura editora: Maricá, 2011.

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BEZERRA, A. L. N; SAMPAIO, M. L. P. As memórias da história de vida presente na biografia de socorro de Figueiredo. **Anais VI CONEDU...** Campina Grande: Realize Editora, 2019. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/59236>>. Acesso em dezembro de 2022.

CARVALHO, M. E. F. de. **Pelas veredas do popular**: um estudo sobre memória, identidade e narrativa histórica no contexto escolar. 144 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras) - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Pau dos Ferros, 2010. Disponível em: https://www.uern.br/controladepaginas/ppgl-dissertacoes-defendidas-2011/arquivos/0722dissertacao_edneide.pdf. Acesso em 30 de setembro de 2022.

FONSÊCA, C. L. **Vida, voz e versos**: a história de vida do poeta Xeba. Disponível em: https://www.uern.br/controladepaginas/ppgl-dissertacoes-defendidas-2011/arquivos/0722dissertacao_de_ciro_leandro_costa_da_fonseca.pdf. Acesso em 13 de junho de 2023.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOFFLER, A. **A floresta no cordel**. Fortaleza: Secult, 2006.

XIDIEH, O. E. **Narrativas populares**: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

EMPODERAMENTO E LIBERDADE FEMININA EM *A BOLSA AMARELA*:

REFLEXÕES SOBRE IDENTIDADE E
AUTOAFIRMAÇÃO EM LYGIA BOJUNGA

Maria José de Freitas Rocha
Marta Lizandra Dias Gomes
Silvanna Kelly Gomes de Oliveira

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A análise proposta terá ênfase na obra *A Bolsa Amarela* de Lygia Bojunga Nunes, uma referência na literatura infanto-juvenil brasileira. A referida obra foi publicada em 1976 e aborda questões profundas sobre identidade, sonhos e o enfrentamento das normas sociais, bem como os temas que se cruzam com o contexto histórico e social do Brasil durante a Ditadura Militar.

Lygia é reconhecida por ter a aptidão de mesclar a realidade e a imaginação. A história é construída a partir da protagonista Raquel, uma jovem incompreendida pela família e sociedade. Ela enfrenta conflitos intensos e tem três grandes vontades: crescer, ser menino e tornar-se uma escritora. Esses desejos revelam a tensão entre sua identidade e as expectativas sociais e familiares que tentam adaptá-las.

No período da Ditadura Militar, as crianças como Raquel simbolizavam não somente a inocência ameaçada pelo autoritarismo, mas também a resistência e a busca por autonomia. A bolsa amarela é o elemento central da narrativa, que tem como função um espaço mágico para que Raquel guarde os desejos e as imaginações. Além disso, o contexto histórico inclui o movimento feminista no Brasil, desafiando as normas de gênero e possibilitando a igualdade. Raquel, ao impor seu direito de expressão através da escrita e da imaginação, personifica a luta por uma identidade própria.

Assim, neste trabalho, buscou-se analisar os aspectos referentes ao empoderamento e a liberdade feminina em *A Bolsa Amarela*, considerando o caráter identitário e a autoafirmação. O foco principal recaiu sobre Raquel, a protagonista que relata sua vida através da imaginação. Dotada de um senso crítico afiado e de uma criatividade peculiar, ela constantemente desafia os conceitos e normas sociais impostas por sua família. De modo geral, o enredo de Bojunga se desenvolve através da combinação entre a realidade vivida pela personagem principal e um mundo imaginário por ela criado, onde pode ser quem deseja ser sem enfrentar críticas dos adultos.

A metodologia consiste em uma pesquisa de caráter qualitativo, por via de uma pesquisa bibliográfica e interpretativa. Assim, sendo este trabalho investiga

como *A Bolsa Amarela* apresenta o empoderamento e a liberdade feminina, destacando o potencial transformador da literatura na conscientização sobre letramento de gênero. As análises foram embasadas nos pressupostos teóricos de Lajolo e Zilberman (1987), que fornecem uma perspectiva sobre a literatura infanto-juvenil brasileira; Judith Butler (2000; 2003), que discute os limites discursivos do sexo e os problemas referentes à categoria gênero; e Joice Berth (2019), que explora a evolução do termo empoderamento e as opressões estruturais relacionadas, entre outros.

2 LYGIA BOJUNGA: EXPLORANDO AUTORIA E VIDA LITERÁRIA

O movimento literário da terceira fase do Modernismo brasileiro¹, também conhecido como pós-moderno, apresentou um cenário brasileiro que durou entre 1945 a 1970, foi um marco para a literatura histórica, observando uma maior liberdade estilística, como também em relação às temáticas, com as quais buscavam a valorização da linguagem coloquial. Assim, o movimento procurava explorar a realidade social e política do Brasil, suscitando que “os anos de 30, 40 e 50 mostram à saciedade que novas angústias e novos projetos enformavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo” (Bosi, 2015, p. 312). Esse movimento destaca-se por alguns autores, entre eles, o período em que a autora Lygia Bojunga pertence, apresentando suas sensibilidades criadas com as histórias em que misturam a realidade com as fantasias.

A escritora brasileira Lygia Bojunga Nunes nasceu em 26 de agosto de 1932, em Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul. Atualmente mora no interior do Rio de Janeiro, em que continua com a paixão por escrever. Ela dedica-se a escrever livros infantis e juvenis, se tornando um grande nome da literatura infanto-juvenil no Brasil. Além do talento para a escrita, é atriz e editora dos seus próprios livros, foi a primeira autora do eixo Estados Unidos a receber o prêmio mais importante da literatura infanto-juvenil Han Christian Andersen, em 1982.

Dentro desse contexto, Lygia tem grande expiração no autor Monteiro Lobato, pois, a partir do encantamento da boneca Emília, achou influências para atribuir seres inanimados a suas escritas, abordando em suas obras características como animais ou objetos como personagens; a criatividade, imaginação e o humor; além das temáticas mais específicas, como amor, amizade, reflexão família e valorização do universo feminino. Algumas de suas obras foram: *A Bolsa Amarela* (1976), *Sofá Estampado* (1980), *Tchau* (1984), *Feito à Mão* (1996), *Sapato de Salto* (2006), *Intramuros* (2016), entre outras. De modo geral, merece salientar a riqueza, encantamento e o reconhecimento de sua obra, pois a “escrita bojunguiana não é

¹ Todavia, é válido considerar a “fluidez” deste período literário, levando em conta que a determinação da historiografia visa, de certo modo, organizar e alinhar a literatura no decorrer do tempo. Sendo assim, não é um período fechado e delimitado cronologicamente.

alienada em relação ao contexto ao qual pertence, mas as críticas vêm à tona na justeza das entrelinhas [...]” (Palhano, 2009, p. 116-117). Isso se deve ao fato de a autora demonstrar uma sutileza em suas produções, acarretando uma estética detalhista e uma construção cuidada da narrativa.

Um dos grandes pontos a ser colocado pela autora é o protagonismo feminino, pois ao pôr uma menina como protagonista fica evidente a realidade apresentada naquele momento. É importante ressaltar que suas obras foram escritas no período da ditadura, sendo assim uma oportunidade de colocar histórias nas quais ela criticava e denunciava esse período. Ela apresentou uma crítica social, um monólogo interior, buscando mostrar, com muita criatividade, o universo infantil e principalmente o feminino. Logo, a autora escreveu mais de vinte obras, contos e ensaios.

Nesse sentido, a literatura juvenil de Bojunga é atrelada ao mundo das crianças que são capazes de demonstrar comportamentos e sentimentos que muitas vezes não são vistos. Sua escrita nos permite pontuar que a infância é uma das fases mais importante para o ser humano, uma vez que, mediante pensamentos e emoções da infância, é possível levar marcas para a vida adulta, logo, uma infância que será modificada com o tempo. Sendo assim, essa literatura construída por meio do contexto social, como dialoga Lajolo e Zilberman sobre a obra de Lygia Bojunga

As personagens dessa autora vivem no limite, crises de identidade: dividas entre a imagem que os outros têm delas e auto-imagem que irrompe de seu interior, manifestando-se através de desejos, sonhos e viagens, os livros de Lygia Bojunga registram o percurso dos protagonistas em direção à posse plena de sua individualidade (Lajolo; Zilberman, 1987, p. 158).

Bojunga mostra os desafios enfrentados pelos personagens crianças, como apresenta Raquel em sua obra *A Bolsa Amarela*. Raquel é uma menina encantadora, extrovertida e especial, mas carrega consigo repreensões e medos, guardando tudo isso escondido em sua bolsa. A cor da bolsa nos permite pensar a cor amarela como simbolização do sol, da prosperidade, da felicidade e do mistério, em que Raquel tem três grandes vontades para conseguir essa felicidade. Como citado no livro, são: a vontade de ser grande, a de ser menino e a de ser escritora:

Era amarela. Achei genial: para mim, amarelo é a cor mais bonita que existe. Mas não era um amarelo sempre igual: às vezes mais forte, mas depois ficava fraco; não sei porque ele já tinha desbotado um pouco, ou porque já nasceu assim mesmo, resolvendo que sempre igual é muito chato (Bojunga, 2015, p. 27).

Ou seja, a história gira em torno de Raquel, uma menina criativa e sonhadora que se sente incompreendida pela família e decide guardar seus desejos, pensamentos e fantasias em uma bolsa amarela. Ao abrir a bolsa, Raquel entra em

um mundo imaginário onde pode dar vida aos seus sonhos e desabafar sobre suas frustrações. Através das aventuras de Raquel na sua bolsa amarela, a autora aborda temas como a importância dos sonhos, a busca pela identidade e a necessidade de compreensão dentro da família.

Na obra, podemos observar elementos que dialogam com a questão do empoderamento feminino. A personagem Raquel, ao criar um universo paralelo dentro da sua bolsa, demonstra uma forma autonomia em um ambiente onde se sente incompreensiva. Essa atitude de Raquel pode ser interpretada como uma forma de reivindicar seu espaço, mesmo que de maneira fantasiosa. Como cita Ribeiro, o empoderamento é

[...] o empoderamento é um fator resultante da junção de indivíduos que se constroem e desconstroem em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade, tendo como resposta às transformações sociais que serão desfrutadas por todos e todas. Em outras palavras, se o empoderamento, no seu sentido mais genuíno, visa a estrada para a contraposição fortalecida ao sistema dominante, a movimentação de indivíduos rumo ao empoderamento é bem-vinda, desde que não se desconecte de sua razão coletiva de ser (Ribeiro, 2019, p. 37).

Ao explorar a imaginação e a criatividade como ferramentas para lidar com suas emoções e desejos, Raquel se coloca no centro da sua própria narrativa, exercendo e manifestando suas vontades de forma independente. É importante também destacar suas vontades como, em uma delas, a de ser menino, em que se pode perceber que, mediante o contexto social, o homem teria mais destaque e reconhecimento, em comparação ao gênero feminino. Segundo Butler (2003), “o sujeito é uma questão crucial para política, e particularmente para a política feminista, pois os sujeitos jurídicos são invariavelmente produzidos via de práticas de exclusão”.

Assim, pode-se perceber que a obra *A Bolsa Amarela* traz reflexões importantes sobre o empoderamento feminino, encorajamento de meninas e mulheres a explorarem suas criatividade, como também acreditarem em si mesmas; e sobre a busca pela realização dos seus sonhos, mesmo diante dos desafios e das expectativas da sociedade.

3 ASPECTOS LITERÁRIOS, REFLEXIVOS E CIRCUNSTANCIAIS EM TORNO DA NARRATIVA

Neste tópico, tratamos de explorar sucintamente um resumo em torno da narrativa, a qual é objeto desta análise, condensando elementos centrais como o enredo. Além do mais, discorreremos sobre o contexto histórico, social e político em que a obra foi produzida, enfatizando o caráter opressor e a repressão familiar da época.

3.1 Breve resumo

A obra em análise é dividida em 10 (dez) capítulos e narra a história de Raquel, uma menina de nove anos que enfrenta vários desafios internos e externos enquanto lida com seus desejos reprimidos e com a busca por identidade. Suas vontades a deixam em um tremendo conflito psicológico e em uma situação de frustração e profundo anseio. Ela deseja crescer rapidamente porque sente que os adultos não levam suas atitudes a sério em algumas circunstâncias; quer ser menino para escapar das limitações impostas às meninas pela sociedade; e quer escrever para expressar suas ideias e sentimentos.

Então, Raquel decide escrever cartas a um amigo, André, sobre suas desilusões e vontades, o qual a responde, inicialmente, com muita desatenção, mas, depois de tanta insistência, ele a corresponde e a menina sente um alívio e uma sensação de empatia. Daí em diante, ela passa a despertar uma de suas grandes vontades: a de escrever, usando do imaginário inventado para escrever suas histórias e poder encontrar uma fuga da rotina cansativa.

No decorrer da história, um acontecimento marcante marca a vida de Raquel. Em um dos pacotes enviados pela sua tia Brunilda, de roupas, sapatos, objetos, estava algo que logo chamou sua atenção, uma bolsa amarela, que, até então, torna-se fundamental para ela. Vale destacar também que o objeto não foi um presente particular e especial para a garota, mas sim algo que sobrou e que ninguém se agradou ou viu utilidade, evidenciando que ela só ganhava o resto que ficava. Isso é evidenciado a partir do seguinte fragmento: “E nunca fiquei com nada. [...] Aí no dia que a roupa pifava, a gente ajeitava daqui e dali, e a roupa ficava pra mim. Eu não dizia nada.” (Bojunga, 2011, p. 26).

A partir daquele momento, a bolsa seria o seu refúgio para todos os problemas e o abrigo para guardar todas as suas vontades reprimidas. Raquel se sente cada vez mais sufocada pelas expectativas e pressões da família. Ela decide fugir de casa, levando consigo a bolsa amarela e seus desejos. Durante essa fuga, ela começa a conhecer melhor a si mesma e a força de seus desejos. Impulsionada pelas suas vontades, e sobretudo a de escrever, a personagem imaginava um mundo imaginário diferente do que ela vivenciava.

Então, quando acordou um dia, escutou um barulho esquisito em seu quarto, procurou por todo canto e não viu nada, mas, de repente, escutou dentro de sua mochila o tal barulho e quando a abriu estava um galo falante. Este se tornou seu amigo e confidente. O galo simboliza a busca de Raquel por identidade e apoio, ajudando-a a entender melhor seus sentimentos e desejos. Juntos, eles exploram o mundo e enfrentam desafios. A menina encontra na fantasia um refúgio para explorar seus desejos, que começam a se exteriorizar de forma mágica. Por isso, ela interage com vários personagens imaginários, os quais trazem significado à sua vida

de menina e representam aspectos de seus ideais e medos. Dessa forma, a fantasia serve como meio para Raquel lidar com seus problemas.

Ao retornar à realidade, Raquel percebe que necessita encontrar uma maneira de integrar seus desejos à sua vida cotidiana. Ela enfrenta a resistência da família e da sociedade, mas começa a desenvolver uma maior compreensão e aceitação de si mesma. A partir disso, pode-se demarcar que as personagens criadas por Lygia representam dualidades em suas caracterizações, a saber: uma que é representada pelo modo como as pessoas as enxergam e outra que é como o próprio personagem se vê ou gostaria de se ver na narrativa.

Nesse sentido, é visível o conflito existencial ocasionado pela repressão das vontades e atitudes de Raquel, a qual é vista pela família como uma menina incompreensiva e pressionada pelas suas ações de menina, gerando uma negligência emocional. Em contrapartida a isso, a menina se vê insuficientemente capacitada para a sociedade e esconde seus desejos na bolsa amarela, a qual é responsável por simbolizar a sua identidade e valorização. Assim, tudo isso faz com que Raquel viva um paralelo entre o mundo real e um mundo imaginário, onde tudo é possível, inclusive seus desejos reprimidos.

3.2 Contexto histórico de produção

Nessa perspectiva, a obra de Bojunga surge em um contexto opressor em meados do século XX, apesar de estar disposta em um cenário atemporal e com a presença de elementos fantásticos, todavia, reitera um período de muitos conflitos históricos no cenário brasileiro dos anos 70. A esse contexto é evidenciado o evento histórico da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), a qual representou um momento de tensão entre as instâncias políticas, sociais e econômicas da época. Em torno desses momentos de censura, perseguições e restrições, os reflexos na literatura revelam

[...] a presença da melancolia na cultura brasileira, no século XX, em alguns casos, se deve à forte presença da violência em nossa história política e social. Essa violência é particularmente intensa e sistemática nos períodos caracterizados como regimes autoritários, o Estado Novo e a Ditadura Militar, nos quais seu exercício foi metódico e planejado, mas não se restringe a eles, perpassando no país, ao longo de todo o período que Eric Hobsbawm chamou de era dos extremos (Ginzburg, 2012, p. 98).

O regime autoritário restringiu severamente as liberdades civis, incluindo a liberdade de expressão e a imprensa. Diante disso, a obra *A Bolsa Amarela*, embora não esclareça explicitamente essa política rigorosa, discute a atmosfera de silenciamento e controle vivenciada por Raquel, ante à voz patriarcal de sua família.

Sucedendo-se a isto, o movimento feminista, que estava ganhando força no Brasil, lutando por direitos iguais, incluindo o direito ao trabalho, à educação e à

participação política. O período era de dar voz àquelas que não tinham voz diante uma sociedade machista, patriarcal e marcada por ideais conservadores. Soma-se a este pressuposto o ponto de vista de Butler (2003) nas considerações sobre a teoria feminista, especificamente a questão da identidade e como ela é central para os objetivos e a representação política do movimento feminista, abordando os seus interesses e propósitos no interior do próprio discurso.

Ademais, o país também enfrentava uma série de desafios sociais e econômicos, acarretando desigualdades e problemas relacionados à urbanização acelerada. Na obra, é notório as dificuldades pessoais de Raquel, vistas como um microcosmo dos conflitos ocasionados por muitas crianças e jovens em uma época de desenvolvimento no país. Assim, Bojunga traz à tona essa denúncia social como forma de desmistificar os problemas e restrições presentes no contexto familiar e torná-los público através da literatura infanto-juvenil, a qual procedem representações que

Deixam transparecer o modo como o adulto quer que a criança veja o mundo. Em outras palavras, não se trata necessariamente de um espelhamento literal de uma dada realidade, pois, como a ficção para crianças pode dispor com maior liberdade da imaginação e dos recursos da narrativa fantástica, ela extravasa as fronteiras do realismo. E essa propriedade, levada às últimas consequências, permite a exposição de um mundo idealizado e melhor, embora a superioridade desenhada nem sempre seja renovadora ou emancipatória (Lajolo; Zilberman, 1987, p. 19).

Sob este viés, é observável o rigor da repressão através do ponto de vista dos adultos para com as crianças, sobretudo do sexo feminino, representadas nas obras literárias de ficção, porém transparecendo a realidade existente na sociedade e no contexto familiar. Então, na maioria das vezes, a criança encontra uma fuga no imaginário/fantástico, tentando suprimir seus confrontos emocionais, desencadeados por uma rotina arbitrária. E essa liberdade criativa permite a construção de mundos idealizados, onde as situações e os personagens podem ser melhores do que na realidade.

4 A FACE DO EMPODERAMENTO E DA LIBERDADE FEMININA COMO AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE

A obra de Lygia Bojunga viabiliza uma forte crítica ao contexto opressor da época, com aspectos bem definidos da repressão e silenciamento enraizados pela família de Raquel, nas mais variadas situações do cotidiano familiar. Isso reflete por parte do leitor a manifestação de uma sociedade que impunha limitações na fase infantil diante daquele cenário autoritário. Por meio disto, a protagonista narra suas vivências em um tom imagético, divertido, único e, ao mesmo tempo, sentimental, demonstrando as suas três grandes vontades, com as quais tende a carregar durante

toda a narrativa da obra e lidar com as imposições e indiferenças ao seu redor. Diante disso, as autoras Lajolo e Zilberman trazem como pressuposição à obra de Lygia

Sua narrativa flui num ritmo vagaroso, atento à minúcia de comportamento e de ambiente que às vezes se aproxima do fluxo de consciência. O resultado é uma narrativa original que, além de romper com a linearidade, parece ter a intenção de colocar-se ao modo infantil de perceber e dar significado ao mundo (Lajolo, Zilberman, 1987, p. 158).

Nesse sentido, a maneira como a autora elabora as ações de Raquel desenvolvidas ao longo da narrativa, extrapolam todas as intenções que sua família gostaria de impor em sua vida. A sua imaginação fértil presume uma consciência de valores que somente ela poderia transformar-se e garantir autonomia e expandir seu espaço de fala em ocasiões opressoras. Todas as suas vontades eram vistas pela sociedade e pela família como algo absurdo e incoerente: “Fiquei uma porção de dias pensando no meu pessoal pra ver se entendia por que é que eles zangavam tanto comigo. Acabei desistindo também: gente grande é uma turma difícil de entender” (Bojunga, 2015, p. 21). E assim ela convivia todos os dias com tantas reclamações, advertências e privações, até que encontra algo que a surpreende intensamente.

Desse modo, como motivo para restabelecer seu equilíbrio emocional, a menina acha em meio as coisas enviadas pela sua tia Brunilda, uma bolsa amarela, que, para ela não seria qualquer bolsa: “Comecei a pensar em tudo que eu ia esconder na bolsa amarela. Puxa vida, tava até parecendo o quintal da minha casa, com tanto esconderijo bom, que fecha, que estica, que é pequeno, que é grande” (Bojunga, 2015, p. 29). A simbologia da bolsa amarela dispunha de um significado gigantesco na vida de Raquel, fazendo dela o acolhimento das suas três vontades, as quais pesavam e muito em suas costas.

Para compreender o contexto opressor pelo qual a história se passa, é necessário que o leitor possua conhecimento do discurso de negligência e das atitudes do sistema patriarcal enfatizado pelos membros da família de Raquel. Por isso, duas de suas vontades, a de ser grande e a de ter nascido menino, ganham ainda mais intensidade diante dos silenciamentos presentes a cada decisão ou comportamento tomado pela menina. Daí a importância da representação feminista na obra em questão, que, em concordância com Butler (2003), a ideia política de que o feminismo deve ter uma base universal supõe que existe uma identidade comum entre as mulheres de diferentes culturas. Essa ideia também sugere que a opressão das mulheres é igual em toda parte e pode ser vista claramente na dominação patriarcal ou masculina que é universal ou predominante em todas as sociedades.

Com essa concepção, nota-se as ideias de gênero que são determinantes para entender a denúncia social que Lygia sugere em sua obra literária. Isso porque tais percepções, sentimentos e o caráter psicológico dos personagens na obra ganham destaque, levando em conta as recusas e a segregação da família de Raquel diante

das condições que instituem sobre a menina, até mesmo a vontade de escrever, pela qual ela sentia-se descarregada emocionalmente. Isso é retratado no seguinte fragmento: “Quando voltei do cinema encontrei todo mundo rindo da minha história. [...] E o pior é que eles não estavam rindo só da história: tavam rindo de mim também, e das coisas que eu pensava” (Bojunga, 2015, p. 23).

O enfrentamento de Raquel contra as expectativas de gênero ecoa as lutas feministas da época, de forma desmascarada, questionando as normas sociais que limitam o potencial das meninas, como assegura Butler:

Quando a distinção sexo/gênero se junta a um construcionismo linguístico radical, o problema torna-se ainda pior, pois o "sexo" que é referido como sendo anterior ao gênero será ele mesmo uma postulação, uma construção, oferecida no interior da linguagem, como aquilo que é anterior à linguagem, anterior à construção (Butler, 2000, p. 114).

Sob esta ótica, constrói-se uma disparidade e uma relação à noção de sexo e gênero, colocada em pauta na obra em análise, no tocante à autoafirmação da protagonista e, sobretudo, em manifestar em uma de suas vontades, a de querer ter nascido menino. Tratando-se do construcionismo linguístico radical em torno desses questionamentos, a teoria preconiza que a linguagem não apenas descreve a realidade, mas também a construção. Ou seja, toda percepção do mundo, inclusive categorias como sexo e gênero, é mediada e moldada pela linguagem. Por isso, Butler (2000) ainda postula que o gênero não pode ser entendido apenas como uma construção cultural imposta externamente sobre a matéria, seja essa matéria o "corpo", isto é, o gênero não é algo que se coloca de fora para dentro, como uma simples camada cultural aplicada ao corpo físico. Em vez disso, a relação entre gênero, corpo e sexo é mais complexa e integrada. O gênero não é apenas uma imposição externa, mas também envolve aspectos mais profundos, tanto físicos quanto sociais, interligados de maneira inseparável.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os aspectos analisados em relação ao empoderamento e à liberdade feminina, torna-se evidente que a obra *A Bolsa Amarela* de Lygia Bojunga apresenta um rico panorama de reflexões sobre identidade e autoafirmação. A personagem Raquel, ao romper com o medo e explorar sua liberdade, simboliza não apenas a coragem individual, mas também a superação de desafios estruturais enfrentados pelas mulheres.

Através da jornada de Raquel, somos levados a refletir sobre a importância da busca pela autonomia e da quebra de padrões sociais que limitam o potencial feminino. Assim, a narrativa de Lygia Bojunga nos convida a repensar os conceitos de empoderamento e liberdade, evidenciando a necessidade de reconhecer e valorizar a voz e a força das mulheres na construção de uma sociedade mais

igualitária e inclusiva. Por isso, a narrativa simboliza o inconsciente infantil e a repressão das vontades, mas também, representa o espaço onde a protagonista, Raquel, guarda seus segredos mais profundos e desejos não expressos.

REFERÊNCIAS

BOJUNGA, L. **A Bolsa Amarela**. 35 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2015.

BERTH, J; RIBEIRO, D. (coord). **Empoderamento: Feminismos Plurais**. São Paulo: Pólen, 2019.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. *In*: LOURO, G. L. **O Corpo Educado: Pedagogias da sexualidade**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BUTLER, J. Sujeitos do sexo/gênero/desejo. *In*: BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. cap. 1, p. 15-49.

GINZBURG, J. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012.

LAJOLO, M; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira: histórias e histórias**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1987. 190 p.

PALHANO, T. C. **Leitura e desleitura na obra de Lygia Bojunga**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza (CE), Fortaleza, p. 141. 2009.

EXISTÊNCIA E REDENÇÃO: POR QUE COMER A BARATA EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*, DE CLARICE LISPECTOR?

Anália Vitória Costa Ferreira
Francisca Daiany Furtunato
Maria Aparecida da Costa

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Quando falamos em Clarice Lispector, o teor intimista de sua literatura logo vem à mente de quem conhece, nem que seja superficialmente, sua obra. A autora é um forte nome na narrativa que sonda os conflitos psicológicos do ser humano; o brilhantismo de seus textos se encontra também na propensão em usar o externo para discorrer sobre o interno. Assim, Lispector consegue tornar sua escrita universalizante, no sentido de que a identificação do leitor pode ocorrer rapidamente, considerando os temas sobre as indagações humanas de que ela trata, independente do local em que estamos.

A escritora, que também foi jornalista, com um acervo que inclui romances, ensaios e contos, mobiliza em sua obra aspectos como melancolia, remorso e, sobretudo, a epifania. Assim, é justamente nessa escolha temática que Clarice Lispector consegue envolver qualquer leitor que defronte sua literatura, ela desnuda sua própria alma criativa com questionamentos uníssonos ao ser humano para cativar a atenção do público. Nesse sentido, a consideração de Antonio Candido (2011) acerca da escrita da literata evidencia bem seus efeitos para a arte literária, quando ele diz:

[...] Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas a de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário (Candido, 2011, p. 250).

Dessa maneira, suas narrativas conseguem se manter atemporais, tendo em vista as temáticas selecionadas, bem como a conjuntura psicológica que ela consegue desenvolver. Ler Clarice é confrontar os próprios pensamentos, e essa circunstância nunca morre, nunca deixa de estar vigente, afinal todos os seus leitores são humanos, pensantes e com suas mazelas introspectivas causadas pelo mundo em que vivemos. O mundo pode mudar, mas o ser humano, em essência, acaba sendo o mesmo.

Visando isso, muitas são as obras de Clarice que espelham múltiplas dimensões do ser humano e de suas questões, mas neste artigo focaremos em seu romance *A Paixão Segundo G.H.*, publicado originalmente em 1964. Aqui, G.H., personagem protagonista do romance, após ficar sem a empregada, pretende limpar o quarto da ex-funcionária, mas se depara com tudo muito limpo, porém, uma barata a surpreende e ela decide provar do inseto, levando-o até a boca. A sinopse breve esconde todo o percurso mental que enfrentamos em suas linhas. Através do encontro com o animal, bem como pela sua ação extremamente inusitada de prová-lo, G.H. tem uma série de *insights* sobre si mesma, sobre a vida e a humanidade. Nesse sentido, o foco do nosso trabalho está na percepção do sentimento de remorso vivenciado pela protagonista.

Diante disso, ao falarmos de remorso, culpa, arrependimento, podemos estabelecer várias relações com os discursos presentes na *Bíblia Sagrada*. Haja vista que, a *Bíblia* também é um livro de identificação, pois por meio da religião podemos influenciar uma coletividade imensurável, como de fato acontece por milênios com a filosofia judaico-cristã, por exemplo, pois ela atua como dispositivo de poder em cima de muitas crenças. Nesse sentido, traçar relações entre a obra de Lispector e o texto bíblico se faz pertinente, pelo fato dos dois textos lidarem com questões humanas. Ao afunilarmos o assunto para remorso, essa relação se torna ainda mais estreita, sabendo que a filosofia judaico-cristão lida com os extremos entre culpa e redenção, ao instituir as noções míticas de céu e inferno, por exemplo.

Por isso, considerando os aspectos evidenciados e discutidos, o objetivo central deste trabalho acadêmico de estudos literários é analisar o sentimento de remorso, a partir do ato de contemplação da barata em *A Paixão Segundo G.H.*, por intermédio da protagonista. Para isso, será analisada a concepção da protagonista diante dos méritos de sua existência, bem como os significados simbólicos da ingestão do inseto pela personagem.

Para a construção de nossas análises, os autores selecionados foram Chevalier e Gheerbrant (2001), com o *Dicionário de Símbolos*, na exploração do significado de alguns elementos, como o sentido de lar, da hóstia, da cor branca. Também recorreremos a Jordão (2007; 2013), por meio da dissertação *A Paixão Segundo G.H., de Clarice Lispector* e do artigo *Matriz poética bíblica: um percurso de leitura de A Paixão Segundo G.H.* respectivamente, para refletirmos sobre determinados sentidos de dentro do romance. Lima (2010), com o trabalho *Clarice Lispector: epifania ou transfiguração*; Rosenbaum (2002), com o livro *Clarice Lispector*; e finalmente Waldman (1999), com a pesquisa *Xequê mate: o rei, o cavalo e a barata, em A Paixão Segundo G.H.*, foram consultados para considerações sobre a escrita de Lispector e do romance em questão.

O trabalho está dividido em três tópicos de análise, a saber, o primeiro que trata sobre a concepção da protagonista sobre si mesma até o momento em que o enredo se passa; o segundo que trata sobre as considerações de G.H. acerca da

existência; e o terceiro, referente aos significados da barata dentro da obra. Por fim, o trabalho é finalizado com o tópico conclusivo da pesquisa em questão, que sintetiza as análises elaboradas, focalizando no remorso enquanto elemento catalisador para as reflexões da protagonista.

2 G.H. E O ROMPIMENTO COM A CONCEPÇÃO DE SI

A personagem principal, G.H., é uma escultora que vive cercada por uma vida luxuosa e acomodada. Contudo, ao ficar sem sua funcionária, ela decide limpar o quarto antes destinado à funcionária. Ao contrário do que esperava encontrar, G.H. se depara com um ambiente muito limpo, mas com uma estranheza, um grande desenho pintado quase que em tamanho natural de um homem, uma mulher e um cão. Essa primeira visão demonstra um pouco do sentimento que G.H. enfrentará no decorrer da obra: o remorso, sentimento que é empregado no enredo perante a protagonista, por uma sensação de, aparentemente, ela não estar vivendo de modo pleno, não estar tendo a experiência humana como um todo. Sua existência é vivida superficialmente, com relações rasas e uma rotina banal. Sobre o sentimento de remorso presente na obra de Lispector, Lima (2010) vem elucidar as inclinações da escritora intimista em tratar desse tema. Ele diz:

[...] sua literatura é fundada na poética do remorso, aquele mesmo remorso que fez Deus parar no sétimo dia, não apenas para o descanso mas para remoer o remorso de criar. Criar é um ato erótico mas também é um ato instaurador da morte na criação. [...] Clarice como criadora instaura a estética do remorso (Lima, 2010, p. 76).

Logo, nesse sentido, considerando a percepção da autora alinhada ao remorso, podemos traçar um primeiro paralelo bíblico na obra analisada. Da mesma forma como Deus sentiu o remorso após criar o mundo, G.H. experimentou o remorso ao esmagar a barata, pois ambas as ações simbolizam destruição e mortalidade. Ao se deparar com a superficialidade de sua própria vida, G.H. se depara também com a noção de que a ausência de uma vida plena a conduzirá à morte, e seu remorso reside no fato de desperdiçar sua existência. Portanto, a decisão em comer a barata é, antes de tudo, uma tentativa de absorver a essência da vida do inseto em sua própria passividade, buscando uma alternativa de redenção para sua recente descoberta sobre si mesma.

Outrossim, o fato de G.H. não conseguir se lembrar ao certo da face da empregada é um indicador de como suas relações são fugazes. Sua desconexão com a mulher que estivera em sua vida recentemente causa incômodo na protagonista. Assim, a sensação expressa pela personagem é de desunião com o seu próprio lar:

A lembrança da empregada ausente me coagia. Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui - de tal modo ela acabara de me excluir de

minha própria casa, como se me tivesse fechado a porta e me tivesse deixado remota em relação à minha moradia. A lembrança de sua cara fugia-me, devia ser um lapso temporário (Lispector, 1964, p. 40).

Aqui, a casa pode ser uma metáfora para seu próprio interior. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001), a simbologia da casa está em representar o interior do indivíduo; ela pode ser também uma representação feminina de refúgio, maternidade e proteção. Ao se sentir desconexa disso, é como se G.H. reconhecesse que não está em consonância com seu próprio eu, como se não soubesse quem é. Sentimento este que é demonstrado no decorrer de vários trechos da obra. Logo, vivenciando esse (auto)distanciamento, G.H. também representa a insegurança em não saber quem é.

Agora, voltando às figuras que estavam expressas no desenho, G.H. sugere um significado a um dos elementos: “E quanto ao cachorro - seria este o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma” (Lispector, 1964, p. 40). Aqui, ela torna consciente a questão da vivência superficial. A personagem justifica que suas relações não passam a um nível de aprofundamento. Elas eram feitas dela e para ela, como se todo envolvimento vivido fosse unilateral, pairando para suas demandas e necessidades. O relacionamento com a empregada, Janair, acaba sendo uma ilustração concreta dessa realidade.

No entanto, apesar de todo esse acontecimento já ser relevante para indicar a percepção de G.H. sobre si própria, a epifania dessa obra se encontra na ação de encontrar a barata. De acordo com Rosenbaum (2002),

O momento epifânico é uma experiência crucial na obra clariciana. [...] No plano literário, refere-se [a epifania] à súbita iluminação advinda das situações cotidianas e dos gestos mais insignificantes. [...] Do que já vimos da obra da autora, é do próprio *habitat* familiar que irrompe a revelação epifânica, expulsando as personagens de uma familiaridade asseguradora. A vivência pode ser seguida dos sentimentos mais paradoxais: náusea, fascínio, angústia, exaltação etc. (Rosenbaum, 2002, p. 69-70).

Diante disso, no enredo o momento epifânico, isto é, o rompimento com a percepção banal do cotidiano, é justamente o encontro com a barata. É a partir dessa visualização que G.H. consegue se atentar a uma ótica até então inexplorada de sua própria existência, suscitando os sentimentos centrais da obra como o remorso, sobretudo, e a redenção.

Assim, Lima (2010, p. 76) afirma: “Em Clarice Lispector cada coisa é uma divindade. Cada coisa é um “ser”. [...] As coisas não estão, as coisas são, e só o fenômeno da epifania faz o traslado do estar para o ser.” Ou seja, o encontro com o inseto, seguido pelo ímpeto de esmagá-la, vai causar o sentimento de repulsa na protagonista inicialmente, mas, ao final do romance, o animal passa a ser visto como

uma simbologia de vida e um chamado para um romper com o paradigma de como ela foi vivida até então.

A mudança semântica entre “estar” e “ser” representa a fragmentação entre um estado antes e depois da epifania. Quando aplicado à situação de G.H. tal mudança de cenário evidencia, justamente, a distinção entre o antes e o depois da percepção sobre sua própria vida. Em um primeiro momento, ela apenas “estava” vivendo em um transe que associava à existência. Em seu momento de autoconsciência, pós-epifania, ela passa a entender as possibilidades de “ser” uma parte ativa e integrante de sua própria vida.

3 A EXISTÊNCIA SEGUNDO G.H.

No romance presenciamos um arco de comportamento em que os resultados são duas concepções de um mesmo objeto radicalmente opostas. O impensável e impraticável tornam-se concretos a partir das reflexões suscitadas pela personagem. Em uma viagem introspectiva, G.H. escancara um mundo particular, tal qual aquele que Candido (2011) fala sobre o processo criativo de Clarice Lispector (mencionado na introdução). Assim, primordialmente, destaquemos esta passagem do romance para evidenciar essa percepção:

De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. [...] Nada, não era nada - procurei imediatamente me apaziguar diante de meu susto. É que eu não esperara que, numa casa minuciosamente desinfetada contra o meu nojo por baratas, eu não esperava que o quarto tivesse escapado. Não, não era nada. Era uma barata que lentamente se movia em direção à fresta (Lispector, 1964, p. 47).

O trecho destacado é o primeiro momento do livro em que G.H. se depara com a barata. A repulsa aqui é evidente, a protagonista tem aversão ao inseto. Todavia, a tecitura de reflexões sobre a barata, o que acaba sendo também sobre sua própria existência, leva-a por uma trilha em que o ponto final de conclusões sobre o bicho é o oposto do inicial. A última vez que G.H. menciona a barata é aqui:

Senti que meu rosto em pudor sorria. Ou talvez não sorrisse, não sei. Eu confiava.

Em mim? no mundo? no Deus? na barata? Não sei. Talvez confiar não seja em quê ou em quem. Talvez eu agora soubesse que eu mesma jamais estaria à altura da vida, mas que minha vida estava à altura da vida. Eu não alcançaria jamais a minha raiz, mas minha raiz existia. Timidamente eu me deixava transpassar por uma doçura que me encabulava sem me constranger.

Oh Deus, eu me sentia batizada pelo mundo. Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo (Lispector, 1964, p. 181).

Ora, aqui, bem temos um panorama completamente distinto ao do princípio. A barata passa a ser símbolo de lucidez para se encontrar com a vida. G.H. passa a ter ciência de que sua existência poderia ser, de fato, denominada vida. Isso ocorre após ela ser transportada em uma série de reflexões sobre ela, a vida, a humanidade, o universo, sobre Deus. Tudo isso integra o percurso da protagonista para que ela tome uma conclusão sobre si própria. Os extremos nas considerações sobre a barata vão representar o remorso e a redenção que ela enfrenta nesse caminho.

Um primeiro remorso em que podemos nos adentrar é o religioso. Embora a obra não focalize os aspectos de uma religião propriamente, temos uma série de diálogos em que a personagem fala ou pensa em Deus. Nesse sentido, a significação de comer a barata vai diretamente contra os valores bíblicos, pois a *Bíblia* abomina os insetos que voam e andam sobre a terra. Em Levítico é dito:

Todo inseto que voa, que anda sobre quatro *pés*, *será* para vós uma abominação. Mas isto que comereis de todo o inseto que voa, que anda sobre quatro *pés*: o que tiver pernas sobre os seus *pés*, para saltar com elas sobre a terra. Deles comereis estes: a locusta segundo a sua espécie, o gafanhoto devorador segundo a sua espécie, o grilo segundo a sua espécie, e o gafanhoto segundo a sua espécie. E todos os outros insetos que voam, que têm quatro *pés*, *serão* para vós uma abominação. E por estes sereis imundos: qualquer que tocar os seus cadáveres, imundo será até à tarde (Bíblia Sagrada, 1995, Levítico, 11, 20-24, grifos do autor).

Assim sendo, nessa perspectiva dietética e, simultaneamente, de pureza, estabelecidas pela tradição judaica, podemos ver que tanto a ação de comer a barata quanto o simples ato de tocá-la condenam, cristianamente, G.H. Porém, o seu remorso não é por desrespeitar um preceito bíblico em si, mas sim de, inconscientemente, recusar o dom divino da vida. Provar a pasta branca que sai do corpo morto da barata é então o ato ínfimo que a personagem comete; é o ato de estar diante da essência da vida e finalmente começar a vivê-la; é uma nova oportunidade para despertar o dom da existência.

Nessa perspectiva, o foco aqui não pode ser no aspecto religioso, mas é impossível ignorar a sua influência. Diante disso, Galindo (2008, p. 2) diz, “Observe-se que no romance não é cometido ato iconoclasta em relação a dogmas religiosos: o questionamento é subliminar. Em nenhum momento, a mulher grita blasfêmias. O caminho é outro; a vivência é terrível.” É a partir do momento que G.H. se depara com o terrível ato germinado pelo seu pensamento, que ela percebe o estímulo para essa provocação. A busca que se sucede é pela coragem de prosseguir, para assim alcançar a redenção.

Esse aspecto de sentir o remorso pela ausência de vida pode ser evidenciada em um trecho da obra anterior ao encontro com a barata. Desde antes de sua epifania, nós, leitores, já recebemos os sinais de como a protagonista enfrenta a ausência de sua própria vida. Novamente utilizando-se do viés da metáfora entre

casa e sujeito, o pensamento é relatado. Ao falar sobre como seu apartamento reflete seu interior, G.H. disserta:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada "cobertura". É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o "living". Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística (Lispector, 1964, p. 29).

Por isso, o defronte com a barata, o percurso de repulsa à simbologia da vida, desencadeia o *insight* para o que está refletido neste último trecho. Ali, implicitamente, é demonstrado o remorso da narradora personagem diante da sua realidade superficial, pois essa sensação acaba culminando na sensação de que sua vida é uma réplica irônica de uma vida sem autenticidade. Utilizando-se da ideia explicitada no mito platônico da caverna, é como se sua "antiga" vida fosse o mundo sensível, e a que ela está prestes a descobrir representasse o mundo das ideias. Portanto, o remorso que ela sente age como catalisador para os rompimentos que ela optará no decorrer do enredo; para a desconstrução de sua identidade até então, seu estilo de vida, suas certezas.

4 SIGNIFICADOS DA BARATA

Pensando no cenário do encontro com a barata, G.H. percorrerá uma série de reflexões até chegar à conclusão de comê-la. O sentimento de remorso, que permeia toda a narrativa de maneira implícita, está intrinsecamente ligado à busca pela redenção diante da ausência de vida sentida pela protagonista. O ciclo construído aqui é de que G.H. esmaga a barata, sente culpa pelo ato, sente nojo pela matéria corporal do inseto, sente curiosidade, sente fascinação. Ali, ela enxerga na barata um exemplo de vida, uma vida tão forte que habita a terra há milênios, sobrevivendo a todos os tipos de acontecimentos terrestres. Nesse sentido, segundo Jordão (2007), temos a seguinte linha de raciocínio para a construção da decisão da personagem:

[...] para construir o itinerário interior de G.H. a ficcionista também faz uso de algumas categorias bíblicas através de uma linguagem contraditória, repetitiva. O que sustenta a experiência de perda/busca da identidade pessoal da personagem. Há uma pedra/osso no meio do caminho (Jordão, 2007, p. 20).

Esse itinerário interior ao qual a pesquisadora se refere é a jornada psicológica suscitada por G.H., em um processo de profunda introspecção para

alcançar seu autoconhecimento, ela encara aspectos controversos na própria ação de optar ingerir a barata, repetitivos são as idas e voltas em sua reflexão, nas quais parece estar incerta sobre sua decisão.

A contradição bíblica, está no fato de que G.H., para se libertar do remorso que passa a sentir após sua epifania, realiza atitude semelhante ao ato de comungar. Por isso, ela opta por uma ação de comunhão por meio da barata. A ingestão do corpo da barata, da matéria branca que ela come, pode ser uma alusão a hóstia, pela própria cor, mas principalmente pelo significado de remissão presente em ambas as simbologias.

Sobre o significado da hóstia, na concepção católica é tida como o corpo de Cristo, utilizado para a purificação do sujeito. Na *Bíblia*, é dito sob a perspectiva de Cristo “Eu sou o pão que desceu do céu; se alguém comer deste pão, viverá para sempre; e o pão que eu der é a minha carne, que eu darei pela vida do mundo” (Bíblia Sagrada, 1995, João, 6, 51). Já para Chevalier e Gheerbrant (2001), tanto em um panorama geral como no viés religioso, a hóstia será o emblema que “designará toda vítima morta em sacrifício por uma grande causa, na esperança [...] de vê-la triunfar. No cristianismo, é o Cristo cujo sacrifício na Cruz e a partilha do pão na Ceia são comemorados pela liturgia da Eucaristia” Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 497). Sendo assim, a barata é a mártir utilizada para um bem nobre: a libertação de G.H. Nesse sentido, Jordão (2013) confirma esse nosso posicionamento ao analisar:

Essa técnica discursiva, que ocorre em todo o livro, vai além da simples paródia de textos bíblicos. Chega ao limite, após o momento ritual da preparação para que se coma a barata. Por analogia, associa-se logo o gosto quase nulo da massa branca da barata à hóstia (Jordão, 2013, p. 14).

No próprio texto literário de *Lispector* também há essa indicação, no momento em que ela reflete sobre a vida: “O GOSTO do vivo. Que é um gosto quase nulo. E isso porque as coisas são muito delicadas. Ah, as tentativas de experimentar a hóstia” (Lispector, 1964, p. 155). Nossas indicações sobre essa percepção continuam quando, novamente, citando Chevalier e Gheerbrant (2001), podemos remontar a um dos sentidos do elemento cromático, que é o da morte. Apesar do Ocidente usar prioritariamente o preto para simbolizar o luto, o branco também cumpre essa função, e a morte precedendo a vida simbolicamente, podemos dizer que a morte é um renascimento. Portanto, a comunhão de G.H. é seu despertar para a vida por meio da matéria vital do inseto. Recorrentemente, G.H. menciona a matéria branca da barata, assim Lispector (1964) escreveu por diversas vezes:

A matéria branca brotava lenta para cima de suas costas como uma carga (p. 62).
[...]
Então, de novo, mais um milímetro grosso de matéria branca espremeu-se para fora (p. 75).
[...]

A barata com a matéria branca me olhava (p. 76).

[...]

Eu sabia que o neutro da barata tem a mesma falta de gosto de sua matéria branca (p. 86).

Nesse sentido, a recorrência à menção da cor do fluido desprendido do inseto é relevante para traçar essa associação com o ato de comungar. Dessa forma, a menção bíblica atrelada à linguagem contraditória está, sobretudo, na premissa controversa em simbolizar a hóstia por meio da barata, um dos animais que está listado no versículo bíblico que é motivo de punição para quem o ingere, como já mencionado anteriormente. Outrossim, a barata vai ser pertinente para a situação por evocar o sentido da vida na circunstância criada por Lispector.

Era isso era isso então. *É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda.* Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas.

Olhei-a, à barata: eu a odiava tanto que passava para o seu lado, solidária com ela, pois não suportaria ficar sozinha com minha agressão.

E de repente gemi alto, dessa vez ouvi meu gemido. É que como um pus subia à minha tona a minha mais verdadeira consistência - *e eu sentia com susto e nojo que eu ser vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana* (Lispector, 1964, p. 57-58, grifos nosso).

As partes destacadas servem para evidenciar o primeiro ímpeto de vida que G.H. encontrou ao admirar a barata. Aqui, ela reconhece a possibilidade de redenção por meio da ingestão do inseto. Entre inúmeras idas e vindas que ocorrem suas reflexões, ela vai desembocar na conclusão de comê-la por muitas vezes, até, de fato, concretizar a ação. Após ela reconhecer vida na barata, ela manifesta seu nojo e, em uma atitude “solidária”, reconhece a lástima vivenciada pelo inseto. Finalmente, ela transcreve o nojo em uma espécie de fascínio pela primeira vez, ao reconhecer sua pequenez quanto ser humano, compreendendo que a vida do inseto também tinha o seu valor. Então, ao reconhecer o caráter ínfimo do humano, a superficialidade de sua existência se transporta para outro viés; nesse momento, ela não está reconhecendo somente os aspectos fugazes de sua vida, mas entendendo que o critério, o conceito de vida é muito mais amplificado do que a vida do mero ser humano apenas.

Agora sobre a suposta repetição nas ações de G.H. temos um extenso conflito interno que faz com que todo o percurso do romance seja acerca dos questionamentos que a fazem pensar no porquê e na relevância de comer, de fato, a barata. Em pensamentos extremos, que fazem Clarice divagar por ideias que remontam a milênios antes do seu tempo, temos uma G.H. prudente, mas que acaba chegando a uma ação radical. Conforme evidencia Lima (2010):

Essa desarrumação em Clarice, que é um ato violento, consiste em inverter o fluxo da violência. Em vez de sangrar para fora, essa violência sangra para dentro. De dentro para mais dentro, numa verdadeira hemorragia interna em que a estrutura de superfície não é capaz de revelar a guerra que encobre (Lima, 2010, p. 79).

Por isso, a repetição da protagonista em tantos questionamentos que a fazem avançar e recuar em sua decisão pelo chamado ato ínfimo. Durante o percurso da decisão, G.H. toma como base uma série de acontecimentos de sua própria vida, amores passados, objetos, fotografias, abortos; bem como uma série de pensamentos que chegam a beirar uma espécie de delírio. Nesse sentido, essa guerra é nada mais que o que denominamos usualmente dos conflitos internos.

Por fim, a ingestão da barata age também como um ato de penitência para com o remorso, considerando a natureza do animal, da própria aversão que a protagonista sentia no início do enredo e em sua vida comum. Logo, podemos observar uma sensação dual entre castigo e redenção por meio da comunhão com o animal. Desse modo:

Configura-se, assim, a perda de sua identidade, sacrificada em nome de uma redenção, na própria coisa de que passa a participar, numa espécie de santidade leiga, profana, constituída a partir de uma comunhão sacrílega que ritualiza o sacrifício consumado (Waldman, 1999, p. 152).

Nessa ação dualizante, G.H. consegue vivenciar a redenção tanto a nível cristã - quando ela passa pela comunhão - quanto enfrenta uma compensação de seu ato herético, encontrando essa redenção por meio do produto de seu asco. Além disso, a própria busca por humanização em um inseto é um fator controverso em sua decisão, mas demonstra-se necessário, por ser a barata a portadora da essência da vida naquela situação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando todos os aspectos aqui analisados acerca do romance *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, podemos inferir que o remorso é um fator implícito, mas significativo para o andamento do enredo na obra. O sentimento de remorso, angústia, culpa, age como catalisador para a desconstrução da percepção de realidade na qual a personagem estava inserida. É por meio dele que há a fragmentação da identidade até então estabelecida de G.H., bem como a possibilidade de entendimento pela sua necessidade de redenção até alcançar a transcendência almejada.

Por meio do referencial teórico construído, foi possível que confirmássemos as análises e investigássemos os significados de elementos aparentemente minimizados dentro do romance ou mesmo aqueles que receberam mais destaque, como é o caso do protagonismo da barata para a construção da situação. O auxílio

da Bíblia também foi primordial para a instituição de determinados sentidos aqui elencados.

Por conseguinte, concluímos em nossa pesquisa que o remorso de GH chega pelo fato da personagem protagonista, até o momento de sua epifania, não se sentir viva, não se sentir humana. Com o rompimento significativo de sua revelação da visão da barata morta pela cintura, ela percebe que precisa viver e se ressentir por até ali não ter, de fato, vivido. Logo, provar a barata é o despertar para essa vida, é sua redenção. Por meio de um elemento animalizado, G.H. consegue alcançar a mais ativa concepção de existência que ela experimentara até aquele momento. *A Paixão Segundo G.H.* é, antes de mais nada, um convite para o despertar humano.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA Sagrada. Trad. João Ferreira Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. Publicações, 1994-1995. 1374 p. Velho Testamento e Novo Testamento.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: CANDIDO, A. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 241-261.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

JORDÃO, T. D. **A Paixão segundo G.H., de Clarice Lispector**: transtextualidade bíblica. Dissertação (Mestrado) - Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

JORDÃO, T. D. Matriz poética bíblica: um percurso de leitura de A paixão segundo G. H. **Arquivo Maaravi**, Belo Horizonte/MG, v. 7, n. 12, p. 1-16, out. 2013.

LIMA, B. de. Clarice Lispector: epifania ou transfiguração. **Revista de Humanidades**. [S. l.], v. 18, n. 1, 2010.

LISPECTOR, C. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

ROSENBAUM, Y. **Clarice Lispector**. [S. l.]: Publifolha, 2002.

WALDMAN, B. Xequê mate: o rei, o cavalo e a barata, em *A Paixão Segundo G.H.* **Travessia**. Florianópolis, n. 39, p. 149-165, jul./dez. 1999.

GÊNERO E VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NO CONTO *MARIDO* DE LÍDIA JORGE

Juliana Gumerquina Galdino da Silva
Isadora Sanzia da Costa Moraes
Karla Raphaella Costa Pereira

1 INTRODUÇÃO

Fatores naturais, como o sexo, têm sido historicamente utilizados como base para a diferenciação entre os gêneros. De um lado, o homem é visto como um ser superior; do outro, a mulher ocupa uma posição inferior na escala familiar e social. A hierarquia social, construída principalmente por indivíduos masculinos, é frequentemente apresentada como algo natural e inerente a cada ser humano.

Nesse contexto, as discussões sobre gênero surgem para possibilitar a compreensão das posições culturalmente estabelecidas. A organização social contemporânea, como um reflexo da tradição cultivada desde os primórdios da civilização, permanece fortemente estruturada sob contornos patriarcais. Com base nisso, o objetivo do nosso trabalho é analisar os papéis tradicionais de gênero e sua relação com a violência doméstica especialmente explorando a construção da personagem feminina no conto *Marido* de Lídia Jorge (2014).

Como procedimento metodológico, foi feita uma análise e interpretação de texto, buscando sempre observar o comportamento dos personagens, quais as características que a compõem e quais os acontecimentos que ocorreram para o desfecho da história. Para sustentar a análise, este artigo se apoia nas contribuições teóricas de Rachel Soihet, Ana Silvia Scott, Mary Del Priori, Simone de Beauvoir e Thomas Bonicci, cujas obras abordam a condição da mulher e sua representação na literatura.

Diante da análise realizada, demonstra-se como o conto de Lídia Jorge reflete e critica as normas de gênero que perpetuam a violência doméstica e a desigualdade. O resultado aponta que os problemas enfrentados pela família de Lúcia estão intrinsecamente ligados à norma de gênero estabelecida, já que o homem se sente confortável em sua posição de abusador, porque a sociedade, frequentemente, concede-lhe a permissão para tal comportamento. Por outro lado, a mulher é inserida onde a submissão feminina é valorizada.

2 RESULTADOS E DISCUSSÃO

O conto *Marido* da escritora Lídia Jorge foi publicado em 1997 e trata da vida de Lúcia, uma porteira de prédio que sofre abusos de seu marido alcoólatra. O conto

começa com uma oração: “Salve, Regina, *mater misericordiae, vita, dulcedo, spes*, imensa doçura, salva e vem [...] (Jorge, 2014, p. 17). Lúcia é uma mulher profundamente católica, que reza incessantemente em latim, acreditando que sua fé pode protegê-la da brutalidade de seu marido.

A narrativa evidencia grandes sinais de violência doméstica através da vida de Lúcia, cuja existência gira em torno da figura autoritária de seu marido.

A porteira escondida atrás do pombal clandestino da anda, antes da madrugada. A bater, a bater, o coração descomposto da porteira. Rex e Regina, venham e salvem a porteira, salvem-me de madrugada, salvem-na acorada no trono do pombal, com cabeça sob os panos, no alto do seu mundo. No alto do grande mundo da madrugada. Salvem-na deste mundo, levem-na no escuro, tratem-na com doçura enquanto se esconde. A história revela como Lúcia é moldada pelo comportamento abusivo de seu esposo, que se manifesta por meio de palavras, gestos e uma opressão constante (Jorge, 2014, p. 19).

A protagonista é retratada como alguém que deve estar sempre disponível para o marido, sem a possibilidade de desfrutar de uma vida social ou exercer voz ativa em sua própria casa: “Mas há noites em que o marido não chega às sete, nem às oito, nem às nove. E se não chegar até às dez, ela sabe que não chegará senão de madrugada. É por isso que a hora crucial da vida da porteira acontece entre as cinco e as sete. É dentro desses minutos decisivos da tarde que se dita o dia e a noite da porteira” (Jorge, 2014, p. 8).

Essa dinâmica de controle e rebaixamento sublinha a violência doméstica presente no conto, ilustrando como a submissão feminina e a ausência de autonomia são perpetuadas pela relação desigual entre as personagens.

O papel da mulher na sociedade, era e continua sendo, nos dias atuais ainda uma coisa emassada e se resumia a casar, ter filhos e servir ao seu marido, sendo assim, mesmo o casando sendo sem amor, elas ficavam a mercê desses homens, pois muitas vezes depois do casamento elas não tinha para onde ir, pelo fato que a sociedade não achava essas mulheres que se separavam do seu marido “bem vista”.

A sociedade tinha o pensamento que a humanidade era masculina, que o homem que definia a mulher, que ele poderia ser tudo sem a mulher, mas a mulher não podia ser nada sem a figura masculina.

A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo [...] “O corpo do homem tem um sentido em si, abstração feita do da mulher, ao passo que este parece destituído de significação se não se evoca o macho. O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem.” Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente (Beauvoir, 1949, p. 8).

Fica notório que o homem/sociedade via a figura feminina como um ser que não podia ter o seu lugar, pois tinha que estar sempre ligada e relacionada a uma figura masculina. O argumento de Beauvoir, no livro supracitado, é justamente de que seria necessário olhar a mulher pela ótica da mulher e falar de mulher de acordo com a perspectiva das mulheres, pois muito já se tinha especulado sobre o que caracterizaria nosso gênero.

A opressão se manifesta nos comportamentos da personagem. Ela passa o dia esperando ansiosamente a chegada do marido do trabalho, temendo a violência quando ele se atrasa. Lúcia realiza suas preces em silêncio para não incomodar os vizinhos: “Pelo contrário, ela canta baixo, às vezes só move os lábios, as janelas para não atrair a ira dos inquilinos” (Jorge, 2014, p. 20). Esse silenciamento e a constante espera refletem a condição opressiva em que se encontra.

De acordo com Beauvoir (1949, p. 315), “[...] a opressão das mulheres está profundamente enraizada nas estruturas sociais que as definem como o ‘outro’, perpetuando a desigualdade e a violência através da construção de papéis de gênero rigidamente definidos.” Embora Lúcia tente agir em silêncio, os moradores do prédio a auxiliam com um advogado, um médico e uma assistente social, formando uma tríade que remete à figura cristã do pai, do filho e do espírito santo.

Contudo, Lúcia rejeita a ajuda, mantendo a crença de que o casamento é sagrado e não pode ser rompido. Ela prefere suportar a violência a enfrentar a solidão de um possível divórcio. Sua recusa é ilustrada pela frase: “Que ideia triste aquela da assistente social dizer que uma mulher é um ser completo” (Jorge, 2014, p. 22). Esse trecho revela a visão de Lúcia sobre sua identidade, sugerindo que ela acredita que a presença masculina é essencial para legitimar sua existência. A ideia de ser um “ser completo” remete à noção de que a mulher precisa de um homem ao seu lado para se sentir plena, um conceito que dialoga com as discussões contemporâneas sobre a dependência emocional e social das mulheres em relação aos parceiros. Essa perspectiva é comum em contextos em que a construção da identidade feminina está profundamente ligada ao casamento, refletindo uma realidade na qual a valorização da mulher, muitas vezes, é condicionada à sua relação com um homem.

O conto também mostra que a agressão doméstica não se limita à violência física, mas inclui agressão psicológica, manifestada de forma verbal e patrimonial. Embora Lúcia não sofra agressões físicas diretas, ela é maltratada, privada de liberdade e mantida em submissão. Em certo momento, o narrador, em discurso indireto livre, apresenta o pensamento de Lúcia: “O seu homem tinha um bom caráter. Primeiro, porque fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar” (Jorge, 2014, p. 22). Ela tenta justificar sua permanência no casamento com base em valores que lhe foram impostos, sustentando a crença de que qualquer abuso é preferível a uma vida sem marido. Assim, apresenta-se dois contextos extremamente relevantes: o religioso, que estabelece uma noção do sagrado que não

permite o rompimento do casamento, e o social, que está relacionado à moral, cerceando o pensamento, o corpo e a ação da mulher, permitindo que ela possa impor limites.

O desfecho do conto é trágico: Lúcia é assassinada. Ao descer as escadas do prédio em chamas, ela para em frente à porta do advogado que lhe ofereceu ajuda: “Ele toma a vela, traz a vela do Rex e da Regina até junto da porteira, puxa-lhe a roupa, aproxima a vela da camisola de nylon, com o brilho em silêncio. Ateia, ateou a camisa” (Jorge, 2014, p. 25). Essa cena é emblemática, simbolizando não apenas o ato final de violência, mas também o desespero de Lúcia, que, mesmo em meio ao fogo, se vê incapaz de escapar de uma situação que a aprisiona.

O casamento, visto como um sacramento sagrado pela sociedade, faz com que Lúcia sofra em silêncio, refletindo a condição subalterna das mulheres em uma sociedade patriarcal. “A porteira sabe, nunca dará um passo para se separar do marido. Pensando nisso, chega a sentir um sentimento incristão” (Jorge, 2014, p. 23).

As mulheres são frequentemente levadas a permanecer quietas diante de diversas situações para não prejudicar o seu casamento e não serem mal-vistas pela sociedade. Naquele período, muitas não tinham para onde ir, não podiam trabalhar e não contavam com uma rede de apoio. A separação era um tabu e, frequentemente, a mulher que se divorciava era criticada.

Nesse contexto, a ida de Lúcia ao advogado pode ser interpretada como um momento de tomada de consciência sobre a violência que ela sofria. Ela finalmente busca ajuda, mas já é tarde demais. Essa aceitação da sua situação e a percepção da necessidade de apoio ocorrem num momento em que as opções estão se esgotando. A frase “Só no quinto a chama da porteira para. Crepita. É a porta do advogado do quinto, sem barulho, fica à porta do advogado, das testemunhas da lei” (Jorge, 2014, p. 26) destaca essa tragédia: Lúcia se dirige ao advogado como um último recurso, um ato de coragem que, ironicamente, acontece no limiar da morte.

Portanto, a ação de buscar ajuda revela não só sua consciência da opressão, mas também a impotência que a define, já que essa percepção vem tarde demais para salvá-la. O conto, assim, evidencia a urgência de uma reflexão sobre a condição feminina e a necessidade de suporte social, alertando para o fato de que muitas mulheres só reconhecem que são vítimas de feminicídio quando já não há mais tempo. Teles e Melo complementam o conceito de Almeida (1998), sobre a violência de gênero.

O conceito de violência de gênero deve ser entendido como uma relação de poder de dominação do homem e de submissão da mulher. Ele demonstra que os papéis impostos às mulheres e aos homens, consolidados ao longo da história e reforçados pelo patriarcado e sua ideologia, induzem relações violentas entre os sexos e indica que a prática desse tipo de violência não é fruto da natureza, mas sim do processo de socialização das pessoas. Ou seja, não é a natureza a responsável pelos padrões e limites sociais que determinam comportamentos agressivos aos homens e dóceis e submissos às mulheres. Os costumes, a educação e os

meios de comunicação tratam de preservar estereótipos que reforçam a ideia de que o sexo masculino tem o poder de controlar os desejos, as opiniões e a liberdade de ir e vir das mulheres (Teles; Melo, 2003, p. 17).

Em muitos casos, a sociedade só percebe a violência que a mulher sofre em casa, quando ela se torna vítima de feminicídio, pois tende a fechar os olhos para essa realidade. Dessa forma, o conto provoca uma reflexão sobre como a violência é invisibilizada, a aceitação da situação pela mulher e a importância do apoio social para que ela possa sair desse ciclo. Essa indiferença é um sintoma de uma prática que ignora o que ocorre no lar, revelando a urgência de uma conscientização coletiva sobre a violência doméstica.

Com isso, o conto critica a sociedade patriarcal, que desvaloriza a vida da mulher, atribuindo-lhe valor apenas na busca pelo casamento, pela fidelidade e pelo cuidado da família. A morte de Lúcia diante da porta do advogado simboliza não apenas a falência da justiça, mas também o seu silêncio, evidenciando a condição subalterna da mulher. Ela é queimada, mas o mais trágico é que sua voz permanece sufocada. Ou seja, a sociedade ensina que as mulheres devem se calar, sacrificando suas vidas em nome de um casamento tóxico. Essa análise se fundamenta na construção da personagem, que, ao final, não encontra apoio nem espaço para expressar sua dor, refletindo a realidade de muitas mulheres que enfrentam situações semelhantes. O silêncio de Lúcia, em última análise, é um eco da opressão sistemática que muitas mulheres vivenciam, onde suas lutas e vozes são ignoradas até que seja tarde demais.

O conto, ao retratar a vida de Lúcia, oferece um reflexo profundo das lutas das mulheres contra a opressão e a violência, temas amplamente discutidos na literatura brasileira. A narrativa evidencia como as construções sociais de gênero, descritas por Del Priori (2019), perpetuam uma condição de subordinação e sofrimento para as mulheres. Historicamente, a mulher, no Brasil, era limitada aos papéis tradicionais de esposa e mãe, permanecendo em casamentos, muitas vezes, infelizes e abusivos devido à falta de alternativas e ao estigma associado ao divórcio.

A visão patriarcal que definia a mulher em relação ao homem e não como um ser autônomo, como abordado por Beauvoir (1949), é clara no conto de Jorge em momentos em que Lúcia se vê limitada por sua dependência do marido. Por exemplo, quando ela recusa aceitar ajuda da assistente social, do médico e do advogado.

A ideia de que a humanidade é masculina e que a mulher só tem valor em relação ao homem. Pensou como, para além do sacramento, seria triste a vida de porteira sem um marido que viesse da oficina-auto como seu fato-macaco por tratar [...]” (Jorge, 2014, p. 21). A descrição da vida de Lúcia como "triste" sem um marido, como no trecho mencionado, indica como seria a vida de porteira sem um companheiro, demonstra a ideia de que sua existência e felicidade estão intimamente ligadas à presença masculina. Isto é uma realidade que persiste, na

qual Lúcia é retratada como uma mulher que, mesmo sofrendo violência, acredita que sua única opção é manter o casamento, o que reflete a opressão que muitas mulheres ainda enfrentam na sociedade. Essa percepção de valor ligado ao papel de esposa e mãe perpetua a condição subalterna de Lúcia e de muitas mulheres.

Lúcia vê o casamento como um sacramento sagrado “Isto é, um homem é um homem e um sacramento ainda é mais do que um homem [...]” (Jorge, 2014, p. 21). Segundo Schwantes e Dutra (2016), as orações de Lúcia, repletas de frases em latim aludindo à oração Salve-rainha, perpassam todo o texto, demonstrando a importância da fé e da religião na construção identitária da personagem. Além disso, o discurso religioso também aprisiona Lúcia, que acredita que a sua fé e suas orações a salvarão da agressividade do marido, ou seja, o casamento, como instituição sacramentada pela igreja, é um elo que não pode ser rompido. Sendo assim, resiste à separação, apesar do sofrimento e da violência.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como principal objetivo analisar os papéis tradicionais de gênero e como eles se relacionam com a violência doméstica através da personagem feminina no conto *Marido* de Lídia Jorge (2014), concluímos que o conto ilustra como os problemas enfrentados pela família de Lúcia estão intrinsecamente ligados à norma de gênero estabelecida.

No conto, Lídia Jorge critica a sociedade patriarcal e a visão que desvaloriza a mulher, mostrando como essas ideias moldam a vida das mulheres e mantêm ciclos de opressão. A análise da personagem Lúcia revela como as normas patriarcais limitam suas escolhas e sua autoestima, destacando a necessidade de uma mudança para uma sociedade mais justa, onde as mulheres tenham voz e direitos plenos.

Os principais resultados da pesquisa mostram que os papéis de gênero tradicionais ainda afetam a vida das mulheres e ajudam a normalizar a violência doméstica. A história de Lúcia mostra que a opressão vai além da violência física, afetando também o psicológico. Nossa pesquisa deixa lacunas sobre como fatores como raça, classe e orientação sexual se relacionam com as experiências de violência. Estudos futuros poderiam explorar essas questões, ajudando a entender melhor a complexidade da vida das mulheres.

Essa pesquisa ajuda a compreender melhor como as histórias literárias refletem e criticam normas sociais, oferecendo uma visão sobre a construção da identidade feminina em sociedades patriarcais. As consequências sociais podem incluir uma maior conscientização sobre a importância de discutir os papéis de gênero, ajudando a promover igualdade. Cientificamente, a pesquisa enriquece os estudos sobre gênero e literatura, estimulando novos debates.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, N. **Gêneros e ciências humanas**: desafios às ciências desde das perspectivas das mulheres. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.
- FERGUSON, S. Feminismos interseccional e da reprodução social: rumo a uma ontologia integrativa. **Cadernos Cemarx**, [S.L.], n. 10, p. 13-38, 17 jan. 2018. Universidade Estadual de Campinas.
<http://dx.doi.org/10.20396/cemarx.v0i10.10919>.
- JORGE, L. **Marido e outros contos**. Lisboa: Dom Quixote, 2014.
- SCOTT, A. S. **Os portugueses**. São Paulo: Contexto, 2012.
- SCHWANTES, C.; DUTRA, P. Q. **The representation of violence against women in the short stories “Marido”, by Lídia Jorge, and “Destino: Sé”, by Simone Paulino**. Disponível em:
<<https://ojs.ufgd.edu.br/Raido/article/download/4754/3080/17738>>. Acesso em: 10 out. 2024.
- TELES, M. A. de A.; MELO, M. de. **O que é violência contra a mulher**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

IFIGÊNIA E SELMA: CAMINHOS CRUZADOS POR SACRIFÍCIO E RESILIÊNCIA

Maria Júlia Fernandes Moura:
Tazia Beatriz Gurgel Braga
Liebert de Abreu Muniz

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa busca investigar as similaridades existentes entre a tragédia grega *Ifigênia em Áulis*, do poeta grego Eurípedes, em cotejo com a personagem Selma do romance *Gostaria que você estivesse aqui*, de Fernando Scheller. A personagem do romance contemporâneo dialoga intertextualmente em muitos momentos com a Ifigênia, chegando a citá-la diretamente ou indiretamente por meio de comparações (a fim de que fique claro ao leitor a referência principal da personagem, que no próprio romance acaba por pesquisar sobre Ifigênia e seus infortúnios).

Assim, é preciso que se explane um pouco sobre os objetos de estudo. Um deles, a tragédia grega clássica de Eurípedes (ca. 485-405 a.C.), *Ifigênia em Áulis*, de datação incerta (provavelmente em 405 a.C, finalizada postumamente por outros¹), que compõe as narrativas em torno da guerra de Troia, presentes nos grandes poemas épicos homéricos, *Ilíada* e *Odisseia* e em poemas menores do chamado ciclo troiano². O enredo da tragédia em tela acontece no acampamento dos gregos em Áulis, comandado por Agamêmnon. No momento em que se passa a narrativa, a armada grega encontrava-se perturbada pela falta de vento no litoral e pela impossibilidade de seguirem viagem para Troia. O adivinho Calcas, após consulta ao oráculo, revela aos gregos a insatisfação da deusa Artémis para com Agamêmnon em razão da morte de um cervo sagrado à deusa. O crime contra a deusa apenas

¹ Em razão da condição póstuma da peça, ao longo da história do texto grego, a crítica do texto original tem discutido exaustivamente a questão da autenticidade de muitas passagens. Para um panorama detalhado da autenticidade, ver Christopher Collard e James Morwood (2017, p. 55-59). As traduções para o português nas citações são Cândido Lusitano (2022).

² Ao lado do tebano, o ciclo troiano foi um célebre ciclo épico. Os ciclos épicos conquistaram notoriedade nos séculos posteriores aos poemas homéricos, por volta do séc. VII a.C., período de composição desses poemas em hexâmetros datílicos, sobrevividos apenas em fragmentos. Aristóteles em sua *Poética* (Cap. 23, 1459b1-8), enumera alguns desses poemas épicos menores: *Cantos Cíprios* e *Pequena Ilíada*. Outros títulos são conhecidos são: *Etíope*, *Saque de Troia*, *Retornos*, *Telegonia*. Esses poemas épicos, juntos com *Ilíada* e *Odisseia*, serviram de fonte para os ciclos míticos de Atenas do séc. V a.C., mormente as tragédias do período clássico. Na referida passagem da *Poética*, Aristóteles enumera dez tragédias derivadas da *Pequena Ilíada*: *Julgamento das Armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *Mendicância*, *Lacedemonianas*, *Queda de Troia*, *Partida das Naves*, *Sinon* e *Troianas*. Dessas, sabemos que a última é a famosa peça de Eurípides, as outras nove são desconhecidas.

seria aplacado com um sacrifício – e Agamêmnon estaria envolvido: sua filha, Ifigênia, seria a vítima. Assim, desesperado e sem pensar muito nas consequências, o rei de Argos propõe um “casamento” entre sua filha e o semideus Aquiles, uma fachada para que conseguisse levar até o altar da deusa uma virgem (mesmo esta sendo sua filha) e entregá-la como sacrifício. Após inúmeros desdobramentos narrativos, as últimas cenas mostram que Ifigênia mesmo sabendo do destino que a esperava, decide por ser sacrificada em nome da causa paterna; a deusa, então, se compadece e envia uma corça para ser imolada no lugar da princesa, que desaparece de cena misteriosamente pelo recurso de uma plataforma colocada ao fundo do palco para encenar a chegada de um deus pelo alto - como ocorre na *Medeia* do mesmo Eurípides, na fuga da filha de Eetes pela carruagem do deus Sol -, recurso esse conhecido na expressão latina *deus ex machina*, ou seja, “o aparecimento de um deus a partir de uma máquina”.³

A personagem Selma da obra *Gostaria que você estivesse aqui*, de Fernando Scheller, é profundamente marcada pelas pressões sociais e econômicas que moldam sua existência desde jovem. Seu casamento precoce, no qual enfrenta humilhações e traições, e a necessidade de criar o filho praticamente sozinha, são exemplos de como as expectativas e normas sociais a empurram para uma vida de sacrifícios e renúncias. Ao abandonar os estudos (por um determinado tempo) e se submeter às limitações impostas por essas estruturas, a personagem gradualmente perde a capacidade de se ver como um ser ativo em sua própria vida, sentindo-se deslocada e inadequada diante dos modelos que a sociedade insiste em lhe impor.

Os objetos de análise serão construídos sob a base de duas correntes teóricas centrais, a da literatura comparada (Nitrini, 2010) e estética da recepção (Jauss, 1994; Iser, 1996) e em correlação com a pesquisa intertextual na literatura clássica, como apontado por Vasconcellos (2022). Como assevera Sandra Nitrini (2010, p. 19), as origens da literatura comparada se confundem com as da própria literatura, por um intrínseco diálogo entre os textos. Já a estética da recepção pressupõe, como apontado por Vasconcellos (2022, p. 8), que uma obra passa a existir quando é lida/ouvida/fruída, exigindo um leitor que esteja situado em determinado contexto (espaço e tempo) que lhe dê vida e sentido. Na esteira da contemporaneidade, Dalcastagnè (2012) traz características das obras contemporâneas, principalmente acerca de uma literatura de minorias, tendo em vista que *Gostaria que você estivesse aqui* possui protagonismo gay, lésbico e transsexual. Assim, este arcabouço teórico nos auxilia a investigar as similaridades existentes entre as obras, mesmo que produzidas em tempos diferentes e gêneros diferentes, mas que acabam por trazer à tona temas em comum às duas: o sacrifício e a resiliência.

A escolha por investigar as conexões temáticas entre *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, e a personagem Selma, de *Gostaria que você estivesse aqui*, de Fernando

³ Cf. Aristóteles, *Poética*, Cap. 15, 1454b1.

Scheller, justifica-se por uma abordagem que busca superar análises tradicionais, revelando as nuances e complexidades subjacentes à representação da mulher em diferentes épocas literárias. Embora a tragédia grega e o romance contemporâneo sejam, à primeira vista, separados por milênios e contextos culturais díspares, ambos convergem na representação de protagonistas femininas, cujas vidas são marcadas pelo sacrifício e pela resiliência. Estabelecer um diálogo entre essas duas obras não apenas identifica pontos de convergência temática, mas também permite explorar transformações desses temas ao longo da história da literatura, especialmente no que diz respeito à maneira como a figura da mulher é moldada e compreendida nas narrativas.

Em acréscimo, a presente investigação se faz necessária por explorar temas universais, como sacrifício e resiliência, uma visão que transcende as barreiras temporais e culturais, oferecendo uma outra perspectiva sobre a condição da mulher na sociedade. A tragédia grega, proporciona uma base sólida para analisar as experiências femininas em contextos de extrema pressão social (sob a condição de guerra) e pessoal (sob uma sociedade que historicamente prioriza o masculino), servindo assim como lente para compreender como essas questões foram tratadas ao longo dos séculos e como continuam a oferecer matéria de discussão na literatura contemporânea. Dessa forma, o estudo não apenas ilumina as continuidades temáticas entre o passado e o presente, mas também contribui para uma reflexão mais ampla sobre a persistência e a evolução das representações de mulheres na literatura.

A proposta metodológica do presente trabalho é, por natureza, comparativa. As similaridades existentes entre a tragédia grega *Ifigênia em Áulis*, do poeta grego Eurípedes, em cotejo com a personagem Selma do romance *Gostaria que você estivesse aqui*, de Fernando Scheller, são submetidas ao crivo dos parâmetros da literatura comparada, pelo diálogo entre a tragédia e romance, e da estética da recepção, na medida em que o romance contemporâneo recebe, relê o texto grego e reposiciona uma questão histórica. O diálogo entre as obras é textual: no romance contemporâneo a Ifigênia euripidiana é citada em muitos momentos diretamente, quando Selma faz investigações sobre Ifigênia, e indiretamente por meio de figuras de linguagem como metáforas e comparações. Nesse sentido, a proposta comparativa submete as duas primeiras abordagens teóricas à pesquisa intertextual, muito produtiva nos estudos atinentes aos Estudos Clássicos.

2 O SACRIFÍCIO E A RESILIÊNCIA DE SELMA E IFIGÊNIA

No trecho a seguir, já cônica de sua decisão e do trágico desfecho que se avizinha, a personagem da peça euripidiana, em tom épico, descreve para sua mãe, Clitemnestra, o desejo de se entregar pela causa de seu pai, Agamêmnon:

[...] Gosto já de morrer. Porém com glória
Quero acabar. Por onde de meu peito
Expulso já todo o funesto senso 2030
E pensamentos lúgubres de morte.
Vê se sábia eu discorro. A Grécia toda
Em mim os olhos põe, árbitra sendo
Da partida da armada, e do castigo
Que os Troianos merecem. Torpe povo 2035
Aprenda a não roubar mulher alheia.
Serei para os futuros vivo exemplo,
Pois que pende de mim o Teucro estrago
Pelo roubo de Helena, e as nobres Gregas
Aprendam a não crer em outros Páris. 2040
E que glória imortal eu não alcanço
Em pôr em liberdade decorosa
Sem receio de insulto a pátria cara?
Na verdade, eu não devo amar a vida,
Porque se à luz vital, ó mãe, me deste 2045
Não foi para ti só, foi para a Grécia. [...]

(*Ifigênia em Áulis*, v. 2028- 2046).

No trecho acima Ifigênia demonstra uma aceitação com contornos de uma heroína em seu sacrifício iminente, a elevar-se em um ato de glória e dever. Ao afirmar que já “gosta de morrer” e que deseja acabar sua vida em um ato de glória. Ela rejeita (ao mesmo tempo em que aceita) o medo e os “pensamentos lúgubres de morte”, que indicam uma resiliência que a faz abraçar seu destino com coragem. Em vez de se entregar ao desespero, ela encontra, ante essa situação, força e até mesmo a capacidade de transformar sua morte em algo maior, isto é, um sacrifício que terá importância não apenas para si mesma, mas para toda a causa grega.

Assim, a resiliência de Ifigênia se revelará na maneira como ela reconstrói a narrativa de sua própria morte, não como um final trágico, mas como uma oportunidade de alcançar uma “glória imortal”, como ato heróico. Ao se colocar como uma figura central na defesa da honra grega e no castigo dos Troianos, ela transforma seu sacrifício em um exemplo para as futuras gerações e entendendo que sua morte pode ensinar às gregas a não confiar em outros “Páris”⁴ e a se contrapor a outras “Helenas”. Sua condição serve como uma lição duradoura contra os que violam normas sociais e morais, e que tais atos não devem se repetir. Portanto, vê-se que tal ato de resignação não é passivo, mas sim uma escolha ativa de como sua morte será lembrada e até de que impacto terá na sociedade.

Ademais, a personagem Ifigênia também demonstra uma força interior notável ao definir um novo significado para sua morte, pois faz com que seu sacrifício vire um ato de serviço coletivo para a Grécia, evidenciando que sua vida não pertence apenas a ela ou à sua família, mas a toda a nação. A aceitação e reflexão

⁴ Filho mais novo de Príamo (rei de Tróia) e Hécuba. Foi, no mito, responsável pelo início da guerra de Troia ao raptar Helena de Esparta, esposa de Menelau. A grega foi prometida ao príncipe pela deusa Afrodite caso Páris a escolhesse como a deusa mais bela entre as deusas (na disputa estavam Hera e Atena) no famoso episódio do julgamento de Páris.

de que sua existência está a serviço de um bem maior reflete uma resiliência profunda, na qual o sofrimento pessoal deve ser superado por um bem maior e reconfigurado em um ato de proteção e libertação para sua pátria. Ao escolher morrer com honra e transformar seu sacrifício em um legado para a Grécia, ela mostra que sua resiliência não está apenas em suportar os problemas, mas em encontrar um significado maior em seu destino.

Em outra fala, agora em direção ao coro da peça formado por jovens mulheres de Cálcis - cidade da ilha de Eubeia -, Ifigênia metaforiza sua existência como o lume que, com resiliência, deve se extinguir, como a vida que deve acabar:

Não cesseis nos aplausos	
Da casta deusa,	
Vós festivas, donzelas,	2225
Sócias amantes.	
Toda a Grécia não vedes	
De lança armada?	
Pois eu sou quem demoro	
Os seus triunfos.	2230
Se em mim gozam os Gregos	
Excelso lume,	
Não duvido apagá-lo	
Em noite eterna.	
Lá teremos descanso,	2235
Se aqui nos falta.	
Adeus já, para sempre	
Vitais alentos.	

(*Ifigênia em Áulis*. v. 2223 - 2238).

No trecho acima, Ifigênia novamente expressa a aceitação de seu destino, refletindo uma resiliência marcada pela renúncia pessoal em prol de um bem coletivo. Ao se despedir dos “vitais alentos” (se referindo à vida que sustenta a sua existência, na qual a palavra “alentos” se faz na forma de ligação poética para a “respiração” ou “sopro de vida”; já o adjetivo “vitais”, como que formando um paradoxo argumentativo, qualificará os alentos essenciais para a vida), ela demonstra sua prontidão/desenvoltura/diligência para o sacrifício final, que permitirá o triunfo dos exércitos gregos. Ifigênia, destarte, percebe que sua vida é a chave para a vitória de toda a Grécia, e, embora reconheça o peso dessa responsabilidade, ela se dispõe a apagar seu “excelso lume”⁵ para garantir o sucesso coletivo, mesmo que isso signifique se entregar à “noite eterna” (à morte).

Desse modo, a resiliência de Ifigênia está profundamente ligada à sua consciência do papel central que desempenha no destino de toda a Grécia. Ela não apenas aceita seu sacrifício, mas o faz com uma clara compreensão de sua importância. Ao afirmar que os gregos “gozam” dela como “excelso lume”, mostra

⁵ A palavra “excelso” significa algo elevado ou sublime e “lume” é uma palavra poética para remeter a luz ou fogo. Juntas, essas palavras não só evocam a ideia de uma luz de grande importância e valor, mas também a elevação épica do momento de sacrifício.

que a personagem reconhece seu valor heroico e luminoso que a luz que representa para os outros, intensificando a metáfora da esperança. Sua decisão de apagar seus “vitais alentos”, em prol de uma causa maior evidencia seu desejo de priorizar o bem coletivo sobre o individual, abraçando a inevitabilidade de sua morte com dignidade e coragem.

Por fim, encara seu sacrifício como um processo inevitável e necessário, contrastando a “noite eterna” que a espera com o “descanso” que poderá encontrar na morte, caso lhe falte na vida. Assim, quando Ifigênia se despede, está se despedindo da própria vida, reconhecendo que seu sacrifício iminente significará a perda de sua vitalidade, mas que o fará em prol da causa. É diante desta resiliência e do seu belo sacrifício que a deusa Artémis a substitui por uma corça, possibilitando um novo desfecho para a personagem.

Diante do que foi explanado, a escolha de Selma por Ifigênia como tema de doutorado revela uma certa identificação entre a personagem trágica e ela mesma. Assim como Ifigênia que, na mitologia grega, é conhecida por seu sacrifício e resiliência pelo bem da causa grega, ela própria parece ver em sua trajetória elementos semelhantes de entrega e resistência. Em conexão com o romance de Scheller, ao optar por estudar Ifigênia, em vez de figuras como Electra ou Eurídice, Selma demonstra uma afinidade e até mesmo compressão com a ideia de sacrifício, que em sua narrativa significa se doar ao máximo, indo além da busca por glória ou reconhecimento. Essa escolha reflete sua valorização de virtudes como compaixão, e sugere uma desilusão com a busca por sucesso pessoal, pois o sacrifício será lembrado, mas isso não se reflete da mesma forma na imagem de quem se sacrificou. Neste viés, ao mergulhar nas histórias de sacrifício, das vítimas e dos esquecidos, Selma busca compreender suas próprias dores, e encontrar um significado e força na resiliência que tanto admira em Ifigênia. “Sempre as vítimas, os esquecidos, os que imploravam por afeto e atenção, foram os preferidos de Selma. Era por isso, embora não admitisse, que havia escolhido Ifigênia, e não Electra ou Eurídice, como tema de estudo. O Sacrifício a interessava mais do que a glória.” (Scheller, p. 100”).

No trecho anterior, podemos entender de forma mais profunda a personalidade e os interesses de Selma, uma personagem que nos apresenta durante toda a história traços de empatia e conexão com aqueles que sofrem em silêncio ou se esforçam ao máximo em vão. Assim sua preferência pelas “vítimas, os esquecidos, os que imploravam por afeto e atenção” revela uma sensibilidade aguçada para o sofrimento alheio, possivelmente refletindo experiências pessoais de abandono ou falta de reconhecimento, conforme vimos ao longo do livro. Essa inclinação sugere que Selma encontra propósito e talvez até identidade ao estudar e se envolver com histórias de dor e sacrifício, buscando dar voz e entendimento àqueles que normalmente são ignorados ou silenciados.

Desse modo, a resiliência de Selma está profundamente ligada à sua identificação com o sofrimento e o sacrifício. Ao preferir os “esquecidos” e aqueles

que imploram por afeto, ela demonstra uma forma de resiliência que não se baseia em evitar o sofrimento, mas sim, em enfrentar, compreender e até mesmo absorver esses problemas/sofrimentos como parte de sua identidade. Assim a escolha de Ifigênia, uma figura associada ao sacrifício, como tema de estudo, em vez de personagens mais reconhecidos pela glória, indica que Selma encontra força em histórias de resistência passiva (considerada), na qual o poder vem da capacidade de suportar e superar o sofrimento, ao invés de superá-lo com triunfos heróicos (atos grandiosos, como geralmente os heróis são representados e lembrados). Sua resiliência, por fim, se faz de modo introspectivo e emocional, se sustentando na aceitação das próprias vulnerabilidades e na empatia com as dos outros, usando o sofrimento como uma fonte de força e compreensão.

[...] Enquanto trabalhava na revisão da versão em inglês de sua tese de doutorado, Selma sabia que era questão de tempo - assim como Ifigênia, sua fiel companheira nesses últimos anos, estava condenada. Tentava respirar e manter a fachada, mostrar que tudo tinha solução, como havia sido ensinada a pensar na juventude. Mas sua estrutura de proteção estava ameaçada. E desabaria assim que a ventania por vir mostrasse sua real força. (Scheller, p. 167).

A resiliência da personagem Selma é evidenciada em sua busca por soluções e enfrentamento das adversidades com aparente calma, ainda que seu esforço seja cada vez mais desafiado. No entanto, ao enfrentar a inevitabilidade de uma perda iminente, tanto no contexto pessoal quanto emocional (por se encontrar no enfrentamento de dificuldades variadas em relação ao filho e mesmo ao contexto histórico em que se situa). Algo muito pontual entrará em contraste, pois nem mesmo a revisão (e ascensão da pesquisa) da versão em inglês de sua tese de doutorado lhe dará forças, o que significativamente remete a seu esforço constante em manter a autonomia (mesmo que em situações pequenas) e no cumprir de responsabilidades, mesmo quando sua vida parece desmoronar.

Além da resiliência, o trecho também reflete sobre o peso das expectativas sociais e pessoais que Selma carrega. A tentativa de “mostrar que tudo tinha solução, como havia sido ensinada a pensar na juventude”, revela a influência de valores e normas sociais que moldaram sua identidade. Por isso é sugerido que Selma foi condicionada a acreditar que todos os problemas têm uma solução racional, e que demonstrar fraqueza ou vulnerabilidade não é uma opção viável. Tal expectativa cria uma pressão interna significativa, fazendo com que sua luta não seja apenas contra as circunstâncias externas, mas também contra as normas internalizadas que limitam sua expressão/liberdade emocional. Essa pressão social acaba por se conectar com a experienciada por Ifigênia na tragédia, pois até os rituais religiosos foram seguidos à risca, sendo cobrada da parte dela uma tomada de decisão que definiria o rumo da guerra.

Teremos, por fim, em destaque, a metáfora da “estrutura de proteção”, que sugere que Selma construiu ao longo dos anos mecanismos de defesa para lidar com traumas ou desafios anteriores. Porém, o menor indício de ameaça de colapso dessa estrutura indicará que as pressões externas se tornam insuportáveis, e que o que antes a protegia emocionalmente (a existência do filho) já não é mais suficiente. Aqui pode-se observar também o colapso mental causado pelo sacrifício no qual ela estava imersa e iria se doar ainda mais. Ao ver seu filho sendo diagnosticado com a doença que na época na qual se passa a narrativa (anos 80/90), foi responsável por matar, na vida real, cerca de 25. 513 pessoas segundo o Ministério de Saúde brasileiro, a sua fortaleza se abala; a ventania também remete a heroína Ifigênia, pois foi seu sacrifício é o responsável pelo ressurgimento dos ventos no litoral. Metaforicamente, a ventania é usada como símbolo para transmitir a mudança na vida de Selma, que receberá o papel de cuidar do seu filho durante toda a evolução da doença.

Assim, evidenciamos ainda que apesar dos sacrifícios não terem sido pedidos a Selma pelo seu filho, ela realizava mesmo assim “(...) compreendia que estava ficando para trás, sempre amargurada e em busca de soluções impossíveis, de fórmulas milagrosas, renunciando à própria vida pelos outros, fazendo sacrifícios que ninguém havia pedido” (Scheller, p. 179). Ao contrário de Ifigênia que recebeu uma ordem direta, Selma a recebeu indiretamente; isto acontece devido às pressões sociais que delegam o trabalho de cuidado às mulheres, que se sacrificam diariamente e durante sua vida inteira aos outros. Nesse caso, metaforicamente as duas personagens se unem a esse sentido de sacrifício imposto a elas pela sociedade (se considerarmos que Agamenon era rei de Argos e estava em uma posição hierárquica de representação do pensamento daquele povo), enquanto Selma, séculos depois, lida com pressões similares no que tange ao futuro de seu filho. Porém, apesar de sofrerem essas imposições cada uma a seu modo, Ifigênia se mostra resiliente em face ao iminente sacrifício, enquanto Selma demonstra esta mesma resiliência ao encarar a doença do filho.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, todas as reflexões desenvolvidas ao longo deste artigo buscam expor aspectos entre a literatura brasileira e a tragédia grega. Estes seriam como as relações sociais são moldadas por fatores como a classe social e a conjuntura histórica, pois mesmo que separadas por séculos de diferença, as personagens passam por pressões sociais que ainda perduram. Nesse sentido, a interligação com a tragédia grega oferece uma lente importante para analisarmos os dramas pessoais retratados nas obras brasileiras, nos quais o destino individual frequentemente dialoga com as forças sociais, assim como nos clássicos gregos.

Além disso, ao analisarmos obras como a de Scheller, podemos abordar a

complexidade de personagens como Selma, que evidenciam como a exploração da resiliência pode exceder a fatores psicológicos, muitas vezes voltados para a convivência social. Ao relacionarmos com a tragédia grega, nos quais a própria tragédia é utilizada para retratar aspectos da sociedade, focamos especialmente na personagem Ifigênia, que reflete condições sociais e culturais da época, reforça a ideia de que os dramas pessoais são influenciados por sistemas maiores. Dessa forma, durante a construção da análise, foi possível perceber que as personagens se aproximam uma da outra por meio de aspectos intertextuais, como a metáfora e a evocação direta da heroína Ifigênia pela personagem Selma. Ifigênia acaba por ser sacrificada por causa da sua virgindade e pelo erro de seu pai; já Selma é metaforicamente sacrificada, pois abdica da sua vida pessoal para cuidar de seu filho, tendo que demonstrar uma resiliência que não deveria vir apenas dela.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

DALCASTAGNÉ, R. Um território contestado: literatura contemporânea e as novas vozes sociais. **Iberic@l**, número 2. 2012, pp.13-18.

EURIPIDES. **Iphigenia at Aulis**. Vol. I: Introduction, text and translation. Vol. II: Commentary and indexes. Ed. Christopher Collard and James Morwood. Liverpool: University Press, 2017.

ISER, W. **O ato da leitura**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LUSITANO, C. **As Ifigénias de Eurípides**. Org. Ana Inácio, Maria de Fátima Silva, Nuno Simões Rodrigues. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022.

NITRINI, S. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 2010.

SHELLER, F. **Gostaria que você estivesse aqui**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

VASCONCELLOS, P; S. Recepção e intertextualidade: convergências e divergências. **Nuntius antiquus**. Belo Horizonte, vol. 18, n. 2, p. 1-47, 2022.

IMPLICAÇÕES ÉTNICAS - RACIAIS E IDENTIDADE NEGRA EM HISTÓRIAS DE TIA NÁSTÁCIA DE MONTEIRO LOBATO

Maria da Luz Duarte Leite Silva
Poliana Magalhaes Pereira
Maria Lidiania Costa

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Histórias de tia Nastácia é uma narrativa que é formada de várias histórias folclóricas que são narradas pela cozinheira do Sítio do Picapau Amarelo, Nastácia. Observa-se que as suas histórias apresentam uma variedade de figuras dramáticas tais como: reis, rainhas, príncipes, princesas, sapos, jabuti, macaco, raposa, coelho, dentre outros. E a cada narrativa contada pela tia Nastácia, as crianças, mas também, Dona Benta davam as suas apreciações, por meio de notas altas ou baixas, a depender do rumo, direção e o final da história contada.

As histórias de tia Nastácia, é uma obra em que a cozinheira do “Sítio do Pica Pau Amarelo” é solicitada a contar narrativas folclóricas; histórias do seu povo. As primeiras histórias parecem não agradar ao seu público que são (Pedrinho, Narizinho e principalmente a boneca de pano, Emília. Vale dizer que, de fato, as histórias não agradam apenas no início, uma vez que, gradativamente se observa este cenário vai se modificando conforme o enredo e os personagens são trocados pelo mundo animal, ou seja, as histórias têm como personagens os coelhos, macacos, jabutis, raposas dentre outros animais. Nota-se uma alta criticidade nas falas das crianças, principalmente na boneca de pano, Emília. Na verdade, aparentava que seus pensamentos e ideias eram bem modernos para a sua realidade e o seu tempo.

Vale dizer que a literatura Lobatiana possibilita ser analisada sob vários ângulos, inclusive sobre o preconceito que se verifica nas narrativas, pois o autor quase sempre coloca o negro (a) em papéis subalternos, como é o caso da cozinheira Nastácia, além de ser uma mulher Negra sua língua difere da dos personagens brancos. Observa-se que nos últimos anos vem surgindo variadas polêmicas envolvendo Lobato, colocando-o, no centro de discursões como escritor preconceituoso, racista, acusando-o de ter redigido, em seus livros mais notáveis como *Caçadas de Pedrinho*, *Negrinha*, *Histórias de Tia Nastácia*, entre outros, conteúdos de cunho racista.

Caminhando por esse raciocínio, analisar a representação da identidade negra em Monteiro Lobato, além de contribuir para conhecer melhor a obra deste

escritor brasileiro, pode servir de reflexo e reflexão na compreensão de como se constituiu a identidade do negro na sociedade moderna, por meio da literatura.

Desta feita, apresenta-se esta pesquisa como explicativa e interpretativa, visto que, os procedimentos de análise estar presentes em narrativas literárias imbuídas de indícios de racismo, daí, este estudo visa refletir sobre as relações étnico-raciais. Para tanto, tem-se como respaldo aspectos sociais, políticos, históricos e econômicos, pois a relevância deste trabalho deve-se ao fato da temática ter sido, ainda, pouco estudada na literatura brasileira.

Esta pesquisa é de caráter bibliográfico, se caracterizando com o método dedutivo, pois pressupõe a razão com a única forma de chegar ao conhecimento verdadeiro; utiliza uma cadeia de raciocínio descendente, da análise geral para a particular, até a conclusão; utiliza o silogismo: de duas premissas retira-se uma terceira logicamente decorrente. Utilizou-se como método de procedimento, o comparativo e o analítico, pois objetiva-se não somente fazer considerações sobre a natureza da representação da identidade negra nas narrativas de Lobato, mas também observar as marcas da negritude, ou melhor, da escravidão, expressas entre as obras destacadas, tendo em vista que a questão da escravidão era efervescente no período histórico vivenciado pelo escritor. Sua escolha se justifica por ser uma pesquisa facilitadora da compreensão dos elementos simbólicos das obras estudadas. Assim apresentado, por entender que a narrativa literária não pode ser vista simplesmente como algo isolado, ou mesmo distante do real, pois a literatura lida com a palavra, daí, sua significação pode mobilizar ideias e sentidos que brotam do interior da relação mantida com outros materiais de simbologia.

Para dá sustentação teórica subsidiou-se de teóricos como: Hall (2006), Woodward (2009) e Foucault (1975), Baumann (2001, 2005), bem como trechos de cartas escritas por Lobato e autores citados como Borges (2012), Domingues (2012), Lobo (2008), obras do próprio Lobato, Lajolo (2009 e 2014), Farias (2009) dentre outros.

2 MONTEIRO LOBATO *VERSUS* IDENTIDADE NEGRA

Pensar em literatura infanto-juvenil brasileira é pensar em escritores como Monteiro Lobato, que produziu grande parte de suas obras direcionadas a esse público. Além de as obras do autor apresentar indícios de preconceito racial, por retratar de forma singular o papel dos personagens negros em seu contexto sócio-histórico-cultural, contribuindo, também, com a cultura nacional mediante seus inesquecíveis *seres literários* como Emília, Visconde de Sabugosa, Dona Benta, Tia Nastácia, entre outros.

Apesar de apresentar em suas narrativas questões econômicas, sociais dentre outras questões sociais relevantes, fora na literatura infantil que Lobato enalteceu-se no meio das letras, dando voz aos sujeitos da infância - classe ainda não

reconhecida em sua época existencial – a criança nessa época não era vista em suas particularidades, suas inteligências múltiplas, suas virtudes, bem como, ser visto como o sujeito diferente do adulto.

É na sua literatura, que o Brasil encontra voz aos seres da infância, que denuncia as mazelas sociais, políticas e econômicas; que permite a reflexão do papel cidadão dos seres humanos, condensada por suas irreverências e polêmicas destinadas a seus personagens, sobretudo de pele negra, fadada a possíveis discriminações raciais, que necessitam de uma análise aprofundada de suas representatividades indenitárias.

Ao analisar a obra, *Histórias de tia Nastácia*, principalmente se referindo à figura de Tia Nastácia, Renata Pimentel comenta em seu artigo “Agora chegou minha vez. Negro também é gente, sinhá!”: Tia Nastácia é, portanto, alçada ao centro do discurso, mas como dona de sua voz, como sujeito da fala e autoridade sobre a matéria. É destacada como detentora de uma sabedoria válida e importante: as histórias de uma tradição da oralidade, propagadas e preservadas na memória de seu povo de origem; um dos elementos inegáveis de nossa formação mestiça e cultural. (Pimentel, 2014, p. 3). Com base no dito, vê-se que do mesmo modo que, a própria personalidade de Lobato é multifacetada, inquietante, quanto ao que está social ou economicamente estagnado, procurando sempre instigar e propor coisas, *Histórias de Tia Nastácia* traz um jogo de leitura e discussão do próprio texto, dentro do texto: as personagens tecem comentários ao fim de cada conto, julgam valores, traçam paralelos com outros autores, como verdadeiros “críticos literários”.

3 HISTÓRIAS DE TIA NASTÁCIA

Conforme apresenta Lajolo (2009), a obra *Histórias de Tia Nastácia* de Monteiro Lobato fora lançada pela primeira vez no ano de 1937, segundo documentos extraídos da Cia. Editora Nacional. A intenção de Lobato, pelo o que parece, era de que o livro chegasse às mãos da população ainda no período das festividades natalícias, no qual obteve, como primeira tiragem um número representativo de exemplares.

Apesar de as obras infantis de Lobato estarem repletas de indícios do folclore nacional, é em *Histórias de Tia Nastácia* e *O saci* (1994), que a temática aprece de maneira pontual e categórica, além de possuir, no primeiro livro citado, como personagem principal um indivíduo de pele negra, no caso, a própria Nastácia e no segundo a presença de personagem folclórica - Saci. Vê-se que para a realização da obra o autor parece recorrer a contos e lendas brasileiras, tendo como premissa, destiná-la ao público infantil, adaptando-as a sua linguagem. Para isto, apresentam-se algumas histórias de tia Nastácia. Lobato (2011):

Esta história-disse Dona Benta - foi recolhida pelo erudito Silvio Romero, da boca do povo de Pernambuco (p.31). Onde o tal Silvio Romero pegaria

esta história? - Perguntou Emília. No Rio de Janeiro e no Sergipe- respondeu Dona Benta- Ele fez um trabalho muito interessante, que publicou com o nome de *Contos Populares do Brasil* (Lobato, 2011, p. 54).

Percebe-se que, em *Histórias de Tia Nastácia* surge como produto de uma investigação mediante o trabalho realizado por Sílvio Romero (1851-1914), Sergipano sociólogo, que fora pioneiro nos estudos folclóricos do Brasil, no qual, recolhera as histórias que circulavam oralmente em diversos estados- Pernambuco, Sergipe e Rio de Janeiro- descrevendo-os numa coletânea de acordo com os três agentes formadores da identidade brasileira: europeus, negros e indígenas (Lajolo, 2009).

Histórias de Tia Nastácia, como aponta Lajolo, divide-se da seguinte maneira: das histórias que permutam o “Bicho Manjaleú” até o “Cágado na festa do céu” (Lajolo, 2009, p. 13-79), são histórias com forte influência europeia; das que se encontram desde o “rabo do macaco” até “o Jabuti e os sapinhos” (Lajolo, 2009, p. 80- 129), são provindas da cultura negro-africana e indígena. As demais, com exceção da última (“história dos dois ladrões”), são pertencentes a outros povos: Cáucaso, Pérsia, Congo, esquimós, Rússia e Islândia (Lobato, 2011). Apesar de as histórias apresentarem narrativas folclóricas, expressões que denigro o negro também é presente.

Assim, ao que parece, Lobato atribui a Nastácia o papel sempre dado a Dona Benta: de contadora de histórias para as crianças do Sítio do Pica-pau amarelo. Contudo, o fato de a negra ser contadora de histórias e protagonista da trama não descaracteriza o perfil criado pelo autor em outros de seus livros: negra sem qualquer instrução - sem qualquer valor. Dona Benta continua sendo a responsável pela contação de histórias encantadoras e do saber erudito, enquanto, Nastácia detentora das *histórias do povo*, criticada, vez por outra, pelos demais personagens – os brancos.

Lajolo (2009) afirma que Pedrinho, na história, assume uma postura de sociólogo, tomando as narrações “como objeto de estudo de uma manifestação cultural específica, a qual, por sua vez, constitui elemento de extrema relevância na formação da mentalidade do povo brasileiro” (Lajolo, 2009, p. 376), enquanto Emília e Narizinho repudiam “sem cerimônia” as histórias contadas. A mesma ainda argumenta:

Em sua grande maioria, as observações das crianças têm um caráter depreciativo - elas criticam os “pontos fracos”, as partes desconexas, o *nonsense* das narrativas; julgam os enredos pobres e sem criatividade; reclamam da recorrência de vários elementos nos contos; criticam, até mesmo, a pouca criatividade dos nomes das personagens (Lajolo, 2009, p. 376).

Apesar de as crianças, nessa narrativa fazerem a crítica aos contos de Nastácia e de Lobato ter invertido ou pelo menos não ter utilizado os papéis

normalmente postulados de adulto-criança, pois atribui aos sujeitos da infância inteligência similar ou superior à dos adultos, os papéis socialmente utilizados nos séculos XIX e XX de negros e brancos parecem, *a priori*, e continuam os mesmos.

Sugestivamente, em *Histórias de Tia Nastácia*, apresenta narrativas, contos, superstições, entre outros do povo brasileiro e outras nações (porém, com menos ênfase), como manifestação folclórica nacional. Todavia como se daria as narrativas folcloristas lobatiana? Pedrinho em diálogo com Emília respondem:

Uma ideia que eu tive. Tia Nastácia é o povo. Tudo o que o povo sabe e vai contando de um para o outro, ela deve saber. Estou com o plano de espremer Tia Nastácia para tirar o leite do folclore que há nela. Emília arregalou os olhos. – Não está má a ideia, não, Pedrinho! Às vezes, a gente tem uma coisa muito interessante em casa e nem percebe (Lobato, 2011, p. 12).

Neste caso, a negra Nastácia torna-se figura representativa do povo; sujeito que manifesta o folclore brasileiro, Nastácia representa o povo negro, sem voz, o serviçal do branco. Pedrinho ainda continua:

- As negras velhas- disse Pedrinho- são sempre muito sabidas. Mamãe conta de uma que era um verdadeiro dicionário de histórias folclóricas, uma de nome Esméria, que foi escrava de meu Avô. Todas as noites ela sentava-se na varanda e desfiava histórias e mais histórias. Quem sabe Tia Nastácia não é uma segunda Tia Esméria? (Lobato, 2011, p. 13).

Uma análise, ainda que menos detalhada, vê-se uma comparação ou associação de Nastácia com a escravidão, reportando-se, para isto, no discurso, da ex-escrava Esméria. Nota-se que há, na linguagem do autor, uma forte associação entre *ex-escravo (a)* (que também era o caso de Nastácia) a figura de grande *contador (a) de Histórias* da cultura popular. Aqui se verifica a presença de indícios de desprestígio para com a pessoa negra. O preconceito, negro – ex-escravo.

Vale dizer, também, que o termo corriqueiramente utilizado pelo escritor, “negras velhas”, além da terminologia de “sabidas” atribuídas a personagens de pele escurecida, pois atualmente, sobretudo, devido às ideologias do “politicamente correto”, soa negativamente a junção das palavras *negra* e *velha*, além do termo *sabida* ao invés de *sábia*. Isto porque a palavra *idosa* remete a um tratamento mais respeitoso (no lugar de *velha*) e *sabida*, à de esperteza, sagacidade, contrapondo o de *sábia*; que possui sabedoria, conhecimento e etc. Porém, há uma enorme probabilidade de na época lobatiana serem palavras corriqueiras no linguajar popular.

O processo de identificação do sujeito sociológico na pós-modernidade traduz um complexo e cada vez mais multifacetado laboratório de experiências descontínuas e fragmentadas. Questões de gênero, etnia, classe social, nacionalidade, sexo, entre outras, são aspectos dessa vida moderna líquida

multifacetada. Assim, cada sujeito na sua particularidade apresenta formas de viver a identidade dentro de um mesmo indivíduo. Hall examina este fenômeno e o intitula de política da identidade onde cada esfera simbólica tem seus próprios meios de vida. Ser negro, ser adulto, ser gay, ser pobre, ser pertencente ao grupo minoritário... são formas de viver e experimentar o seu eu em interação com o mundo que o cerca.

Partindo para outra discussão de termos que, cronologicamente, receberam significados divergentes de acordo com o período sócio histórico vivido, é na curiosidade de Pedrinho de “espremer o leite folclórico” de Tia Nastácia, que a narrativa perpassa histórias populares, tendo sempre a crítica das crianças sobre todas as histórias.

Após o primeiro conto da negra, intitulado de *o bicho manjaléu*, a boneca de pano Emília, “torcendo o nariz”, faz comentários extremamente ásperos em detrimento a narrativa, recebendo reforço de Narizinho, tendo em Pedrinho, único apoiador:

Emília torceu o nariz. -Essas histórias folclóricas são bastante bobas- disse ela- por isso é que não sou “democrática!”. Acho o povo muito idiota [...] - Eu também acho muito ingênua esta história de rei e princesa e botas encantadas- Disse Narizinho- Depois que li o *Peter Pan*, fiquei exigente. Estou de acordo com a Emília.- Pois eu gostei da história- disse Pedrinho- porque me dá ideia da mentalidade do nosso povo. A gente deve conhecer essas histórias como um estudo da mentalidade do povo (p. 18).

Emília e Narizinho assemelham-se a dar seus pontos de vista a respeito de *o bicho manjaléu*, pois, apresentam críticas aos vários tipos sociais (sobretudo a primeira), representado por Nastácia. Para a boneca de pano Emília, *as histórias folclóricas são bastantes bobas e muito idiota*, demonstrando profundo desprezo por esta categoria literária. Narizinho da mesma forma ignora as histórias populares, preferindo as mais clássicas como Peter Pan. No entanto, Pedrinho, parece assumir uma postura de sociólogo (como discorrido outrora), interessa-se pela história, mas para compreender “a mentalidade do nosso povo” - e aparentemente, apenas por este motivo.

Após a fala de Emília através de suas colocações de *bobas e idiotas* em relação ao povo e, conseqüentemente a Nastácia, Dona Benta ao invés de revidá-la, enaltece ou valida o dito pela boneca, Emília:

-Nossa Senhora! - exclamou Dona Benta. - Vejam só como anda importante a nossa Emília. Fala que nem um doutor.- A culpa é sua- disse Emília- A culpa é de quem nos anda ensinando tantas ciências e artes [...]. Sou uma isca por fora, mas lá dentro já estou filósofa. Meu gosto era encontrar um Sócrates, para uma conversa...[...]. Dona Benta voltou-se para Tia Nastácia.- Vê, Nastácia, como está ficando este meu povinho? Falam como se fossem gente grande, das sabidas. Democracia para cá, folclórico para lá, mentalidade...Neste andar meu sítio acaba virando Universidade do Picapau Amarelo (p. 18).

Nesta fala entre Emília e Benta, percebe-se, a inclinação de Lobato para o saber erudito enfatizando os termos usados pela boneca e crianças como democracia, folclórico dentre outras questões. A expressão direcionada a Emília “*fala que nem um doutor*”, tendo em vista que a expressão *doutor* remete a alguém de profundo conhecimento, diferentemente das colocações de Nastácia que é uma negra, analfabeta.

Ora, se por um lado, Lobato destina aos personagens infantis conhecimentos de “doutor”, através de palavras supostamente cultas e referência de filósofos - como no caso da citação de Sócrates por Emília, por outro lado, a linguagem da personagem -negra - Nastácia é apontada, apenas como saber popular. Neste caso, hipoteticamente, para o autor as crianças “são mais sábias”, que a “mulher de pele negra”.

Não se pode deixar de citar a fala direcionada a negra – Nastácia - por parte de Dona Benta. A personagem Dona Benta, que é uma Senhora de pele branqueada, direciona-se a Nastácia a fim de saber se ela observara a intelectualidade das crianças. Indaga-se: Por que será que Dona Benta pergunta justamente a Nastácia? Seria uma forma implícita de confrontar a negra em relação aos saberes que as crianças possuíam em detrimento com os que ela era detentora? Tia Nastácia responde a pergunta de dona Benta, da seguinte maneira:

Emília já disse que a culpa é sua, Sinhá. A Senhora vive ensinando tantas coisas dos livros que eles acabam sabidões demais. Eu até fico tonta de lidar com esta criançada. Às vezes nem entendo o que me dizem. Ontem o Visconde veio para cima de mim com uma história de “rocha sedimentária”, ou coisa assim, que até eu tive de tocar ele lá da cozinha com o cabo de vassoura. Já não percebo nem uma isca do que o Visconde diz...[...] (p. 18).

Pode-se sugerir, três fatos que podem caracterizar a fala de Nastácia: 1º) Reforço da superioridade científica das crianças e outros personagens do sítio-Benta e Visconde- em relação à Nastácia. Vale dizer que: o uso da palavra *Sinhá*, lembrando sua utilização corriqueira entre os servos no período de escravidão; objetos-símbolos que reportam ao trabalho socialmente subalternizado: cozinha e cabo de vassoura. O que diz respeito ao terceiro, a *cozinha* é um espaço sócio histórico como parte da totalidade de uma moradia humana, na qual, simbolicamente recorda a relação empregado-patrão, sendo o empregado inferior socialmente que o seu Senhor. *Vassoura*, da mesma forma, remete a imagem de serva que cuida da casa. Sendo assim, tanto *cozinha* como *vassoura* são símbolos empregados pela sociedade como representação de pessoas socialmente inferiores, de empregadas domésticas. Acha-se interessante citar outros exemplos para apresentar a presença de estereótipos preconceituosos na personagem:

A negra teve vergonha de dizer. A ave predileta de Tia Nastácia sempre fora uma galinha bem gorda, das boas para fazer molho pardo (p.42).- É

mesmo! – Disse Dona Benta voltando-se para Tia Nastácia- está aí um petisco que você nunca se lembrou de fazer -E sei fazer, Sinhá, sei fazer beijos dos mais gostosos, mas nunca encontro por aqui farinha boa [...] (p.78).Ué!- exclamou Tia Nastácia- pois para que serve carneiro senão para ser comido? Deus fez os bichos cada um para uma coisa. A sina dos carneiros é a panela (p. 90).- E é gostoso mesmo- disse Tia Nastácia- ensopado com bastante tempero e um bom pirão de farinha de mandioca, é gostoso de a gente comer e lambe as unhas. (p. 119).- Arre menina. Que tanto quer?- respondeu a preta- Não sei mais nada, não. Chega. Tenho de ir cuidar do jantar. Até logo (p.119).

Caminhado por esse raciocínio, percebe-se uma Nastácia sempre voltada a questões culinárias; petiscos, beijos, ensopado, entre outros, reforçando a ideia de que a negra dificilmente nos livros infanto-juvenis criados por Lobato desfigura-se do espaço da cozinha. Tia Nastácia é vista em Lobato como uma excelente cozinheira, porém, sem qualquer cultura socialmente aceita.

A inferioridade social de Nastácia e, conseqüentemente, o desprezo, retratada em Histórias de Tia Nastácia, recebe de contrapartida, no livro, uma posição divergente quando relacionada a autores renomados de histórias estrangeiras. Pois na fala de Emília “Gosto mais é das de Andersen, das do autor do Peter Pan e das do tal Carrol, que escreveu *Alice no país das maravilhas*. Sendo coisas do povo eu passo...” (p. 23). “[...] Depois havemos de fazer um só de histórias composta por artistas, das lindas, cheias de poesias e mimos- como aquela do *Príncipe Feliz*, do tal Oscar Wilde [...] Aquilo sim. Até deixa a gente leve, leve, de tanta finura de beleza” (p. 49).

Lajolo (2009) apresenta a relação de Lobato com a literatura de Lewis Carrol e Andersen, citados em seu escrito, corrobora que na década de 1930, Lobato já havia traduzido o conto de Carrol *Alice no País das Maravilhas* e feito o mesmo em *contos de Andersen*, publicado em 1932. Este enaltecimento da literatura em detrimento as narrativas contadas oralmente também podem ser observadas nas seguintes palavras:

[...] – Disse Dona Benta- as histórias que andam na boca do povo não são como as escritas. As histórias escritas conservam-se sempre as mesmas, porque a escrita fixa a maneira pela qual o autor a compôs. Mas as histórias que correm na boca do povo vão se adulterando com o tempo. Cada pessoa que conta muda uma coisa ou outra, e por fim elas ficam muito diferentes do que eram no começo [...].- Mudanças que as deixam sem pé nem cabeça- insistiu Emília- esta do Sargento verde, por exemplo. É tão idiota que um sábio que quisesse estudá-la acabará também idiota [...] (p.23).

É importante dizer com base nas falas dos personagens que Lobato apresenta o desprestígio da linguagem ou narrativas orais, em detrimento das escritas. Nessas falas, pode-se ver o desprestígio de Nastácia, pois suas histórias eram apenas ditas e não escritas.

É importante destacar o que reza Silva (2012) em relação a personagem Emília, aponta que no contexto narrativo a boneca de pano representa o sistema totalitário, pois nega as histórias de Nastácia devido sua ideologia simbolicamente ser representativa em sua linguagem, que rejeita a cultura da cozinheira, nitidamente em frases como “Só aturo essas histórias como estudos da ignorância e burrice do povo [...]” (p. 28) ou “[...] Tudo bobagem de negra velha. Nesta história vejo uma fieira de negras velhas, cada qual mais boba que a outra [...]” (p. 31). As ofensas de Emília direcionadas a Nastácia normalmente são acompanhadas pelos termos “boba”, “burrice”, “ignorância”, entre outros, que colocam a negra em uma relação de inferioridade, preconceito e exacerbados estereótipos concedidos a negritude. Em um dos discursos da boneca de pano logo após Nastácia contar a história de *A Formiga e a Neve*, quando as crianças juntamente com a negra entram numa discussão se a formiga é indivíduo que furta ou não, as palavras lançadas a cozinheira foram as seguintes: “- Então você é gatuna – disse Emília- porque furta as laranjas da laranjeira para fazer doce” (p. 67).

Além de Nastácia ser acusada por Emília como alguém que furta, outras palavras ofensivas são atribuídas a negra logo após a contação de *O Macaco, a Onça e o Veado*. Nastácia estava expondo sua opinião sobre que “a sina dos carneiros é a panela”, quando ouve dos lábios da boneca a seguinte frase: “[...] Todos os viventes têm o mesmo direito à vida, e para mim matar um carneiro é crime ainda maior do que matar um homem. Facínora!...” (p. 90). A palavra *facínora* remota a uma *pessoa perversa ou criminosa*, ou até mesmo *homicida*.

Sabe-se que não é apenas a oralidade que demonstra as ideias que os seres viventes querem repassar, todavia, o corpo e as ações são maneiras expressivas de dizer algo sem a utilização de palavras. Depois de Emília acusar Nastácia de *furto*, ouvindo evidentemente a sua defesa, ela age da seguinte maneira: “- E onde está a escritura da Natureza que deu a laranjeira a Dona Benta? - gritou Emília, pregando um soco na mesa.” (p. 67). *Gritar e pregar um soco na mesa* demonstra um certo desrespeito com a personagem por parte da boneca.

Com tudo as ofensas de Emília também estão voltadas às características fenotípicas da Nastácia, compreendidas como preconceituosas, sobretudo no que concerne a partes físicas; símbolos da raça negra, como os “beijos”:

- O que vale é que você mesma confessa não ter culpa das idiotices da história, senão eu cortava um pedaço desse beijo...(p. 31).[...] Prazer não sinto nenhum. Não são engraçadas, não tem humorismo. Parecem-me muito grosseiras e bárbaras, coisa mesmo de negra beijuda como Tia Nastácia. Não gosto, não gosto e não gosto...(p. 28).- Bem se vê que é preta e beijuda! Não tem a menor filosofia, esta diaba [...] (p.90).

Os lábios dos negros - ou “beijos”, como diz Emília- são uma parte do corpo negro bem característico, por normalmente serem carnudos, criando uma gama de preconceitos em relação a negritude. Utilizando-se deste estereótipo fenotípico a

boneca sempre se reporta a ele no intuito de inferiorizar a personagem Nastácia. Vale ressaltar, que mais adiante, quando Pedrinho relata sobre uma comida de “lamber os beijos” a mesma intervém pronunciando: “-Beijo é de boi- protestou Emília- Gente tem lábios (p.78).

Ora, se nas palavras de Emília *beijo é de boi* e *Gente tem lábios*, e em outros momentos, a mesma utiliza o termo “beijo” em referência a Nastácia, estaria Lobato, através da boneca, induzindo a identidade negra a ser comparada a um animal? Recebe destaque também o termo “diaba”, no último fragmento. Porque a associação de uma negra a uma “diaba”; figura da malignidade e perversidade? É interessante refletir.

Lobato através da personagem Dona Benta, em um determinado momento, acaba trazendo ao leitor algumas características relacionadas a cultura de Nastácia:

- Sim- Disse Dona Benta. - Nós não podemos exigir do povo o apuro artístico dos grandes escritores. O povo...Que é o povo? São essas pobres tias velhas, como Nastácia, sem cultura nenhuma, que nem ler sabem e que outra coisa não fazem se não ouvir as histórias de outras criaturas igualmente ignorantes e passa-las para outros ouvidos, mas adulteradas ainda (p. 27).

Como visualizado, por intermédio da figura do povo, Lobato reporta-se aos atributos destinados a Nastácia - e as “pobres tias velhas” – como uma pessoa *sem qualquer cultura, analfabeta e contadora de histórias* que são passadas por “criaturas igualmente ignorantes”. Desta forma, Nastácia é uma personagem do sítio totalmente marginalizada por não ser possuidora da tecnologia da leitura-escrita, nem possuir qualquer saber erudito, cabendo a ela, apenas a imagem de contadora de histórias rudimentares, entre outras.

Nota-se também, que *o povo são as pobres tias velhas*. É importante portar-se para esta compreensão ou retratação do autor tendo em vista que aparecem dois termos entre a palavra *tias*, nas quais são: *pobres* e *velhas*. Estas duas palavras, notavelmente empregam à frase um teor mais carregado de preconceito e estereótipos, justamente por tratar de termos socialmente estigmatizantes.

Contudo, não é apenas mediante os comentários das crianças, e em especial Emília, bem como Dona Benta, após as histórias narradas pela negra que dão destaques a negritude em *Histórias de Tia Nastácia*. Há também durante as narrativas folclóricas contadas pela cozinheira a aparição de personagens negros.

Em *a princesa ladrona*, por exemplo, há uma personagem de pele negra, na qual, aparentemente é uma espécie de serva que dá comida aos prisioneiros de uma princesa. Observando-se a história com maior profundidade percebe-se que a mesma aparentemente possui um caráter voltado a de “fofoqueira”, isto porque, todas as vezes que os prisioneiros faziam alguma coisa extraordinária ela corria para contar a sua Senhora. Nota-se isto em fragmentos como: “- Minha Senhora- foi correndo dizer à princesa-, aquele preso de ontem tem uma toalha mágica [...]” ou

“[...] A negra foi correndo dizer a princesa: - Minha Senhora, ele tem uma bolsa ainda mais mágica que a toalha [...]” (p.26).

Em *O pássaro preto*, após um rapazote descumprir o mandato do pássaro, no qual, como consequência ficara de cor prateada e dourada e posteriormente resolvera passar-se por negro na tentativa de que ninguém descobrisse a cor de sua pele original, tendo, porém, uma princesa se interessado em casar-se com o mesmo, após ter-se disfarçado novamente, todavia, agora, para que ninguém o reconhecesse como negro, a princesa ouve de algumas mulheres a seguinte frase: “[...] – com um moço assim é que você devia ter se casado, e não com um negro tão preto. (p.30). Mostrando um certo preconceito por parte das mulheres.

Na maioria das vezes em que os personagens negros aparecem nas histórias folclóricas que o livro retrata, vez por outra encontram-se relacionados a um caráter um tanto fora da ética social, como ligado a imagem de “fofoqueiro” (a)- já apontado- ou em alguns casos, como “mentiroso”. No segundo exemplo, encontramos-os unicamente em *João e Maria* quando: -“o rei já tinha resolvido o casamento da princesa com o negro mentiroso” (p.52). Observa-se os termos interligados: “negro” e “mentiroso”.

Além destes, os termos “negro velho” ou “velho negro”, bem como “preto (a)” são bem frequentes. Assim como o reforço de trabalho social inferiorizado por parte dos personagens negros, como por exemplo “um negro, tratador dos animais de casa, andando a cortar capim [...]” (p.43) ou “- Joaquina- disse à cozinheira- prepare-me depressa uma sopa bem grossa, que quero almoçar. A negra preparou uma panelada de sopa [...]”. Nos exemplos ora citados, ver-se um negro *tratador de animais da casa* e que também *corta capim*, bem como uma negra *cozinheira*. É significativo lembrar que raramente encontra-se nos livros de Lobato um negro em ascensão social. Os dois exemplos apenas reforçam o *lôcus* social dos negros no período histórico dos sécs. XIX e início do XX.

Se quer-se compreender, no entanto, o porquê de em *Histórias de Tia Nastácia* a aparição de negros nas narrativas serem tão frequentes, sobretudo nas próprias histórias narradas por Nastácia, mesmo retratando-os, de certa forma, relacionados a inferioridade social dos mesmos, Pedrinho responde:

- O tal negro entrou aí- disse Pedrinho- porque no Brasil as histórias são contadas pelas negras, que gostam de enxertar personagens pretos como elas. Lá na Dinamarca, Andersen nunca se lembraria de enxertar um preto porque não há pretos. Tudo gente loura (p. 54).

Assim sendo, parece, numa análise geral, que a aparição constante de negros dar-se-á, *a priori*, por dois motivos: 1º) Na época vivida por Lobato, os protagonistas de contação de histórias populares eram as pessoas de pele negra, nas quais, adoravam por personagens de cor similares a elas: no Brasil existe uma enorme quantidade de habitantes negros, e negá-los nas histórias populares, seria o mesmo

que negar sua existência na vida real. Em lugares onde só há *louras*- como queria o autor- por exemplo, *nunca se lembrariam de enxertar um preto porque lá não há pretos*.

Por isto tudo, *Histórias de Tia Nastácia* é uma obra literária de Monteiro Lobato, na qual, utilizando-se de diversificados personagens negros coloca em questão as ideias, ideologias, *lôcus* do status social, raça e pensamentos que se haviam no período histórico durante os séculos XIX e XX, e conseqüentemente permutavam o pensamento do autor, enfatizando de contra partida, a subalternidade negra como sujeito de estereótipos e preconceitos históricos-sociais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão da identidade, especificamente, a negra é algo que precisa ser discutido, pois estar-se imerso numa sociedade plural, sobretudo, preconceituosa e como o sujeito se constitui enquanto ser social com o outro, possibilitando uma gama de relações de poder, traçando uma linha divisória entre os considerados “dominantes” e “subalternos”, “normais” e “anormais”, entre outras denominações conceituais.

A partir disso, se verifica que a identidade negra vem se apresentando como travestida de inúmeros estereótipos e preconceitos, que historicamente vem sendo “aceitos” pela sociedade brasileira, talvez esse fato acontece com frequência, devido o brasileiro ter vivido a escravidão mais de três séculos, daí o porquê da subalternidade que forjaram figuras negras deturbadadas, excluída da história, como se os negros não significassem em nada para a construção da cultura nacional.

Dessa forma, como a literatura reflete e refrata a realidade como destaca Antonio Candido, bem como representa manifestações sociais, culturais, históricas e políticas de um determinado povo, optou-se analisar a identidade de tia Nastácia na obra de Lobato, por entender que as narrativas literárias expressar, também as problemáticas geradas em sociedade no que concerne a raças, atribuindo-se da relação imaginação-realidade construídas no seio social. Candido (1972) salienta que esta relação entre a realidade e a imaginação que a literatura permite, “serve para ilustrar em profundidade a função integradora e transformadora da criação literária com relação aos seus pontos de referência na realidade” (Candido, 1972, p. 805).

Se Tia Nastácia, por exemplo, é figura negra marcada pela marginalização social, é patente que a personagem seja símbolo - de forma explícita ou implícita- das ideias, pensamentos e ideologias preconceituosa que haviam na época lobatiana. A questão identitária é uma problemática que merece bastante atenção dos estudos sociológicos, pois afinal, responde ao questionamento tão simples e ao mesmo tempo caro: quem sou eu?

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2011.

BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. *In: Ciência e cultura*. São Paulo. USP, 1972.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. A era da informação: Economia, sociedade e cultura. V. 2. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HALL, S. **A identidade Cultural na pós-Modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LAIJOLO, M; CECCANTINI, J. L. (Orgs.). **Monteiro Lobato, livro a livro**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

LOBATO, M. **Histórias de Tia Nastácia**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LOBATO, M. **Histórias de Tia Nastácia**. 3 ed. São Paulo: Globo, 2011.

PIMENTEL, R. Agora chegou minha vez. Negro também é gente, sinhá!: Tia Nastácia como sujeito do discurso e narradora Griot nas histórias do Sítio do Picapau Amarelo. Artigo **GRIOTS**, 2014.

LACUNAS NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE 1922, DE STEPHEN KING

Danilo Almeida Pinheiro

1 INTRODUÇÃO

O Escritor estadunidense Stephen King (1947) é um dos autores de ficção mais adaptados para o cinema, tendo produzido contos, novelas e romances que inspiraram adaptações de sucesso, como *Carrie* (1974), *O iluminado* (1980), *O nevoeiro* (1980), *Um sonho de liberdade* (1982), *It* (1986), *À espera de um milagre* (1996) e muitos outros. A maioria de suas obras pode ser situada no âmbito da literatura de horror - particularmente o horror psicológico — embora haja incursões em outros gêneros, como o fantástico e o drama.

Em 2010 foi publicado o livro de novelas (ou contos longos) *Full dark, no stars* (Escuridão total sem estrelas), no qual King explorou, em quatro textos, o terror psicológico, a cobiça, a violência baseada em gênero e as consequências de más escolhas e ações humanas. O primeiro desses textos é *1922*, que retrata, em primeira pessoa, as confissões de Wilfred James, um fazendeiro que confessa em detalhes todas as circunstâncias envolvendo o assassinato de sua esposa, Arlette, para ficar com as terras herdadas do pai dela, bem como as terríveis consequências por seus atos, que levam Wilfred a uma jornada decadente até a loucura e a autodestruição. Posteriormente, *1922* foi lançado como livro, em 2017.

A novela foi adaptada para o cinema também em 2017, tornando-se um filme de pouco mais de 100 minutos, distribuído pela Netflix, sob a direção do estadunidense Zak Hilditch, diretor e produtor cujos filmes são comumente classificados como sendo dos gêneros “horror”, “thriller” e “sobrevivência”. Com um roteiro que visivelmente busca demonstrar fidelidade à novela de Stephen King, o filme *1922*, tendo Thomas Jane no papel principal, utiliza uma abordagem bastante gráfica e “sombria” para representar os atos de violência e a decadência financeira, familiar e mental subsequente ao assassinato. Apesar de sua pretensa fidelidade, o filme faz escolhas de enredo que notavelmente excluem trechos de acontecimentos da novela de King, sobretudo no desfecho dos fatos narrados.

O presente artigo visa analisar diferenças entre a apresentação dos eventos no conto/novela “1922”, de Stephen King, e a adaptação cinematográfica de mesmo nome, dirigida por Zak Hilditch. Propõe-se uma pesquisa bibliográfica, buscando em Rabatel (2016) uma abordagem a respeito dos pontos de vista (PDV) na narração, tendo em vista avaliar de que modo a produção cinematográfica constrói uma

categorização dos personagens a partir da visão do narrador-protagonista, Wilfred James. O artigo de Santos e Ponte (2020), sobre a adaptação de outro conto de King, também foi consultado, por trazer uma importante série de contribuições a respeito das teorias que propõem a “fidelidade” entre adaptações e textos originais, bem como outra corrente, que menciona o “dialogismo” entre as diferentes mídias. Por fim, busca-se em Maingueneau (2006) a caracterização de padrões literários de linguagem, demonstrando que o texto literário caracteriza-se frequentemente pela linguagem empregada e pela filiação aos textos literários canônicos.

Propõe-se como objetivo geral avaliar particularidades do texto literário na novela *1922*, sendo fixados os seguintes como objetivos específicos: 1) descrever de que modo a adaptação para o cinema lida com determinados elementos do texto literário; 2) Apresentar a adaptação de Zak Hilditch em sua abordagem em relação ao texto fonte. Como pergunta norteadora de pesquisa, é proposta a seguinte: a adaptação cinematográfica de *1922* pode ser tida como um caso de “fidelidade”?

Para melhor cumprir os objetivos propostos, o artigo será dividido em duas seções, a seguir, e considerações finais. A primeira seção, intitulada **Adaptação cinematográfica - das páginas à tela**, ocupa-se de uma caracterização geral das adaptações cinematográficas de textos literários, demonstrando quais são os vieses metodológicos da crítica para classificar essas produções, apresentando, por exemplo, a discussão acerca da “fidelidade” das adaptações. Em seguida, A segunda seção, chamada **Particularidades do texto literário em 1922**, abordará que partes da novela de Stephen King contêm fortes marcas de pertencimento ao texto literário, de modo que tiveram de ser suprimidas na adaptação cinematográfica de Z. Hilditch, por pertencerem a um código diferente, com características próprias.

Conclui-se que, apesar de se configurar uma tentativa de “fidelidade” à obra literária no filme, existe uma série de recursos próprios do discurso literário que enriquecem a novela de King, de modo que precisaram ser feitas sérias omissões ou mudanças em diversas cenas do filme, sobretudo no que diz respeito à cena final, na qual as escolhas feitas pelo diretor de cinema visivelmente modificam a culminância do enredo da novela de Stephen King, apesar de preservar a sempre presente opção interpretativa entre intervenção sobrenatural e devaneio psicológico, mas lançando mão de recursos audiovisuais específicos da linguagem do cinema.

2 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA - DAS PÁGINAS À TELA

Obras literárias frequentemente são adaptadas para as mais variadas mídias, como a música, os quadrinhos e, mais frequentemente, o cinema. Conforme menciona Silva (2012), a influência entre cinema e literatura é mútua, havendo este último buscado, desde seus primórdios, as narrativas literárias estabelecidas como canônicas para se basearem em seus enredos, enquanto a literatura, em um tempo no qual a narrativa é transformada em espetáculo nas telas dos cinemas para um

grande público, pôde se dedicar à experimentação e à busca de outras formas de expressão que não a mera sucessão de acontecimentos entre personagens em um dado tempo e espaço.

Quando uma obra literária — como um romance, uma peça ou um conto — é adaptada para as telas do cinema, uma das discussões que se levantam diz respeito à questão da fidelidade, isto é, à semelhança entre o enredo (em todos os seus detalhes) do texto literário e aquele do filme ou série resultante do processo de adaptação. Santos e Ponte (2020) contrastam a busca da fidelidade na adaptação, defendida por críticos como Bluestone, e a noção de dialogismo, que se fundamenta na disparidade das características de duas mídias diferentes e na resultante necessidade de frequentemente buscar realizar transposições, compensações ou mesmo supressões no âmbito de uma adaptação.

Justamente pela pluralidade de interpretações e de recursos que podem ser escolhidos pelo criador de uma adaptação, notam Santos e Ponte que uma mesma obra literária, como um romance, pode servir de inspiração a toda uma variedade de adaptações para outras mídias, como o cinema:

Assumindo, assim, o caráter dialógico e pluridiscursivo do romance, este pode dar margem a diversas interpretações, tanto dos leitores como dos críticos, e, inclusive, dos diretores das adaptações. Permite-se, portanto, que um único romance como fonte dê origem a diversas adaptações que o interpretarão de acordo com a leitura de seu diretor, utilizando-se dos meios disponíveis que compõem a linguagem cinematográfica, diferentes da linguagem literária (Santos e Ponte, 2020, p. 19).

Portanto, é a própria particularidade da linguagem cinematográfica (a qual usa recursos totalmente diferentes dos da literatura, tais como a trilha sonora, posicionamento da câmera, sombreamento/iluminação etc.) que dá lugar a que a mesma obra literária seja adaptada por diversas vezes, cada uma com um viés diferente, utilizando escolhas diferentes quanto à estética, ao direcionamento e a outros fatores. Pode-se citar o exemplo da peça teatral *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, a qual, além de diversas adaptações que buscam, cada uma à sua maneira, manter uma fidelidade ao texto original, inspirou filmes que optaram por uma abordagem ousada/inovadora, como *Romanoff and Juliet* (1961), no qual a história de amor entre dois adolescentes de famílias rivais de Verona foi transposta para o período da Guerra Fria.

Segundo Santos e Ponte:

Por se tratar de uma nova leitura do texto literário, a adaptação cinematográfica interpreta o texto-fonte em um contexto completamente novo em que as formas de interpretação são mais complexas e abundantes. Nesse novo contexto, o público ao qual a obra se destina também difere daquele da literatura, por isso o diretor pode adequar o discurso do texto fonte para atender às expectativas desse público (Santos e Ponte, 2020, p. 21).

Desse modo, frequentemente a noção de “fidelidade” de uma adaptação precisa ser questionada, uma vez que, lidando com linguagens, recursos e públicos totalmente diversos, o filme não pode “traduzir” todos os detalhes e escolhas feitas pelo texto literário, da mesma forma que uma obra literária não pode se expressar com a linguagem do cinema e todos os seus recursos convencionais. Para exemplificar os recursos mencionados, é interessante notar como a trilha sonora é frequentemente usada para aclimatar o expectador às sutis variações de humor e disposições dos personagens, como menciona Silva:

Eisenstein acredita que, quando o cinema tenta representar um conflito interno, a agitação dos pensamentos da personagem tem de ser mostrada tanto sonora quanto visualmente, ao mesmo tempo em que se contrapõe com a realidade exterior. Para ele, nem mesmo a literatura é capaz de representar adequadamente os transtornos psicológicos de uma personagem, somente o cinema tem a sua disposição os meios adequados para tal representação. Um monólogo interior no cinema teria um alcance mais vasto do que o da literatura, a não ser que a literatura rompesse com suas fronteiras (Silva, 2012, p. 183).

Assim sendo, no filme *1922*, dirigido por Z. Hilditch, observa-se como diversos recursos foram explorados para exteriorizar o estado interior dos personagens e construir uma tensão crescente no expectador, que vai se mantendo “cativo” do enredo. Pode-se citar como exemplo a trilha sonora, que, antes do momento culminante do assassinato de Arlette, pode ser caracterizada como simples, embora incômoda, utilizando um volume baixo, ao passo que, na noite do crime, em que Wilfred, o marido assassino, oferece vinho e embriaga sua esposa, simulando haverem chegado a um acordo quanto ao destino das terras de Arlette, ouve-se uma trilha de jazz animado, a qual, a propósito, volta a ser tocada como forma de construir suspense em uma cena posterior, quando o fantasma de Arlette retorna para atormentar seu assassino.

Quanto às passagens de *1922* em que o texto literário utiliza recursos próprios, que dificilmente poderiam ser traduzidos na adaptação cinematográfica, são abundantes. Na novela, a descrição dos personagens é minuciosa, tanto por meio da caracterização feita pelo narrador, Wilfred James, quanto pelos diálogos e pensamentos que ele pretensamente deixa escritos em sua confissão. O próprio narrador deixa perceptível em sua escrita que está sofrendo uma progressiva decadência rumo à loucura, sendo o ápice desse processo representado por uma linguagem cada vez mais fragmentária e reveladora de um processo de dissociação da realidade. Observa-se na novela uma caracterização muito melhor dos personagens, sobretudo de Wilfred, Arlette e Henry, em suas faixas etárias e fatores socioemocionais (sutilezas da adolescência, por exemplo). Finalmente, pode-se citar que Wilfred James, enquanto narrador, é quase sempre bem humorado, mostra-se

culto e faz frequentes alusões e citações a textos literários, sendo esses aspectos ignorados ou retratados de forma muito reduzida na adaptação cinematográfica.

3 PARTICULARIDADES DO TEXTO LITERÁRIO EM 1922

Teóricos como Dominique Maingueneau (2006) indicam como um uso particular ou específico da linguagem comunica a um texto o status de literário, de modo que é possível falar sobre a existência de uma “língua literária” (Maingueneau, 2006, p. 205). Para esse autor, “a produção literária, queira ou não, tende a produzir, ao se acumular, feixes de marcas lingüísticas que marcam o pertencimento à literatura, a determinados gêneros literários ou posicionamentos” (idem).

Podemos encontrar no conto/novela *1922* uma série de intertextualidades com outros textos literários, desde referências feitas a livros e trechos comentados ou lidos pelo narrador-protagonista, Wilfred James — o qual é caracterizado como um homem culto, que frequentemente é visto lendo — até sutis referências a textos literários canônicos, como o fato de James haver nomeado suas vacas utilizando nomes de divindades da mitologia grega, presentes em Homero ou Hesíodo, ou este eco de Edgar Allan Poe: “It was as if the well were alive, and we were seeing *the beating of its hidden heart*” (King, 2010, p. 77. Grifo nosso)¹.

Desse modo, verifica-se a existência, na novela, de uma série de marcas que denotam o pertencimento do texto à tradição literária, com diversas referências a textos canônicos, sobretudo àqueles que tratam de temas ligados à moralidade e às consequências das ações humanas, os quais são evidenciados no decorrer dos fatos apresentados em *1922*, uma narrativa sobre homicídio, maldade e consequências devastadoras. Para Maingueneau, “O que define a singularidade dos clássicos é esse jogo duplo de uma submissão transgressiva aos gêneros antigos” (Maingueneau, 2006, p. 170).

O sentimento de decadência e de remorso diante das consequências de escolhas erradas é demonstrado em todo o enredo da obra, sendo materializado nas escolhas textuais que exteriorizam o ponto de vista do narrador, que tenta ora apresentar suas más ações, demonstrando um quase arrependimento, ora transferir sua culpa para a própria vítima — sua esposa — ou para as circunstâncias, numa busca de conquistar a simpatia do leitor. Aparentemente, todo o desenrolar da confissão de James busca confirmar a tese apresentada logo nos primeiros parágrafos:

¹ “Era como se o poço estivesse vivo, e estivéssemos vendo a batida de seu coração oculto”. As citações a *1922* serão feitas ao original em inglês (King, 2010), com traduções nossas, salvo quando explicitamente mencionada a versão brasileira (King, 2015). O texto grifado faz uma sutil paródia às palavras que celebradamente dão conclusão ao conto “*The tell-tale heart*” (O coração delator), de Edgar Allan Poe.

Acredito que exista outro homem dentro de cada homem, um estranho, um Homem Conivente. E acredito que, em março de 1922, quando os céus do condado de Hemingford estavam brancos, e cada campo estava coberto de neve lamacenta, o Homem Conivente dentro do fazendeiro Wilfred James já tinha julgado minha esposa e decidido seu destino (King, 2015, p. 11).

O ponto de vista, nas palavras de Rabatel (2016, p. 29), “antes de ser um conceito linguístico, é, principalmente, uma postura cognitiva e psicossocial, que leva o indivíduo a se colocar no lugar do outro”. Colocando-se sempre no lugar do leitor, ou consciente de como pode ser visto como culpado ou como alguém que foi levado pelas circunstâncias adversas, o fazendeiro Wilfred James culpa a insubordinação de sua esposa, sua teimosia, e até lamenta a subversão dos costumes patriarcais que, em tempos remotos, permitiriam que um homem em sua posição tomasse decisões calculistas e egoístas, mesmo que incluíssem o assassinato de sua esposa. Em sua defesa, o fazendeiro chega a afirmar: “Não sou um monstro. Eu bem que tentei salvá-la do Homem Conivente” (King, 2015, p. 12).

Não são os fatos objetivamente dispostos que temos na novela *1922*, são os episódios conforme são apresentados pelo narrador-protagonista. E são diversos os recursos empregados por ele para, ao mesmo tempo, comunicar uma aura de confiabilidade a seus relatos e trazer peças que vão montando o enredo. Esses recursos incluem a pretensa transcrição de cartas, bilhetes, diálogos e recortes de jornal, construindo uma cenografia que serve para dar ligação aos acontecimentos.

Na literatura é muito comum que o leitor ou ouvinte não veja diretamente diante de uma cena englobante, mas antes de uma *cenografia*. Tomemos o exemplo de uma novela; a história pode ser contada de múltiplas maneiras: pode ser um marujo contando suas aventuras a um estrangeiro, um viajante que narra numa carta a um amigo algum episódio por que acaba de passar, um narrador invisível que participa de uma refeição e delega a narrativa a um conviva etc. (Maingueneau, 2006, p. 252. *Grifo do autor*).

No entanto, não se deve ignorar que todos os componentes da “cenografia” da novela de Stephen King são coordenados para cumprir os propósitos do narrador — O assassino Wilfred James, que pode ser chamado, nas palavras de Rabatel, de “enunciador primário”, ou seja: é o ponto de vista de James que se sobressai, ainda que busque influenciar o leitor ou exprimir outros relatos ou pontos de vista no decorrer de sua confissão²:

Primeiramente, o enunciador primário, aquele que assume a responsabilidade enunciativa dos PDV aos quais ele adere, aquele a quem se atribui um grande número de PDV, redutíveis a um PDV geral e a uma posição argumentativa global que, supõe-se, corresponde a sua posição sobre a questão. Nomearemos *principal* o enunciador em sincretismo com

² Observação: “PDV” significa “pontos de vista”.

o locutor, porque esse último exprime o PDV em um triplo aspecto: enquanto locutor, por intermédio de seu papel na enunciação (...); enquanto ser do mundo (...) e, por fim, enquanto sujeito que fala, aquele a quem se pede que preste contas pelo que é dito e pela forma como é dito. (Rabatel, 2016, p. 86).

É sempre possível ao leitor, portanto, enredar-se na cenografia preparada pelo narrador, como forma de apresentar os fatos como sendo resultados de uma série de causalidades que o levaram ao assassinato, ao envolvimento de seu próprio filho na trama, e a outros crimes, apesar de lançar no “homem calculista” ou conivente, dentro de si, a culpa por seus atos. Para Zumthor, “A escrita torna possível (e muitas vezes comporta) jogos de máscara, uma dissimulação, senão uma mentira, mas também (ou justamente por meio disso) propõe, ao menos ficticiamente, uma globalidade textual [...]”. (Zumthor, 1979, p. 520-521, *apud* Maingueneau, 2006, p. 216).

A partir desses artifícios que constituem a cenografia, o ponto de vista do narrador vai sendo progressivamente desenrolado de forma a prender o leitor no emaranhado da narrativa, representando os fatos — não de maneira objetiva, mas a partir da moldura dada pelo narrador: “O leitor se vê assim apanhado numa espécie de armadilha, porque o texto lhe chega em primeiro lugar por meio de sua cenografia, não de sua cena englobante e de sua cena genérica, relegadas ao segundo plano, mas que na verdade constituem o quadro dessa enunciação” (Maingueneau, 2006, p. 252).

É na culminância do enredo que se situa a passagem mais discrepante entre a produção cinematográfica de Zak Hilditch e o texto literário de Stephen King: no filme, aparecem os fantasmas das três vítimas de Wilfred James: Arlette — a esposa assassinada —, o filho Henry e sua namorada Shanon, os quais terminaram mortos após uma série infeliz de fatos subseqüentes ao crime cometido por Wilfred e Henry. A produção cinematográfica, talvez como forma de explorar melhor o gênero do terror, modificou, portanto, o final apresentado na novela *1922*, ou seja, o estranho suicídio do protagonista, que se feriu até a morte acreditando estar sendo, na verdade, atacado por ratos. Convém notar que os roedores são utilizados no decorrer de todo o enredo como metáfora para o remorso e as consequências do assassinato.

A omissão do final como foi idealizado por King pode ser explicada como uma escolha que melhor se adapta à linguagem cinematográfica, por ser mais simples e mais passível de agradar ao grande público, acostumado com o gênero filme de fantasmas, ou de vingança. Uma transposição semelhante ocorre com o filme *Troia*, analisado por Rodrigues e Zaninelli (2009). Segundo os autores:

A propósito da própria obra cinematográfica, é preciso fazer algumas considerações. Primeiro, é preciso que fique claro que a linguagem do cinema tende a eliminar alguns fatos que podem comprometer o resultado do filme. Esse é o caso da omissão de todas as cenas envolvendo os deuses,

ou seja, apenas ouvimos a menção aos seus nomes, mas não temos acesso à interferência deles nos acontecimentos que circundam a história. (Rodrigues e Zaninelli, 2009, p. 56).

A linguagem cinematográfica, portanto, está sujeita a parâmetros diferentes daqueles da literatura, uma vez que se lança para um público diferente, acostumado a gêneros diferentes e a uma forma particular de compreensão dos fatos apresentados, o que motiva escolhas de enredos que destoam daqueles vistos nas obras literárias, ainda que estas sejam a principal fonte de inspiração para os diretores das adaptações.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que a adaptação cinematográfica deve ser analisada, de acordo com os pressupostos teóricos de Santos e Ponte (2020), Silva (2012) e Rodrigues e Zaninelli (2009), tendo-se em vista que se trata de uma mídia que utiliza um tipo particular de linguagem, para um público específico, diferente do público e da linguagem literários. Apesar da notável tentativa de aproximação entre os enredos empreendida pelo diretor Zak Hilditch, pode-se observar, sobretudo na culminância dos acontecimentos de 1922, que precisaram ser feitas sérias omissões, modificando totalmente a conclusão do conto/novela de Stephen King. O texto literário é, por se basear tradicionalmente na narrativa, fonte de inspiração para a produção cinematográfica que propõe uma adaptação, mas essa influência não deve ser reduzida a uma mera questão de (in)fidelidade.

O texto da novela utiliza padrões típicos da linguagem literária, situando-se numa tradição que se fundamenta nas obras dos canônicos, como a *Ilíada*, a *Odisseia*, as demais narrativas greco-romanas, as obras de Shakespeare, Poe, etc. É igualmente típico da linguagem literária a construção de uma cenografia, que se apresenta como uma série de pontos de vista diferentes, mas os quais são subordinados a um enunciador principal, isto é, o narrador, que apresenta os fatos como ele observa, e como quer que o leitor os apreenda, de modo que este é sempre passível de cair numa armadilha, como afirma Maingueneau (2006). A adaptação de Z. Hilditch utiliza, para a caracterização dos personagens, artifícios diferentes daqueles do texto literário, evidenciados, por exemplo, quando da apresentação dos personagens no início do filme, representados posicionando-se para uma fotografia, o que remete à consciência de que os mesmos estão sendo observados por um público externo (os expectadores).

Chega-se à conclusão de que, apesar de se configurar uma tentativa de “fidelidade” à obra literária no filme, existe uma série de recursos próprios do discurso literário que enriquecem a novela de King, de modo que precisaram ser feitas sérias omissões ou mudanças em diversas cenas do filme, como pode ser observado, sobretudo, na cena final, em que a culminância do enredo, como

idealizada por Stephen King em seu livro *Full dark, no stars*, foi modificada para expor uma história de fantasmas, mantendo a sempre presente opção interpretativa entre intervenção sobrenatural e devaneio psicológico, mas lançando mão de recursos audiovisuais específicos da linguagem do cinema.

REFERÊNCIAS

HILDITCH, Z. **1922**. Direção de Zak Hilditch. Produção de Ross M. Dinerstein. Roteiro: Zak Hilditch. Música: Mike Patton. 2017. Son., color.

KING, S. 1922 in **Escuridão Total sem Estrelas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

KING, S. 1922 in **Full dark, no stars**. Nova Iorque: Pocket Books, 2010.

MAINGUENEAU, D. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

RABATEL, A. **Homo Narrans**: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa. São Paulo: Cortez, 2016. (Volume 1 - Pontos de vista e lógica da narração: teoria e análise).

RODRIGUES, F. L. F.; ZANINELLI, R. 2009. Literatura e adaptação cinematográfica: diferentes linguagens; diferentes leituras. **Revista eletrônica do instituto de humanidades**. VIII, 45-58.

SANTOS, F.R.S.; PONTE, C.A. Entre perdas e ganhos: a adaptação cinematográfica do conto “O nevoeiro”, de Stephen King. **Transversal** - Revista em Tradução, Fortaleza (CE), v. 6, n. 10, p. 18-32, 2020.

SILVA, T. M. G. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 181–201, 2012. DOI: 10.5007/2175-7917.2012v17n2p181. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2012v17n2p181>. Acesso em: 7 set. 2024.

LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: ESTUDO DO CONTO “DOS PALAVRAS”

Iara Maria Carneiro de Freitas

1 INTRODUÇÃO

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

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

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

Somente nas décadas de 60 e 70 é que os movimentos femininos, e feministas, ao redor do mundo, vieram chamar a atenção de todos para o fato de que a mulher é tão capaz quanto o homem de realizar qualquer tarefa. E com a literatura também foi assim. De todos os cantos do mundo surgiram textos e autoras provando que seus trabalhos mereciam ser tão valorizados quanto os de qualquer texto redigido por um homem.

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

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

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Literatura feminina na América Latina

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

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

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

Se levarmos em consideração que a princípio os escritos literários eram produzidos para a leitura exclusiva de homens, já que há poucos séculos atrás a educação das mulheres se restringia aos afazeres domésticos, enquanto que aos homens era concedida a oportunidade de serem letrados, torna-se fácil entender a quase ausência de títulos assinados por mulheres.

Que a produção literária feminina é recente não resta dúvida, basta que pesquisemos alguns historiadores e críticos para o constataremos ou mesmo que tenhamos em mente as condições de vida das mulheres nos séculos passados, sempre recolhidas entre quatro paredes, sem acesso à educação ou a uma vida social. Se conhecemos um pouco desta história não podemos nos admirar da ausência de uma literatura feminina nesta época (Duarte, 1987, p. 19).

A ausência da mulher na literatura nos primeiros séculos pode, então, ser compreendida pela maneira como a sociedade se encontrava dividida naquela época. Aos homens estava designado as letras e aos saberes, e para a mulher o lar e a família. Mesmo os livros que vinham a ser escritos por homens e direcionados ao público feminino vinham com assuntos que “seriam mais “adequados” à mulher” (Duarte, 1987, p. 20). São romances sentimentais e textos de confissão psicológica, mais adequados a “sensibilidade feminina” (Duarte, 1987, p. 20).

Dentro deste quadro, para que a mulher conseguisse espaço para atuar como escritora, foi necessário que houvessem fortes mudanças dentro da própria sociedade que permitissem, também, alterar a “visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo” (Zolin, 2009, p. 253).

As mudanças nos valores patriarcais da sociedade se deram início nas décadas de 60 e 70 com os movimentos feministas, que resgataram a mulher de seu papel secundário na sociedade. “O novo lugar que a mulher passa a ocupar na sociedade em decorrência do feminismo fez-se refletir nesse status quo” (Zolin, 2009, p. 254). Áreas que antes eram vistas como campo de atuação exclusivamente masculinas, passam, então, a serem ocupadas pelas mulheres. Com a literatura não foi diferente. As revoluções feministas dessa época, permitiram que as mulheres passassem “a escrever como literatas, livres dos temores da rejeição e do escândalo.” (Zolin, 2009, p. 254). No cenário mundial, os textos de autoria feminina, mesmo que não alto valorizados como os de autoria masculina, passaram, timidamente, a serem considerados em meio a crítica.

Na América Latina, nesse mesmo período, as coisas ainda eram um pouco diferentes. A década de 60 teve grande importância para a literatura latino-americana. Foi nessa época que escritores latino-americanos passaram a ser vistos no cenário internacional. Nomes como Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa, tornaram-se conhecidos e apreciados fora de suas raízes, nesse momento que ficou conhecido como “‘boom’ da literatura latino-americana dos anos 60”. (Navarro, 1995, p. 12).

Contudo, mesmo neste cenário de valorização da literatura latino-americana, na lista de escritores beneficiados com esse movimento encontram-se apenas nomes masculinos. “A lista do ‘boom’ se distingue pela total ausência de mulheres” (Navarro, 1995, p. 13). Não houve espaço nesse período para um só nome feminino se beneficiar dentro da literatura na América Latina.

Uma das razões desse silêncio é que a literatura produzida por mulheres foi sempre considerada “feminina”, isto é, inferior, preocupada somente com problemas domésticos ou íntimos e, por isso, não merecendo ser colocada na mesma posição da literatura produzida por homens, cujo envolvimento com questões “importantes”, isto é, com a política, história e economia foi sempre assumida sem discussão (Navarro, 1995, p. 13).

É perceptível a inferiorização intelectual a qual as mulheres estavam submetidas na América Latina dos anos 60. Diferente do que se possa pensar, já nesse período, haviam textos escritos e assinados por autoria feminina, porém, como foi citado, esses textos eram descartados pela crítica. Considerados inferiores em comparação com os textos escritos por homens, eles eram simplesmente ignorados. Em consequência disso, “editores ansiosos por publicar obras escritas por homens não se dispunham a fazer o mesmo com as mulheres romancistas” (Navarro, 1995, p. 13). O que explica a latente ausência de publicações femininas nesse período.

Duas décadas se passaram após esse período do “boom” literário, para que as mulheres comesçassem, enfim, a ganhar respeito e lugar em meio as publicações literárias latino-americanas. Somente a partir dos anos 80 obras escritas por mulheres passaram a ser “publicadas e receberam relativa atenção da crítica na América Latina.” (Navarro, 1995, p. 13). Podemos considerar esse súbito aumento de produções literárias de autoria feminina na década de 80 como uma conquista resultante das revoluções feministas que tiveram início nas décadas de 60 e 70. Como cita Navarro (1995), “É inquestionável o fato de que esses trabalhos, cujo impacto cresce a olhos vistos na América Latina, estão fundamentados no novo enfoque direcionado à questão da mulher e outras tendências sociais que podem ser conectadas a esses movimentos feministas.”

As produções literárias realizadas por mulheres, a partir desse período, passam a retratar os acontecimentos sociais na latino-américa sob uma nova ótica. Através do olhar feminino. Essa nova ótica reflete nos textos literários as “condições históricas e sociais na América Latina” (Navarro, 1995, p. 14), assim como, as questões de gênero através de uma “consciência emergente das mulheres que tentam alterar atitudes culturais sobre ‘diferenças inerentes’ entre homens e mulheres” (Navarro, 1995, p. 14).

Ainda hoje, as mulheres possuem menor influência nas áreas de poder, “se pode afirmar que a mulher latino-americana em geral permanece em silêncio, sem voz e usualmente sem acesso a práticas discursivas políticas e cultural.” (Navarro, 1995, p. 14). Com a literatura feminina a mulher latino-americana resgata sua força, sendo capaz de reescrever sua história.

E é interessante e importante observar o modo como isso se processa nos romances através do papel coincidente das personagens femininas. Na maioria das vezes, a mulher que é a personagem principal e narradora da história, adquire um papel preponderante, uma função específica na narrativa: o de escritora. Ela através da palavra oral ou escrita reescreve – literalmente – a história (Navarro, 1995, p. 15).

Essas personagens representadas em obras literárias parecem assumir o papel de provocadoras de um olhar reflexivo sobre o texto como Macabéa da obra *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector, *Malinche* da obra homônima Laura Esquivel,

Clara da obra *La Casa de Los Espíritus* de Isabel Allende, entre outras. Com isso, a mulher real se vê refletida nas lutas e desejos que a personagem feminina dentro do texto exprime e se sente instigada a reescrever da mesma forma a sua vida.

2.2 O feminino na literatura de Allende

Faremos neste tópico uma breve apresentação da vida e obra da escritora peruana Isabel Allende. Em seguida, nos deteremos em analisar o conto *Dos Palabras*.

2.2.1 Isabel Allende

Isabel Allende Llona, ou apenas Isabel Allende como é mais conhecida, é uma escritora e jornalista peruana, que viveu por muitos anos no Chile, e “a primeira escritora latino-americana a tornar-se internacionalmente conhecida como seus colegas escritores da época do ‘boom’” (Navarro, 1995, p. 16). Nascida em 2 de agosto de 1942 na cidade de Lima, no Peru, ainda criança se mudou para o Chile onde passou sua infância e juventude com a família.

Filha de Tomás Allende, um diplomata chileno, e de Francisca Llona Barros, também conhecida como Panchita, muito cedo perdeu a figura paterna, quando seu pai desapareceu, abandonando a família. As figuras masculinas de sua infância, após o abandono paterno, passaram a ser, então, seu avô Augustin Llona Cuevas, e logo, seu padrasto Ramón Huidobro, um diplomata com quem sua mãe veio a se casar. Isabel refere-se a eles dois como “dois pilares masculinos de minha infância”¹ e “de um machismo aterrador”² (Tradução nossa) (Allende apud Zapata, 1998, p. 97).

Foi em meio ao exílio na Venezuela que nasceu seu primeiro romance, *La Casa de los Espíritus*. Depois de finalizado o manuscrito, Isabel e sua mãe se empenharam de todas as formas para conseguir uma editora para publicar a obra. Somente em 1982 que, após rejeições por parte de várias editoras, a obra foi por fim publicada. Essa sua primeira publicação foi muito notadamente reconhecida pela crítica, tanto que as vendas realizadas nesse período foram o bastante para cobrir todos os gastos da publicação dessa edição e mais as posteriores.

No ano de 1987, quando deixa sua vida na Venezuela e se muda de vez para a Califórnia, a autora publica o romance *Eva Luna*, no qual, percebe-se que Allende “dá um passo adiante ao produzir uma obra que revela uma preocupação feminista alicerçada em um relato histórico objetivo e bem fundamentado.” (Navarro, 1995, p. 20).

Os perfis femininos traçados nas obras de Isabel Allende retratam mulheres fortes que traçam seu próprio destino. Geralmente essas obras correspondem a uma etapa da vida da autora ou a um momento político-social.

¹ “dos pilares masculinos de mi infancia”

² “de un machismo aterrador”

2.2.2 O feminino e a relação de poder presente no conto *Dos palabras*

Iremos, nesse tópico, analisar as relações de poder entre a personagem feminina, protagonista da história, e o personagem masculino que mais se destaca, seu antagonista, que ao final torna-se seu par romântico.

Dos Palabras (2011, p. 9-15) é o conto de abertura do livro *Los cuentos de Eva Luna* (1989). A história é contada por um narrador em terceira pessoa, que não faz parte do conto, mas que está por dentro de todo o ocorrido. O conto se inicia apresentando o nome da protagonista da história: “tinha o nome de belisa crepusculario”³ (tradução nossa) (Allende, 2011, p. 9) e segue informando ao leitor a profissão a qual belisa se dedica: “seu ofício era vender palavra”⁴ (tradução nossa) (Allende, 2011, p.9).

Belisa Crepusculario, nome que ela mesma encontrou para si como o narrador nos informa logo na primeira linha, passava a vida viajando de cidade em cidade vendendo palavras para a população. Levava e trazia informações dos lugares por onde passava. Todos a conheciam e a aguardavam para fazer uso de seus serviços e/ou para conseguir informações dos parentes que moravam distante. A personagem é apresentada, logo de início, como uma pessoa honesta e justa que se faz necessária. Como podemos ler no seguinte trecho:

Por cinco centavos entregava versos da memória, por sete melhorava a qualidade dos sonhos, por nove escrevia cartas de apaixonados, por doze inventava insultos para inimigos irreconciliáveis. [...] A quem lhe comprava cinquenta centavos, ela lhe presenteava com uma palavra secreta para espantar a melancolia. Não era a mesma para todos, é claro, porque isso teria sido um engano coletivo.⁵ (Tradução nossa) (Allende, 2011, p. 9).

No parágrafo seguinte o narrador nos descreve a origem humilde de Belisa, sua família tão miserável “que nem mesmo possui nomes para chamar a seus filhos”⁶ (Tradução nossa) (ALLENDE, 2011, p. 9) e a região severa onde ela nasceu:

Veio ao mundo e cresceu na região mais inóspita, onde alguns anos as chuvas se convertem em avalanches de água que leva tudo, e outros não cai nem uma gota do céu, o sol cresce até ocupar o horizonte inteiro e o

³ “Tenía el nombre de Belisa Crepusculario”

⁴ “Su oficio era vender palabras”

⁵ “Por cinco centavos entregaba versos de memoria, por siete mejoraba la calidad de los sueños, por nueve escribía cartas de enamorados, por doce inventaba insultos para enemigos irreconciliables [...] A quien le comprara cinquenta centavos, ella le regalaba una palabra secreta para espantar la melancolía. No era la misma para todos, por supuesto, porque eso habría sido un engaño colectivo.”

⁶ “que ni siquiera poseía nombres para llamar a sus hijos”

mundo se converte em um deserto.⁷ (Tradução nossa) (Allende, 2011, p. 9).

A narração segue mostrando ao leitor o trajeto da mulher e como, mesmo tendo nascido na miséria, em uma região que maltratava seus habitantes, Belisa, ainda criança e prevendo a proximidade de sua própria morte, após enterrar a quatro irmãos mais novos, decide ir embora sozinha em busca de sobrevivência. Atravessa o inferno sem a ajuda de ninguém a não ser dela mesma e deixando atrás de si a trilha de miséria de onde veio consegue por fim encontrar água e por sorte encontra também um meio de ganhar a vida, quando por acaso encontra uma página velha de um jornal. Como são escassas as opções de trabalhos que ela poderia arrumar na situação em que se encontrava, ela vê nas palavras a sua salvação.

Esse dia Belisa Crepusculario se inteirou que as palavras andam soltas sem dono e qualquer um com um pouco de manha pode se apoderar delas para negociá-las. Considerou sua situação e concluiu que fora se prostituir ou trabalhar como servente nas cozinhas dos ricos, eram poucas as ocupações que podia desempenhar. Vender palavras lhe pareceu uma alternativa decente. A partir desse momento exerceu essa profissão e nunca lhe interessou outra.⁸ (Tradução nossa) (Allende, 2011, p. 10).

Nesse ponto da história, podemos ver como a personagem Belisa encontra uma saída para a sua situação miserável por meio das palavras. Analisando esse trecho à luz de Navarro (1995), que destaca a “palavra” dentro dos textos de autoria feminina “como instrumento de conscientização ou “salvação” da mulher” (Navarro, 1995, p. 20), fica claro a importância desse conto e da história de sua personagem principal para a literatura feminina latino-americana. A personagem de Belisa é o próprio exemplo da importância da literatura para o empoderamento feminino.

A seguir, o narrador vai nos levar ao momento no qual aparece o Coronel, principal personagem masculino da história. Ele será o antagonista de Belisa. Em tudo os dois personagens são opostos. Enquanto Belisa foi apresentada como uma pessoa de origem humilde que consegue sobreviver usando de sua inteligência e astúcia, o Coronel é a própria força da brutalidade masculina. Seu poder consiste no medo que sua presença causa nos demais.

Se escutaram galopes e gritos, ela levantou os olhos da escritura e viu primeiro uma nuvem de pessoas e em seguida um grupo de ginetes que irromperam no lugar. se tratavam dos homens do Coronel, que vinham a

⁷ “Vino al mundo y creció en la región más inhóspita, donde algunos años las lluvias se convierten en avalanchas de agua que se llevan todo, y en otros no cae ni una gota del cielo, el sol se agranda hasta ocupar el horizonte entero y el mundo se convierte en un desierto.”

⁸ “Ese día Belisa Crepusculario se enteró que las palabras andan sueltas sin dueño y cualquiera con un poco de maña puede apoderárselas para comerciar con ellas. Consideró su situación y concluyó que aparte de prostituirse o emplearse como sirvienta en las cocinas de los ricos, eran pocas las ocupaciones que podía desempeñar. Vender palabras le pareció una alternativa decente. A partir de ese momento ejerció esa profesión y nunca le interesó otra”

mando do Mulato, um gigante conhecido em toda região pela rapidez de seu disparo e a lealdade a seu chefe. Ambos, o Coronel e o Mulato, passaram suas vidas ocupados na Guerra Civil e seus nomes estavam irremissivelmente ligados ao desastre e a calamidade.⁹ (Tradução nossa) (Allende, 2011, p. 11).

Uma amostra da personalidade agressiva e pouco delicada do Coronel é a forma como esse faz uso da força para conseguir o mais simples favor. Ao precisar dos serviços de Belisa, no lugar de ir a seu encontro como todos o fazem, ele manda que a sequestrem e a tragam contra a sua vontade.

-Estou te procurando. - gritou apontando para ela com seu chicote enrolado e antes que terminasse de falar, dois homens caíram em cima da mulher atropelando o toldo e quebrando o tinteiro, amarraram seus pés e mãos e a colocaram atravessada como um pacote de marinheiro na garupa da besta do Mulato.¹⁰ (Tradução nossa) (Allende, 2011, p. 11).

É evidente a diferença entre personagem feminino e masculino dentro do contexto social em que a história é contada. O narrador não especifica em que data se passaram os acontecimentos que nutri o enredo, porém, nos fornece pistas dessa época em trechos do texto como: "dos pormenores da Guerra Civil"¹¹ (Tradução nossa) (Allende, 2011, p. 9) e "havia passado suas vidas ocupados na Guerra Civil"¹² (Tradução nossa) (Allende, 2011, p. 11). Trechos como esses nos sugerem que a história está se passando em meio ao desenrolar de uma Guerra Civil e analisando entre os dois países que a escritora Isabel Allende mais costuma usar como cenários de suas histórias, Chile e Venezuela (Zapata, 1998), o mais provável é que o Chile, que em 1970 passa por uma Guerra Civil, seja o cenário onde os fatos se desenrolam.

Tendo o Chile da década de 70 como o cenário do conto, foi justo nessa época que as mulheres começaram a lutar por seus direitos e em muitas partes do mundo foi nesse período que a literatura feminina começou a ganhar forma e visibilidade (Navarro, 1995). Dentro do texto isso pode ser simbolizado pelo letramento, quase que autodidata, da personagem de Belisa e por ela fazer uso das palavras como forma de salvação. Sendo o ato de vender palavras um trabalho que ela própria considera mais decente que os serviços mais condizentes com as mulheres na época

⁹ "Se escucharon de pronto galopes y gritos, ella levantó los ojos de la escritura y vio primero una nube de polvo y enseguida un grupo de jinetes que irrumpió en el lugar. Se trataba de los hombres del Coronel, que venían al mando del Mulato, un gigante conocido en toda la zona por la rapidez de su cuchillo y la lealtad hacia su jefe. Ambos, el Coronel y el Mulato, habían pasado sus vidas ocupados en la Guerra Civil y sus nombres estaban irremisiblemente unidos al estropicio y la calamidad"

¹⁰ "- A ti te busco - le gritó señalándola con su látigo enrollado y antes que terminara de decirlo, dos hombres cayeron encima de la mujer atropellando el toldo y rompiendo el tintero, la ataron de pies y manos y la colocaron atravesada como un bulto de marinero sobre la grupa de la bestia del Mulato."

¹¹ "de los pormenores de la Guerra Civil"

¹² "habían pasado sus vidas ocupados en la Guerra Civil"

em sua posição, como prostituta ou servente de cozinha, “considerou sua situação e concluiu que fora se prostituir ou trabalhar como servente nas cozinhas dos ricos, eram poucas as ocupações que podia desempenhar. vender palavras lhe pareceu uma alternativa decente.”¹³ (Tradução nossa) (Allende, 2011, p. 10).

Nesse mesmo período, nos anos 70, o papel da mulher perante a sociedade começava a mudar. Porém, ainda era a força do patriarcado que predominava socialmente. Assim sendo, a maneira abusiva e autoritária com a qual o Coronel trata Belisa no primeiro momento é justificado por essa concepção dos papéis homem/mulher, onde o homem ainda era quem mandava.

Depois de ser sequestrada e levada contra a sua vontade na garupa de um cavalo para se encontrar com o Coronel, um homem que ela não conhecia, ao se ver frente a frente com ele pela primeira vez Belisa percebe a fragilidade por trás daquela figura de poder: “A mulher viu sua pele escura e seus olhos ferozes e soube de imediato que estava em frente ao homem mais solitário deste mundo.”¹⁴ (tradução nossa) (Allende, 2011, p. 12).

Deste ponto em diante os papéis de poder dentro da história sofrem uma mudança. O Coronel revela suas intenções ao trazê-la ali. Ele precisa dos serviços dela como vendedora de palavras para mudar sua vida de forasteiro e temido por todos para Presidente eleito pela população.

Desejava entrar nos povoados sob arcos de triunfo, entre bandeiras coloridas e flores, que o aplaudissem e lhe dessem de presente ovos frescos e pão recém assado. Estava cansado de comprovar como a seu passo fugiam os homens, abortavam de susto as mulheres e tremiam as criaturas, por isso tinha decidido ser Presidente.¹⁵ (Tradução nossa) (Allende, 2011, p. 12).

Aqui os papéis, então, se invertem. A mulher (Belisa) que se via capturada e a mercê da vontade do outro, agora é encarregada de ditar as palavras que este vai usar para mudar o rumo de sua vida. O homem (o Coronel) que até então era descrito como a figura que detinha maior poder e a quem todos temiam, se coloca nas mãos dela, buscando redenção em seu destino.

A personagem compõe o discurso, e mais que isso, ela o lê três vezes em voz alta para que o Coronel o decore, visto que este não sabe ler, demonstrando mais uma vez como a autora coloca o personagem masculino na dependência do

¹³ “Consideró su situación y concluyó que aparte de prostituirse o emplearse como sirvienta en las cocinas de los ricos, eran pocas las ocupaciones que podía desempeñar. Vender palabras le pareció una alternativa decente”

¹⁴ “La mujer vio su piel oscura y sus fieros ojos de puma y supo al punto que estaba frente al hombre más solo de este mundo”

¹⁵ “Deseaba entrar a los pueblos bajo arcos de triunfo, entre banderas de colores y flores, que lo aplaudieran y le dieran de regalo huevos frescos y pan recién horneado. Estaba harto de comprobar cómo a su paso huían los hombres, abortaban de susto las mujeres y temblaban las criaturas, por eso había decidido ser Presidente”

feminino, ou seja, o Coronel precisa dos conhecimentos que Belisa detém. Após o término do seu trabalho, a vendedora de palavras recebe seu pagamento e concede ao comprado duas palavras secretas, como é o costume de suas negociações. Com essas palavras ela o enfeitiça.

Com o discurso composto por Belisa, o Coronel alcança seu objetivo. Conquista a população que já não mais o temem. Porém ele já não é mais o mesmo. As duas palavras o perseguem e o mantem preso. “O que não tinham conseguido tantos anos de batalhas conseguiu um encantamento sussurrado ao ouvido.”¹⁶ (Tradução nossa) (Allende, 2011, p. 14). Allende uma vez mais coloca as palavras (o saber) como a causa maior das mudanças sofridas pelo homem.

Como é recorrente nos contos de Isabel Allende, como enfatiza a autora na entrevista dada à Zapata (1998), todos os contos “são de amor, esse é o fio que os uni.”¹⁷ (Tradução nossa) (Allende *apud* Zapata, 1998, p. 106). Ao final da história o Coronel sucumbe ao poder de Belisa, perde toda aquela imagem que o classificava como poderoso e temível. “Os olhos carnívoros do puma tornaram-se mansos quando ela avançou e lhe tomou a mão.”¹⁸ (Tradução nossa) (Allende, 2011, p. 15).

Nesse conto foi possível identificar claramente as relações de poder impostas pelas relações de gênero entre homem e mulher. A força das palavras, do saber, modificando os destinos dos dois personagens principais, dando-lhes a redenção.

3 METODOLOGIA

A metodologia utilizada no presente trabalho constituiu-se de uma pesquisa bibliográfica, descritiva, com abordagem qualitativa e fundamentada no método dedutivo interpretativo, pois partimos das várias conceituações sobre a representação feminina na literatura de autoria feminina latino-americana.

4 CONCLUSÕES

Produzir este trabalho foi de grande importância para compreender a importância da literatura de autoria feminina, em especial na América Latina, até os dias atuais. Saindo do estigma de inferioridade em relação ao texto literário de autoria masculina, ainda hoje, a literatura feminina não recebe a notoriedade que merece, já que é vista e analisada sempre levando em consideração a comparação com textos de autores homens que são considerados exemplos para a literatura.

Analisar sobre a problemática da mulher um conto da escritora Isabel Allende tendo como referencial teórico os livros e artigos de referência voltados a

¹⁶ “lo que no habían logrado tantos años de batallas lo había conseguido un encantamiento susurrado al oído”

¹⁷ “son de amor, ése es el hilo que los une”

¹⁸ “los ojos carnívoros del puma tornarse mansos cuando ella avanzó y le tomó la mano”

essa temática foi importante, pois nos permitiu perceber o crescente significado do papel da mulher dentro da sociedade e o quanto ainda nos falta lutar para alcançar a igualdade com o sexo oposto, seja ela no campo literário ou no cenário social. Significativo também foi e perceber o quanto os textos literários femininos influenciam e contribuem para essa luta.

Para finalizar, é possível perceber que apesar de muitos estudos e análises já terem sido realizados a respeito do tema, ainda se faz necessário a produção de novos trabalhos que analisem os textos de escritoras como Allende. Na própria produção literária de Isabel Allende podemos encontrar muitas outras histórias que podem vir a servir de material para levantar estudos a respeito da personagem feminina sob diferentes lentes analíticas, como por exemplo, sob uma perspectiva psicológica, ética ou sob um contraste social.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CONFORTIN, H. Discurso e Gênero: a mulher em foco. *In*: GHILARDI-LUCENA, M. I. **Representações do feminino**. Campinas: Editora Átomo, 2003. p. 107-123.

DUARTE, C. L. Literatura feminina e crítica literária. *In*: ANPOLL - II ENCONTRO NACIONAL, 2., 1987, Rio de Janeiro. **Comunicação**. Natal: UFRN, 1987. p. 15 – 23.

NAVARRO, M. H. x. Porto Alegre: Editora da Universidade/ufrgs;mec/sesu/proedi, 1988. 92 p.

NAVARRO, M. H. (Org.). **Rompendo o silêncio**: gênero e literatura na América Latina. 3 ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995. 191 p.

ZAPATA, C. C; ALLENDE, I. Eva Luna e Cuentos de Eva Luna. *In*: ZAPATA, C. C. **Isabel Allende**: Vida y espíritus. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S. A., 1998. p. 95-112.

ZOLIN, L. O. Literatura de autoria feminina. *In*: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem - Editora da UEM, 2009. p. 253-261.

ZOLIN, L. O. Questões de gênero e de representação na contemporaneidade. **Letras**, Santa Maria, v. 20, n. 41, p.183-195, jul./dez. 2010. Semestral.

LITERATURA E A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES DOS/AS LEITORES/AS:

ANÁLISE DO CONTO A MOÇA TECELÃ –
MARINA COLASANTI

Daniella Monteiro Roque de Oliveira
Sara dos Santos Ferreira
Emanuela Carla Medeiros de Queiros

1 TECENDO OS FIOS DAS PRIMEIRAS IDEIAS...

A leitura literária desempenha um papel fundamental no desenvolvimento da identidade dos jovens, pois permite a exploração de diferentes perspectivas, experiências e emoções, atuando como cita Molina (2008) em sua metáfora: como janela e espelho, através dos quais os indivíduos podem se reconhecer, refletir e transformar sua vida por meio da reflexão-ação que a literatura oferece.

A literatura proporciona diversas possibilidades de leitura para o contexto da sala de aula, que vão desde práticas para o letramento do sujeito leitor às leituras de fruição para deleite, despertando sensações, sentimentos e imaginação. Segundo a BNCC, documento que norteia o currículo da educação básica no Brasil, não se deve “ensinar literatura”, mas “promover o contato com a literatura para a formação do leitor literário, capaz de apreender e apreciar o que há de singular em um texto cuja intencionalidade não é imediatamente prática, mas artística. O leitor descobre, assim, a literatura como possibilidade de fruição estética, alternativa de leitura prazerosa” (BRASIL, 2018, p. 65).

Para Candido (2004, p. 175), “os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática”. Assim, a leitura literária apresenta conflitos e põe em xeque as representações impostas pela sociedade, num movimento dialético de aceitação/negação e reconstrução da realidade. Ela combate preconceitos estabelecidos e discute as diversas identidades, à luz dos reflexos do texto sobre o leitor e da visão do leitor sobre si e seu lugar estabelecido no mundo.

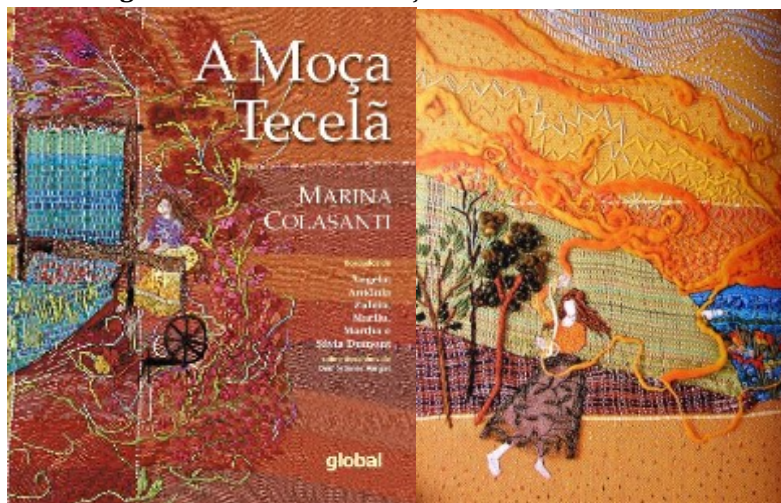
De acordo com uma pesquisa da Câmara Brasileira do Livro (CBL), em 2023, 84% dos brasileiros com mais de 18 anos não compraram livros. Entre os que compraram livros em 2023, 57% foram mulheres e 43% homens. Em comparação com outros países, o brasileiro costuma ler cerca de quatro livros por ano, enquanto o canadense lê 12. Os fatores para o afastamento da leitura no Brasil são inúmeros, que vão desde a falta de estímulo adequado na infância até a falta de recursos financeiros para a compra de livros literários de qualidade. Esses dados parecem colocar o Brasil num patamar de país não-leitor.

Com o propósito de aprofundar o debate, trazemos a análise do conto A moça tecelã de Marina Colasanti, com o intuito de analisar como a narrativa influencia na construção da identidade e emancipação dos leitores para a transformação social. A metodologia adotada é de cunho bibliográfico e de natureza qualitativa, propondo a aplicação de sequência didática básica apresentada por Cosson (2019) em séries do Ensino Médio, como meio para desenvolver o letramento literário, proporcionando aos estudantes uma reflexão sobre suas capacidades de autonomia e resistência frente a construção de suas identidades.

No conto "A moça Tecelã" de Marina Colasanti, esse processo é explorado de maneira profunda e poética. Publicado em 1979, no livro Doze reis e a moça no labirinto do vento, com ilustrações da própria autora, o conto narra a história de uma jovem que tece não apenas fios, mas também os elementos de sua própria existência e identidade. Através de sua arte, a protagonista se envolve em uma jornada de autoconhecimento e afirmação, revelando como a prática da tecelagem se torna uma metáfora poderosa para a construção de sua identidade pessoal.

Em 2004, a história foi relançada pela editora Global, a edição conta com desenhos de Demóstenes Vargas bordados pelas mãos das irmãs Ângela, Antônia, Zulma, Marilu, Martha e Sávia Dumont. O conto tem estrutura semelhante à de um conto maravilhoso, cujas características são narrativas curtas que apresentam, como o próprio nome já diz, um elemento "maravilhoso" em sua composição, ou seja, algo mágico ou sobrenatural. Com maestria, Marina Colasanti inova e revoluciona na construção desse gênero literário, pois lança luz sobre um tema tão atual, o reconhecimento pela liberdade feminina.

Imagens 01 e 02: Livro A moça tecelã – Marina Colasanti



Fonte: Google Internet

O diferencial desta edição está na precisão e delicadeza dos desenhos de Vargas, enriquecidos pelos bordados das irmãs Dumont, que acrescentam detalhes minuciosos e cores vibrantes. Esses elementos ampliam a intencionalidade da

narrativa, na qual a protagonista tece seu próprio destino com magia e determinação. O conjunto da obra oferece ao leitor uma experiência visual e poética refinada, reforçando a profundidade da história.

Reconhecida por seu estilo lírico e imagético, a autora utiliza nesse conto a tradição oral e os elementos do fantástico para abordar questões universais de gênero, autonomia e criatividade. A jovem tecelã, com sua habilidade inata e sua resistência às pressões externas, encarna a luta pela autodefinição em um mundo que frequentemente impõe narrativas e papéis pré-determinados.

Por meio da análise desse conto, este artigo se propõe explorar a capacidade da literatura de transfigurar o leitor, metamorfoseando-o, empoderando-o, servindo-lhe como um meio de humanização e reconhecimento de si mesmo, oferecendo através da personagem da moça tecelã uma abordagem sobre novas perspectivas da identidade feminina.

2 TECENDO A HISTÓRIA À LUZ DOS ESTUDOS E PESQUISAS

Uma das funções da leitura é fazer refletir sobre si, seu contexto e sua cultura. Essa reflexão se dá pela identificação ou aproximação do texto lido com suas vivências e sua história. A leitura torna-se uma experiência de socialização do “eu” com o texto e com os diversos “eus” que se entrelaçam no momento da leitura.

Nessa perspectiva, mediar as práticas de leituras no viés das construções identitárias significa contribuir para a formação do sujeito-leitor crítico, como agente ativo na reconfiguração da vida social, pela compreensão e intervenção no mundo a partir do entendimento de si e de suas identidades.

Stuart Hall, em "A Identidade Cultural na Pós-Modernidade", descreve a identidade como um processo contínuo e dinâmico, influenciado por discursos culturais e sociais. Hall argumenta que "a identidade é uma construção, uma produção que nunca está completa, sempre em processo, e que está constituída dentro, não fora, da representação" (Hall, 1992). Esse conceito de identidade como algo em constante construção é crucial para entender a trajetória da protagonista de "A moça Tecelã", que através de sua arte e das decisões que toma, está continuamente reformulando quem ela é.

Pensando na construção da identidade, no caso do conto, sendo a protagonista uma mulher, refletimos sobre a ideia de Zinani (2006) na qual defende que:

A constituição do sujeito feminino é um processo com raízes históricas que implica transformações relevantes na sociedade, uma vez que a mudança da mulher acarreta modificações nos papéis sociais que deixam de ser fixos e definidos, tornando-se abertos e indeterminados (Zinani, 2006, p. 49).

A personagem embora retratada em um espaço mítico justificado pela presença do mágico tear, apresenta-se uma mulher independente, que por alguma razão não explícita, resolve tecer um marido para lhe fazer companhia. Essa ação traz expectativas e anseios que são logo frustrados pela atribuição de um papel secundário a mulher, que passa apenas a realizar os desejos do esposo, seguindo numa relação extremamente opressiva.

O enredo do conto gira em torno de uma jovem que era tecelã e não produzia apenas tecidos, com seu tear mágico, tudo o que tecia ganhava vida, como podemos verificar no trecho que segue:

Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E a noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila (Colasanti, 2003, p. 10).

A história tem seu conflito inicial quando a jovem protagonista, envolvida em solidão, deseja para si uma família e lindos filhos e para que seu intuito fosse concretizado, decide então tecer para si um companheiro. “Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou em como seria bom ter um marido ao lado” (Colasanti, 2003, p. 10). Analisando este trecho, observamos semelhança com as narrativas tradicionais que retratam a mulher no papel de mãe e esposa, que na busca da felicidade plena, busca um casamento e filhos, utilizando da construção de uma família para sua autoafirmação na sociedade.

No início do relacionamento o casal vivia feliz, até o momento que seu marido ambicioso, descobrindo encantamento do tear, passou a ordenar que a esposa tecesse riquezas: queria castelo para morarem, muitos criados entre tantas outras coisas.

E feliz foi, durante algum tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque tinha descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar (Colasanti, 2003, p. 11).

Quando ele a prendeu na torre mais alta do castelo em que moravam e a moça então percebeu que estava infeliz. Passou então a desejar ficar sozinha. Até que outro dia, enquanto o marido dormia, ela finalmente decidiu destecer tudo, inclusive o esposo, que não pôde fazer nada, pois, quando acordara, a moça já lhe desfazia os pés. Sozinha novamente, a moça sentiu-se feliz, tecendo uma linda manhã que apontava no horizonte.

E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre. – É para que ninguém saiba do tapete – disse. E

antes de trancar a porta à chave, advertiu: - Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos!
Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer (Colasanti, 2003, p. 13).

Nesse trecho percebemos que apesar de sentir-se feliz tecendo, a mulher não estava confortável em tecer apenas a história de riquezas, sonhada e imposta pelo marido. E que de alguma forma ela desejava, voltar a tecer manhãs, dias, pássaros, jardins, chuvas e noites com elementos que lhe fariam sorrir novamente, sem a repressão de alguém que nunca lhe perguntara acerca de sua própria verdade.

A personagem central de *A moça tecelã*, desconfia que possa encontrar felicidade e a autorrealização sendo condicionada apenas a tecer riquezas para o marido opressor. Então faz do seu ofício um movimento contrário, às avessas, em que seu tear desconstrói o pensamento e a idealização de algo que, na prática, lhe trouxe aprisionamento. “Nesse ato libertário de ir desfazendo o que já estava tecido, a mulher desfia não só os bens materiais, exigências do marido tirano, mas também as ilusões de um casamento de enredaduras felizes” (Romano e Medeiros, 2021, p. 79).

Vejamos o trecho:

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela. A noite acabava quando o marido estranhando a cama dura acordou, e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu. Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte (Colasanti, 2003, p. 14).

Metaforicamente, Colasanti apresenta em sua narrativa a história de muitas mulheres que passam a trabalhar na construção de sonhos alheios em detrimento dos seus próprios desejos. A leitura dessa história, pode gerar a busca pelo autoconhecimento e, conseqüentemente, o encontro com o espelho de nossas próprias verdades, muitas vezes, silenciadas por construções impostas pelas relações sociais culturalmente construídas ao longo da história.

Na apresentação do livro “Literatura e gênero: a construção da identidade feminina”, de Cecil Jeanine Albert Zinani, há uma reflexão bastante pertinente acerca dos papéis sociais atribuídos às mulheres ao longo da história real e na ficção:

Na vida real, como também na literatura, os papéis sociais e a condição geral das mulheres têm sido construídos a partir de um conjunto de

pressupostos, de valores e de uma moralidade ética determinada previamente por uma perspectiva de dominação patriarcal. Seu resultado em termos ficcionais, como nas sociedades reais e concretas, têm sido limitar a ação social autônomas das mulheres, criar mitos justificadores, enraizar uma ideologia dominante e, finalmente, atribuir um lugar coadjuvante, secundário e menor, quase sempre irrelevante, as mulheres no desenvolvimento social (Navarro *apud* Zinani, 2006, p. 12).

Nessa perspectiva, torna-se importante propiciar aos sujeitos (leitores/as) uma reflexão que parte do texto literário e que perpassasse também o contexto cultural em que estão inseridos para uma verdadeira transformação social, emancipatória e crítica.

Com vistas a aprofundar essa discussão, trazemos a ideia de Yunes quando aponta que “muitas vezes, a narrativa nos contraria – como a vida. Ali na leitura solitária, aparentemente, convivemos com outras *personas* e dialogamos com elas, encontrando o solitário de que precisamos, mesmo que não se possa mudar o “destino”. (Yunes, 2010, p.62). Dialogando com esse pensamento, momentos de encontros com a literatura pode proporcionar ao leitor o conhecimento daquilo que, muitas vezes, lhe era desconhecido e, que em algum momento, essas reflexões somente serão possíveis no encontro com o seu íntimo. Assim, justifica-se que a personagem de “A moça tecelã” prefira voltar a solidão, na qual inicialmente sentia-se feliz com sua arte e sua vida, sem necessariamente buscar o poder aquisitivo imposto pelo marido idealizado.

Muitos estudos apontam para a necessidade de uma crítica feminista, porque não se pode compreender o lugar do sujeito mulher partindo de uma crítica pautada numa sociedade patriarcal.

A conduta autoritária do homem e o papel submisso da mulher, apontando essas relações de poder em uma sociedade patriarcal, são retratados, muitas vezes, seja de forma sutil ou escancarada: o marido tecido de cima para baixo, a forma como ele entra na vida da tecelã, a censura à ideia da mulher de ter filhos, a clausura, o controle do tempo (mais em menos horas) etc. (Romano e Medeiros, 2021, p. 73).

Desse modo, é necessário que haja a valorização e difusão da escrita feita por mulheres, mas que também haja método para uma leitura também feminina, favorecendo um “lugar de fala”, escuta e autoidentificação autônoma das escritoras/leitoras atuantes na sociedade.

À luz de Backthin e Kristeva, as autoras Romano e Medeiros (2021) constroem um painel de intertextualidades entre o texto Colasantino e outros textos como As parcas/As moiras, Rapuzel, Penélope (personagem de A Odisseia), A bela adormecida, Aracne, Adão e Eva (texto bíblico) entre outros, que apresentam personagens que assim como a moça tecelã enfrentam desafios entremeados por metáforas relacionadas a criação, ao tecer, ao aprisionamento por causa dos desejos humanos e a espera de um salvador. Na narrativa, em estudo, a moça sem nome

precisa se libertar da sua própria criação, pois não há outro personagem, mítico ou não, que possa salvá-la. “O fio na mão da personagem, que não possui traços faciais, refere-se ao poder de qualquer mulher traçar a própria história” (Romano e Medeiros, 2021, p. 77).

Ao analisar “A moça tecelã” e sua complexidade, é possível compreender como as histórias que lemos e contamos moldam nossa compreensão de nós mesmos e do mundo ao nosso redor. O conto de Colasanti não apenas entretém, mas também inspira e desafia, mostrando que a identidade é um processo contínuo de tecelagem, onde cada fio – cada experiência, cada escolha -contribui para o desenho final de quem somos.

3 TECENDO APRENDIZAGENS EM SALA DE AULA

Nos propomos aqui apresentar um exemplo de utilização do conto de Colasanti “A Moça tecelã” através da sequência didática básica, referenciada por Cosson (2019), com aplicação nas turmas de 1º anos do Ensino Médio de escolas públicas das cidades de Iguatu e Quixeramobim, ambas no estado do Ceará.

Queiros e Souza (2023, p. 123) defendem que “ouvir, contar ou escrever histórias são saberes que alimentam a imaginação, criam vínculos com a realidade e, conseqüentemente, educam e humanizam”. Mas como proporcionar esses momentos nas escolas aos nossos jovens num sistema tão rígido e marcado pela forte presença de avaliações externas criadoras de rankings? Em que lugar a literatura pode exercer seu papel transformador desvinculado de atribuições de notas, atividades, provas e competições? Qual é o lugar que a leitura ocupa numa sociedade carente de políticas públicas de fomento ao livro e a literatura?

No seu texto *O direito de ler e de escrever*, Castrillón (2011) aponta a necessidade de “definir a leitura e a escrita como direitos, como práticas que ajudam as pessoas a construírem sua individualidade, a criar seu espaço no mundo e a estabelecer relações com os demais” (p.94). A autora defende ainda que jovens de comunidades carentes, em situações econômicas de risco, leem como ato de rebeldia, buscando atender projetos pessoais e emancipatórios. Essa questão se torna ainda mais significativa quando esses indivíduos são meninas (mulheres), que historicamente têm sido colocadas em papéis de subalternidade.

Por ser uma história que carrega as marcas de um novo tempo em gestação, a dependência emocional e comportamental da moça tecelã dá lugar para novas formas de existir, rompendo com um discurso machista, evidenciando realidades assimétricas entre homens e mulheres (Romano e Medeiros, 2021, p. 80).

Para fundamentar o trabalho em sala de aula, recorreremos a uma das principais contribuições de Rildo Cosson, o livro *Letramento Literário: Teoria e Prática*. Nele, o autor explora diversas possibilidades de abordagem da leitura e da

literatura, argumentando que "ler implica troca de sentidos não só entre o escritor e o leitor, mas também com a sociedade onde ambos estão localizados, pois os sentidos são resultados de compartilhamentos de visões de mundo [...]" (Cosson, 2019, p. 17). Apresentamos uma abordagem para trabalhar o conto A moça tecelã em sala de aula, proporcionando a ampliação do olhar dos alunos-leitores para além da ficção. "No ambiente escolar, a literatura é um lócus de conhecimento e, para que funcione como tal, convém ser explorada de maneira adequada" (Cosson, 2019, p. 26).

Cosson, partindo de sua experiência e prática, propõe em seus estudos a Sequência Básica que nos dedicaremos, a exemplificar, sugerindo sua utilização em turmas 1º ano do Ensino Médio, a partir da leitura do conto "A moça tecelã", foco de abordagem deste estudo. A Sequência Básica é definida pelo autor de maneira bem sucinta, como um método que é "constituído por quatro passos: motivação, introdução, leitura e interpretação" (Cosson, 2019, p. 51).

A sequência didática que propomos é composta por cinco etapas. A primeira envolve uma contextualização da obra, onde apresentamos aos participantes a autora, o contexto de produção de sua obra, a importância de sua escrita e seu papel como mulher escritora na década de 1970 no Brasil. Essa atividade pode ser realizada por meio de uma exposição dialogada com slides ou pela exibição de um vídeo com um trecho de entrevista da própria escritora.

Na segunda etapa, sugerimos uma leitura compartilhada adaptando a metodologia do Programa Círculos de Leitura¹. Esse momento permite que os leitores leiam o texto de forma descontraída e leve, e em seguida reflitam sobre a construção da narrativa e as temáticas atemporais abordadas, como relacionamentos, amor, liberdade, trabalho e valores para a vida. Essa atividade promove a partilha de impressões e experiências em sala de aula. Sobre este momento Cosson (2019), explica:

Em outras palavras, a motivação, a introdução e a leitura (...) são elementos de interferência da escola no Letramento Literário. Do mesmo modo, a história do leitor do aluno, as relações familiares e tudo mais que constitui o contexto da leitura são fatores que vão contribuir de forma favorável ou desfavorável para esse momento interno (Cosson, 2019, p. 61).

¹ "Idealizado por Catalina Pagés, filósofa e psicanalista, com especialização em dinâmicas de grupo, o programa Círculos de Leitura, iniciativa do Instituto Fernand Braudel de Economia Mundial, tem sido desenvolvido com crianças e jovens de comunidades e escolas públicas de vários estados do Brasil: São Paulo, Ceará, Minas Gerais, Pernambuco e Bahia". (PAGÉS; LAMAS, 2018, p.11) "Nos Círculos de Leitura os participantes leem em voz alta, muitas vezes, a sonoridade e a musicalidade das palavras despertam o saber do corpo, deixando aflorar os sentimentos, que são o alicerce da mente. Acreditamos que o grupo é um espaço privilegiado para que ocorra o trânsito de energias". Disponível em: <https://www.braudel.org.br/0-programa/> Acesso em: 04/06/2024.

Na terceira etapa, projetamos uma apresentação do conto "A Moça Tecelã" por meio das imagens digitalizadas da edição que inclui bordados das irmãs Dumont, baseados em desenhos de Demóstenes Vargas. Durante a apresentação, analisamos os elementos, símbolos e cores utilizados nos bordados, que colaboram para a ampliação da experiência dos leitores.

Finalmente, as duas últimas etapas envolvem atividades voltadas para a criação artístico-literária. Uma delas é a escrita de um texto literário no formato de carta, dos leitores para a protagonista da história, e a outra é a criação de um cartão com desenhos ou pinturas livres, utilizando materiais diversos, relacionados aos sentimentos expressos na carta. Dessa forma, proporcionamos momentos de contato com o texto literário e com a arte visual, analisamos temáticas relevantes para os jovens do século XXI e incentivamos a criatividade e sensibilidade artística dos nossos estudantes.

Ao finalizarem o trabalho, os professores ou mediadores de leitura podem organizar uma mostra dos trabalhos produzidos, promovendo a "troca de sentidos" entre os estudantes. É "importante que o aluno tenha a oportunidade de fazer uma reflexão sobre a obra lida e externalizar essa reflexão de forma explícita, permitindo o estabelecimento do diálogo entre os leitores da comunidade escolar" (Cosson, 2019, p. 68).

4 TECENDO IDEIAS NÃO FINAIS...

O presente trabalho manteve interesse em utilizar a leitura literária como constituinte de uma via de tornar o aluno construtor de sua identidade leitora, através da abordagem do conto "A moça tecelã". Como proposta de estudo utilizou-se a Sequência Básica de Rildo Cosson para a formação de leitores literários, compreendendo-a como método capaz de aproximar a literatura dos nossos jovens motivando-os, introduzindo-os no mundo da leitura e interpretação de textos como forma de conhecer a si mesmo e o mundo que os rodeia. Reconhecendo que um percurso ideal para tornar a leitura literária um hábito, é torná-la prazerosa entre nossos estudantes, de modo que, acreditando que a experiência apresentada poderá influenciar e ajudar nossos alunos a vivenciarem boas experiências com a literatura, encarando-a como algo deleitável e divertido.

A narrativa Colasantina, por sua vez, proporciona uma visão crítica, expondo as relações desiguais entre homens e mulheres e associando o poder, de maneira inovadora, às mulheres. Isso serve como um meio de lhes conferir voz, opções e caminhos. Ao inverter a tradicional dinâmica de poder, a narrativa fortalece as personagens femininas, evidenciando suas capacidades de autonomia e resistência. Dessa forma, não apenas ilumina as injustiças e desigualdades históricas, mas também oferece um modelo inspirador de transformação, demonstrando que

reconfigurar as relações de poder é fundamental para construir uma sociedade mais justa.

Este conto desafia as convenções sociais e apresenta uma visão transformadora, onde a autonomia e a autodeterminação são centrais na formação da identidade. Nesse contexto, o trabalho com sequências didáticas dá suporte ao professor/mediador quanto aos resultados que se quer alcançar com os leitores/as. Ao enfatizar a importância da literatura como meio de reflexão e resistência, este trabalho reafirma o papel primordial das narrativas literárias na promoção do autoconhecimento e da percepção do mundo. É importante salientar que existem outras mil possibilidades de abordagens com a leitura e a literatura e que esse trabalho exige paciência e resiliência para alcançar bons frutos, mas como diz o grande escritor Guimarães Rosa “o que a vida quer da gente é coragem”.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.
- CANDIDO, Antonio. Direitos humanos e literatura. In: FESTER, A. C. R. (org.). **Direitos humanos e literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CASTRILLON, S. **O direito de ler e de escrever**. São Paulo: Pulo do Gato, 2011.
- COLASANTI, M. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 11 ed. São Paulo: Global, 2003.
- COLASANTI, M. **A moça tecelã**. São Paulo: Global, 2004.
- COSSON, R. **Letramento literário: teoria e prática**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2019.
- HALL, S. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro (RJ): DP&A, 2011.
- MOLINA, A. M. **La disciplina de la imaginacion**. Bogotá: Asolectura, 2008.
- PAGÉS, C; LAMAS, M. A. **Círculos de leitura: a arte do encontro**. São Paulo: Recriar editorial, 2018.
- QUEIROS, E. C. M. de; SOUZA, R. J. de. A formação de leitores literários na escola básica. In: OLIVEIRA, F. C. de; BEZERRA, K. G. da C. S; SANTOS, M. E. S. da. (orgs.). **Formação e prática docente: múltiplas abordagens**. Vol. II. Mossoró/RN: Edições UERN; FAPERN, 2023. *E-book*. ISBN: 978-85-7621-455-7.
- ROMANO, P. A. B; MEDEIROS, J. P. S. Urdidura literária: uma análise do livro a moça tecelã. **E-scriita Revista do Curso de Letras da UNIABEU**. Nilópolis, v.12, Número 2, p. 68-82, julho-dezembro, 2021. Disponível em:

<https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/4264/pdf>. Acesso em: 04/06/2024.

YUNES, E. A provocação que a leitura faz no leitor. In: AMARILHA, M. (org.). **Educação e leitura: redes de sentido**. Brasília: Liber livro, 2010.

ZINANI, C. J. A. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. EDUCS, 2006.

LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS ENTRE O ROMANCE *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS, E SUA ADAPTAÇÃO EM FILME

Andresa Vieira da Costa
Pedro Ryann Gomes Pereira
Natan Severo de Sousa

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O cinema, enquanto arte visual e narrativa, tem desempenhado um papel significativo na sociedade desde sua criação, permitindo que histórias sejam contadas e vistas de maneiras inovadoras e impactantes. Ao longo das décadas, diversas correntes cinematográficas surgiram, buscando transformar a forma de produzir e interpretar filmes, sendo o Cinema Novo, na década de 1960, um dos exemplos mais marcantes. Mascarello (2006) argumenta que essa revolução cinematográfica, visava desconstruir o cinema tradicional e trazer à tona narrativas mais autênticas e próximas da realidade brasileira. Ao conhecer a nossa própria história através de obras ricas em verossimilhança, seríamos capazes de analisá-la e aprender com tais produções para conjecturar acerca da construção de um futuro ideal e justo.

Paralelamente, a literatura, como uma das formas mais antigas e fundamentais de expressão cultural, tem a capacidade única de explorar o mundo interior dos personagens e de criar universos complexos através da escrita. A literatura, através da fortuna em cultura contida em suas obras clássicas, oferece uma experiência imersiva de vivência das diferentes realidades e perspectivas. Além disso, obras literárias frequentemente refletem sobre questões como a condição humana, estruturas sociais e culturas, fazendo com que sejam uma espécie de “espelho da sociedade”, sendo assim uma poderosa ferramenta para reflexão crítica.

Neste contexto, a intersecção entre cinema e literatura será explorada através da análise da obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e sua adaptação cinematográfica dirigida por Nelson Pereira dos Santos em 1963. Este estudo se propõe a investigar a relação dialógica entre o texto literário e sua adaptação cinematográfica, identificando semelhanças e diferenças na representação dos personagens, cenários e temas. O objetivo principal é compreender como o meio cinematográfico pode complementar, expandir ou reinterpretar a narrativa literária, oferecendo novas perspectivas ao espectador/leitor. Como objetivos específicos, nos propomos a identificar semelhanças e diferenças na representação dos personagens, cenários e temas; além de buscar entender como o meio

cinematográfico pode complementar, expandir ou reinterpretar a narrativa literária.

Desse modo, a justificativa para este trabalho consiste na importância de entender a forma como diferentes mídias podem dialogar entre si para enriquecer a experiência narrativa. Além disso, investigar a adaptação de *Vidas Secas* contribui para a compreensão do impacto do Cinema Novo na representação da realidade social brasileira, e como essa representação pode ser traduzida de um meio literário para o cinematográfico. A pesquisa é desenvolvida a partir de uma análise comparativa, considerando as especificidades da literatura e cinema, e suas respectivas linguagens. Para tanto, será utilizada uma metodologia qualitativa que busca identificar as estratégias de adaptação utilizadas e as implicações dessas escolhas para a narrativa final.

2 O ROMANCE “VIDAS SECAS”, DE GRACILIANO RAMOS (1938)

Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos explora as dificuldades de uma família de retirantes em meio à seca e à pobreza extrema, oferecendo uma forte e realista representação da vida no sertão nordestino brasileiro. A obra, que foi publicada em 1938, se destaca pela linguagem econômica, mas profundamente expressiva, bem como pela maneira como retrata a opressão social e a desumanização resultantes das circunstâncias adversas. Examinaremos nesta seção, os principais temas do livro, a construção dos personagens, a linguagem empregada e a estrutura narrativa.

Temas como miséria, fome, opressão e luta pela sobrevivência estão presentes em *Vidas Secas* e refletem as dificuldades da vida no sertão nordestino. Ramos (2024) mostra a vida de Fabiano e sua família para ilustrar o ciclo constante de sofrimento e pobreza que os sertanejos enfrentam. A seca, que dá título à obra, não é apenas uma condição climática, mas também representa a aridez da vida dos personagens, que vivem em um estado de privação constante. O trecho a seguir, do primeiro capítulo da obra, intitulado “Mudança”, introduz com clareza esses aspectos:

As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer, Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a canseira e os ferimentos. As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhe aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas. Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sangravam.

Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força.

Deixaram a margem do rio, acompanharam a cerca, subiram uma ladeira, chegaram aos juazeiros. Fazia tempo que não viam sombra. Sinha Vitória acomodou os filhos, que arriaram como trouxas, cobriu-os com molambos. O menino mais velho, passada a vertigem que o derrubara, encolhido sobre folhas secas, a cabeça encostada a uma raiz, adormecia, acordava. E quando abria os olhos, distinguia vagamente um monte

próximo, algumas pedras, um carro de bois. A cachorra Baleia foi enroscar-se junto dele (Ramos, 2024, p. 15-16).

No trecho, percebe-se a riqueza em detalhes nas condições precárias dos personagens, como Fabiano que se abstém até de usar a própria voz para conseguir economizar energia. A passagem também destaca o que encontramos em todo o enredo: o enfoque no sertão árido e como seu clima afeta os personagens, que lutam para encontrar uma sombra.

Outro tema central é a desumanização dos personagens, que, em sua luta pela sobrevivência, se tornam quase que figuras animais. A narrativa de Ramos (2024) é marcada pela ausência de diálogo interno aprofundado, refletindo a incapacidade dos personagens de articular seus próprios pensamentos e sentimentos. Essa desumanização é exacerbada pela relação dos personagens com o mundo ao seu redor, onde a comunicação é reduzida ao mínimo e as interações sociais são limitadas e opressivas. Podemos ver esses aspectos com fidelidade já no segundo capítulo da obra, “Fabiano”.

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.
Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.
Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando: - Você é um bicho, Fabiano.
Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.
Chegara naquela situação medonha - e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.
- Um bicho, Fabiano.
Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. [...]
Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. As vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos - exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas (Ramos, 2024, p. 22-23).

Os personagens de Vidas Secas são delineados com uma economia de palavras que, paradoxalmente, os torna extremamente ricos em significado. Fabiano, o protagonista, é um homem de poucas palavras, movido por instintos

básicos e uma resignação diante da vida dura que leva. Sua mulher, Sinhá Vitória, compartilha dessa resignação, mas demonstra um desejo reprimido por uma vida melhor, simbolizada pela cama de couro que nunca terá. Os filhos, sem nome e com pouca voz na narrativa, são representações da continuidade do ciclo de pobreza e desumanização.

A figura de Baleia, a cadela da família, merece destaque especial. Apesar de ser um animal, Baleia é, em muitos aspectos, tão humanizada quanto próprios personagens humanos. Sua morte, descrita no capítulo “Baleia”, é uma das cenas mais impactantes da obra, carregada de simbolismo e ilustra a crueldade da vida no sertão, bem como a compaixão e o vínculo emocional que ainda restam naquela família:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espoariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (Ramos, 2024, p. 82).

O trecho humaniza a cadela Baleia, trazendo a tona seus últimos sentimentos e desejos. Percebe-se que mesmo moribunda, a animal se mostra determinada a encontrar preás para alimentar a sua família, como havia feito no início da trama.

Graciliano Ramos opta por uma prosa seca, sem ornamentos, que espelha a realidade crua e desolada dos sertanejos. Essa escolha estilística é fundamental para a construção da atmosfera do romance e para o impacto emocional que a narrativa causa no leitor. Além disso, o uso da terceira pessoa narrativa permite a Ramos manter uma certa distância crítica dos eventos e personagens, reforçando a sensação de inevitabilidade e fatalismo que permeia na obra. Além disso, a estrutura fragmentada do romance, composta por capítulos que podem ser lidos de forma independente, contribui para a sensação de repetição e circularidade da vida dos personagens, uma vida que parece nunca progredir ou mudar.

Vidas Secas é uma obra que combina simplicidade estilística com profundidade temática, e oferece uma visão brutal e honesta da vida no sertão nordestino. Através de sua prosa enxuta e da construção cuidadosa de seus personagens, Ramos (2024) cria uma narrativa que, embora curta, deixa uma impressão duradoura sobre o leitor. A crítica social implícita em cada página torna o romance uma obra atemporal, que continua relevante e poderosa mesmo décadas após sua publicação.

3 A RELAÇÃO DIALÓGICA ENTRE O ROMANCE E A ADAPTAÇÃO HOMÔNIMA POR NELSON PEREIRA (1963)

O filme “Vidas Secas”, dirigido pelo cineasta Nelson Pereira, lançado em 1963, retrata de maneira realista a essência da história em que se passa no Sertão

brasileiro em meio à seca, mergulhando por temáticas sociais como a fome, miséria e sobrevivência. Além disso, trazendo traços característicos e estéticos do Cinema Novo, que buscava mencionar e trazer à tona problemáticas socioculturais do Brasil.

A literatura regionalista apresentou um Brasil totalmente desconhecido. Os romances que surgiram na década de 1930 ofereceram aos leitores um mundo distanciado da metrópole, que mergulhava em cenários rurais e rudimentares, cenários que marcaram o início da história de nosso país, e que acabaram servindo de palco para a criação de diferentes filmes (Junior, 2015, p. 4).

Em uma primeira análise, deve-se pontuar a escolha pelo diretor em relação a produção estética do filme em preto e branco faz transparecer a sensação de desolação, pobreza e sofrimento, temas centrais do filme. Como também a luminosidade branca faz remeter ao forte sol escaldante predominantemente do sertão. Além disso, o calor é sensível tanto no filme quanto no livro, o sufocamento dos personagens é notório.

Outro fator relevante que Nelson Pereira optou foi no escasso uso de trilha sonora, criando assim uma atmosfera que refletisse a aridez e o silêncio opressivo da vida dos retirantes nordestinos, que são os protagonistas da história. Contando também com poucos diálogos no decorrer do filme e da trama, que chega a ser intimidador para quem o assiste, permanecendo apenas ruídos como o som da carroça e o barulho dos pássaros. Logo para o telespectador, causa um sentimento de tensão ao notar traços ausência de cores, sonoridades e diálogos. Ele se adaptou de recursos cinematográficos diferentes para transpor o que no livro trouxe.

Nelson brinca com a câmera, quando focaliza em posicionar ela em um enquadramento fechado quando enaltece o sofrimento dos personagens, mostrando pessoas desamparadas e desestruturadas. A câmera de maneira subjetiva quando vai mostrar de maneira mais ampla o cenário, tendendo a ficar tremida e não posicionada estruturalmente, com o intuito de mostrar a cena com mais naturalidade.

Freitas (2017) acreditava que a objetividade da câmera externa, que se mantém afastada dos personagens e das emoções, era fundamental para capturar a realidade de maneira mais autêntica. Ele argumentava que, em vez de manipular a percepção do espectador, como faria uma câmera subjetiva, a câmera externa permitia que o público interpretasse a ação e o drama por si mesmo, promovendo uma experiência cinematográfica mais profunda e reflexiva.

Por outro lado, a câmera subjetiva, que assume a perspectiva de um personagem, pode criar uma forte conexão emocional e psicológica, colocando o espectador na perspectiva da mente ou dos olhos do personagem. Freitas (2017) discutiu como esses diferentes enfoques podem ser usados para diferentes efeitos dramáticos e estilísticos no cinema.

Uma das cenas que ganhou maior repercussão no livro de Vidas Secas foi a morte da Cachorra baleia que se localiza no capítulo nove, intitulado “Baleia”. O capítulo, ao ser adaptado para sua versão cinematográfica, pôde concentrar uma cena muito marcante. Em seu contexto, antes da família ter que se deslocar no ato final, Fabiano comenta sobre a ação de matar a cachorra, pois essa se encontra doente. A decisão de Fabiano foi motivada pela necessidade de evitar o sofrimento prolongado do animal e de proteger a sua família de um possível contágio. Na trama, é dito que a cachorra já vinha sofrendo, sentia-se ferida. Ao levar um tiro da espingarda de Fabiano, ela estranhou a sensação, esmoreceu, começou a perder a visão, sentiu o cheiro dos preás que se aproximavam, e, logo em seguida, sentiu seu olfato enfraquecer. Notamos que a passagem de estado de baleia foi dolorosa e percebemos que se nota uma agonia por parte dela, descritos em terceira pessoa, mas que passa a percorrer o seu psicológico, mostrado nas imagens a seguir:

Imagem 1.



Imagem 2.



Imagem 3.



Imagem 4.



Imagem 5.



Fonte: GloboPlay

Freitas (2017) conta como sobre Nelson Pereira faz uso de câmeras externas e subjetivas durante a cena da morte da personagem Baleia. Na qual a cachorra se encontra deitada, havendo a percepção da predominância de tristeza no rosto dela, apenas aguardando a morte nas imagens 01, 02 e 03 (câmera externa); e a visão de Baleia acerca do cenário observando a casa e os preás correndo nas imagens 4 e 5 (câmera subjetiva). Além disso, imagem 2, vemos a cadela imóvel, fechando os olhos e não esboçando reação, o que constrói a ideia de que a cadela não tem mais forças para persegui-los.

Em correlação com o livro, é visto que o filme pôde adaptar o capítulo com fidelidade. A cena permanece com o mesmo simbolismo, ilustrando a faceta cruel da vida sertaneja, além de representar a compaixão e o vínculo emocional da família com a cadela, características essas reforçadas pelas ótimas atuações que

acompanham o drama. Os aspectos cinematográficos aqui, como o jogo de câmeras e o som servem para auxiliar a transpassar esse momento para o espectador, podendo vivenciar a cena tanto quanto o leitor da obra original.

Como resultado da pesquisa, pode-se observar que, de acordo com Freitas (2017, p. 10): “Nelson Pereira não muda substancialmente a fábula, mas a utiliza em outra mídia e em outro contexto, como mensagem a uma sociedade em meio ao recrudescimento moral e político que viria, poucos anos após, a culminar no golpe militar de 1964”. No contexto social do Brasil da época, o filme foi lançado pouco antes do golpe militar de 1964. O Brasil vivia um período de grande agitação política e social, com intensas discussões sobre a desigualdade social, reforma agrária, e o papel do Estado. As tensões culminaram com o golpe militar, que instaurou um regime autoritário no país. É neste contexto que a adaptação de *Vidas Secas* se aloca, e, por isso, nota-se que o filme, apesar de carregar em sua produção um contexto diferente do qual a trama original se passa, ainda é capaz manter a consistência e fidelidade da obra original, adaptando momentos marcantes com a mesma carga emocional e conseguindo manter clara e concisa a temática principal da obra.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa investigou a relação dialógica entre o texto literário e sua obra cinematográfica, e, a partir disso, pôde-se concluir que a obra cinematográfica não trouxe apenas uma releitura fiel, mas uma adaptação para o contexto social em que o país vivia. Os personagens não sofreram alterações significativas, e Nelson Pereira buscou adaptar seus enredos de forma fiel ao romance de Ramos. Os cenários também refletem a aridez da seca em meio ao sertão nordestino, e os principais temas do romance permanecem visíveis e enfatizados. Essa simbiose entre cenário e narrativa reforça a sensação de desolação e resistência, temas centrais tanto no livro quanto no filme. Além disso, a direção de Nelson Pereira dos Santos utiliza recursos cinematográficos, como a fotografia e a trilha sonora, para amplificar as emoções e atmosferas presentes no romance. Esses elementos mostram como o cinema, ao adaptar uma obra literária, não se limita apenas a reproduzir a história, mas tem o poder de enriquecer, transformar e oferecer novas interpretações da narrativa original, agora ampliada e ressignificada pelo cinema.

REFERÊNCIAS

FREITAS, R. I. **A estética da seca**: a transcrição cinematográfica de *Vidas Secas*. 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/74133419/A_est%C3%A9tica_da_seca_a_transcri%C3%A7%C3%A3o_cinematogr%C3%A1fica_de_Vidas_Secas>. Acesso em: 11 ago. de 2024

JUNIOR, A. da C. S. Os Brasis de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos: Vidas Secas da Literatura ao Cinema. *In*: Cordis. **História e Cinema**, São Paulo, n. 15, p. 3-18. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/download/26230/pdf/70806>>. Acesso em: 20 ago. de 2024.

MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006.

RAMOS, G. **Vidas Secas**. São Paulo: Via Leitura, 2024.

LITERATURA E DECOLONIALIDADE: UMA ANÁLISE DA OBRA TORTO ARADO

Janete Fernandes dos Santos
Auríbio Farias Conceição

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura contemporânea tem sido crucial na desconstrução de narrativas hegemônicas que moldam nossa compreensão e ações em relação à sociedade. Na literatura brasileira, é possível encontrarmos obras que exploram o passado e seus efeitos no presente, promovendo uma reflexão acerca das relações de poder que configuram as estruturas sociais e culturais do Brasil. Essas narrativas não apenas abordam questões históricas e sociais, mas também exploram as complexas dinâmicas que envolvem aspectos como identidade, raça, gênero e classe, oferecendo perspectivas variadas a partir de vozes e histórias que foram duramente silenciadas.

Ao expor as dinâmicas resultantes do período colonial e oferecer uma visão que facilita a compreensão da identidade e da história de um país, o pensamento decolonial está intrinsecamente ligada à literatura, sobretudo à contemporânea. Essa corrente de pensamento, que dialoga diretamente com as narrativas literárias, promove o pensamento crítico e desafia as estruturas sociais e históricas estabelecidas. Ao revelar os efeitos das relações de poder através de personagens e suas narrativas, torna-se um meio poderoso na luta pela liberdade e pela justiça social. Por meio da literatura, autores contemporâneos desafiam a visão dominante e nos convidam a reconsiderar o passado e entender as injustiças do presente. Ainda que por muito tempo tenha havido o silenciamento histórico, a literatura tem permitido o surgimento de vozes combativas, que resistem e denunciam as opressões. Para Soares (2008), “a leitura literária democratiza o ser humano”, uma vez que “mostra o homem e a sociedade em sua diversidade e complexidade, e assim nos torna mais compreensivas, mais tolerantes” (Soares, 2008, p. 31).

Diante disso, o objetivo desse trabalho é analisar a obra “*Torto Arado*”, de Itamar Vieira Junior, utilizando a perspectiva decolonial, a partir das temáticas abordadas na trama. Para isso, nos interessa compreender os conceitos de *colonialidade*, *colonialismo*, e *decolonialidade*, além de explorar aspectos relacionados diretamente ao processo de colonização e sua manutenção. O interesse pela temática partiu após o contato com alguns estudos decoloniais que foram aplicados à obra, que, por coincidência, estava sendo relida ao mesmo momento do meu contato com as teorias, além da importância de se discutir o tema. Esta pesquisa é de caráter qualitativo e bibliográfico, com uma abordagem analítica. Para seu

desenvolvimento, propomos, inicialmente, o esclarecimento dos conceitos de colonialismo, colonialidade e descolonialidade, seguido pela análise da obra. Para isso, utilizamos fundamentos de Quijano (2005), um dos principais representantes da perspectiva decolonial, assim como às contribuições de Machado & Soares (2021) a respeito da temática.

2 COLONIALISMO, COLONIALIDADE E DECOLONIALIDADE

Para melhor compreender os aspectos decoloniais presentes na obra, é preciso, antes de tudo, distinguir brevemente os conceitos de colonialismo e colonialidade. Enquanto o colonialismo refere-se ao processo de controle político e territorial de uma região, a colonialidade está associada à extensão desse processo, uma vez que esta não cessa com o término do domínio, e suas marcas persistem nos povos originários ao longo do tempo. Essas marcas, consequências do período colonial, moldam as relações de poder e são responsáveis pela conservação e manutenção das hierarquias sociais, perpetuando estruturas que marginalizam e oprimem povos e culturas colonizadas. Essas estruturas influenciam e delimitam nossa maneira de agir, pensar e interagir, alcançando os diferentes aspectos sociais, que vão desde os aspectos políticos e econômicos aos mais sutis, como domínios da cultura, da identidade e da subjetividade. Isso resulta na subalternização, no silenciamento e no apagamento — geralmente de modo violento — de culturas e saberes dos povos colonizados.

A colonialidade, segundo Lugones (2014), é um sistema de opressão que vai além do simples controle político ou econômico, que envolve um processo ativo de desumanização, na qual as pessoas são reduzidas e classificadas como “menos humanos” (Lugones, 2014, p. 939). Essa desumanização não é apenas uma consequência da dominação, mas, como explicam Dering e Barbosa (2021), é uma forma de controle que se infiltra nas identidades e subjetividades das pessoas, a ponto de se tornar algo tão comum e aceito, como se fosse algo natural, que quase não percebemos (Dering; Barbosa, 2021, p. 109). E quanto mais imperceptível esse processo, mais eficaz é, pois, uma vez que essa dominação e classificação são praticadas de forma imperceptível, passam a não ser refletidos por quem é dominado.

Em contrapartida, os pensamentos/estudos decoloniais é um conjunto de teorias e práticas em resposta às consequências do colonialismo e da modernidade colonial. Nesse sentido, A decolonialidade é “um movimento de resistência – teórico, epistêmico, cultural, prático e político –, à lógica da Modernidade/Colonialidade” (Almeida; Silva, 2015, p. 43). Assim, decolonialidade visa desconstruir conceitos e perspectivas impostos aos povos subalternizados. No entanto, não se trata de apagar todo e qualquer vestígio do colonialismo, mas sim, de evidenciar a hegemonia

herdada do processo da colonização, viabilizando a liberação desses povos para reconhecer sua autenticidade cultural, política, econômica e ideológica.

3 ASPECTOS DECOLONIAIS NA OBRA

A obra *Torto Arado*, vencedora do prêmio Jabuti, tem como centro da narrativa a família de Zeca Chapéu Grande, na fictícia Fazenda Água Negra. Abordando temáticas como escravidão, preconceito, violência e miséria, a obra retrata a vida precária no Sertão Baiano, revelando um Brasil ainda desconhecido por muitos. Além disso, o autor explora outros aspectos, como a luta contra o esquecimento do passado e a ancestralidade dos personagens, sororidade e resistência. Nesse romance, somos convidados a explorar não apenas a trama dos moradores de Água Negra, mas também a refletir sobre as complexidades de um povo marcado por um passado de opressão e exploração. A narrativa é dividida em três partes: Fio de corte; Torto arado e Rio de sangue. Dando à narrativa um protagonismo das vozes femininas, as memórias são contadas através das vozes das duas irmãs, filhas de Zeca e Salustiana, Bibiana e Belonísia, respectivamente, e posteriormente narradas por uma encantada.

Itamar Vieira Junior, autor da obra, é geógrafo e doutor em Estudos Étnicos e Africanos, pela Universidade Federal da Bahia. Além disso, o escritor é funcionário público do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), órgão estatal responsável pela condução da reforma agrária. O autor testemunhou fatos que o inspiraram na escrita da obra, presenciando situações diversas de injustiça e abandono. Suas experiências teóricas e práticas relacionadas à terra proporcionaram uma visão de mundo que serviu como instrumento para tratar, em seu livro, sobre temáticas relevantes para refletir o que é o Brasil hoje. Esse contato com populações indígenas, quilombolas, ribeirinhas e assentadas no interior da Bahia, sua terra natal, e do Maranhão, ajudou Vieira Junior, segundo o próprio autor, a compreender os conflitos historicamente produzidos em torno desses grupos e de como o passado ainda persiste nos dias atuais¹.

A trama se inicia com uma cena intrigante envolvendo as duas irmãs e uma faca de corte pertencente a sua avó, Donana. A curiosidade e admiração pelo objeto resultaram em um acidente no qual uma das personagens acabou perdendo a língua e, conseqüentemente, sua habilidade de fala. O próprio autor, em entrevista, explica que “a língua ausente representa o silenciamento ancestral de mulheres que não são prioridade nas políticas públicas, que nunca apareceram na nossa literatura e não

¹ “Tudo em ‘Torto Arado’ é presente no mundo rural do Brasil. Há pessoas em condições análogas à escravidão”. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-12-02/tudo-em-torto-arado-ainda-epresente-no-mundo-rural-brasileiro-ha-pessoas-em-condicoes-analogas-a-escravidao.html>. Acesso em: 03 maio. 2024.

têm surgido com frequência em outras expressões artísticas no país”². Em seguida, as meninas são levadas ao hospital, situado na zona urbana. Lá, acompanhamos a percepção de Bibiana em relação a sua própria identidade e de como são percebidas e tratadas pelas pessoas ao redor: “Foi o primeiro lugar em que vi mais gente branca do que preta. E vi como as pessoas nos olhavam com curiosidade, mas sem se aproximar” (Vieira, 2019, p. 19). A observação narrada pela personagem sublinha uma mudança drástica no ambiente social e racial a que estavam acostumadas. Isso acontece ao se depararem com um ambiente predominantemente branco, diferente da fazenda onde sua família vivia e trabalhava, cuja população era majoritariamente negra. Na cena, através dos olhares curiosos, a personagem se percebe como “outra”.

No processo de colonização, a classificação de “outro” impôs uma escala de inferioridade/superioridade, resultando no controle de corpos dentro de um sistema que valida e invalida comportamentos, saberes, e acesso a determinados espaços. Diante disso, esses grupos passaram a ser vistos com base no pensamento eurocêntrico, que classifica corpos, destruindo percepções de mundo que impõe uma nova identidade que não só justifique as relações hierárquicas, mas que também assegure, aos que estão no topo da pirâmide do poder, privilégios que já foram garantidos.

A partir dessas classificações, os espaços tornaram-se claramente delineados e segregados baseando-se nas construções sociais de raça e gênero e, uma vez definidas, essas construções são reforçadas através de estratégias quase imperceptíveis para que continuem firmando as relações sociais hierárquicas. Porém, para que um tipo de opressão seja exercida e justificada, é necessário que haja estratégias de controle que ajudem a moldar, como discutido anteriormente, identidades e percepções. Trata-se de uma forma de dominação que, de maneira sutil, naturaliza a opressão, fazendo com que o oprimido sinta-se merecedor da sua própria condição. A imposição de algumas normas, como a exemplo da restrição quanto à construção das casas dos trabalhadores na obra de Vieira Junior, que não podiam ser construídas com tijolos, reforçava que os trabalhadores não seriam os verdadeiros proprietários daquelas terras, sendo continuamente lembrados de sua posição de inferioridades quanto aos donos da Fazenda Água Negra, uma vez que, “trabalhadores, não podem ter casa igual a dono” (Vieira, 2019, p. 205). O uso desses instrumentos de controle constituem-se como mecanismos de poder que justificam a dominação, convencendo o oprimido de sua própria “inferioridade”.

Essas ideias, à medida que vão sendo praticadas, se internalizam com eficiência na sociedade e, com isso, determinados corpos assumem a perspectiva de povos subjugados. Consequentemente, o surgimento de identidades tidas como

² “Tudo em ‘Torto Arado’ é presente no mundo rural do Brasil. Há pessoas em condições análogas à escravidão”. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-12-02/tudo-em-torto-arado-ainda-epresente-no-mundo-rural-brasileiro-ha-pessoas-em-condicoes-analogas-a-escravidao.html>. Acesso em: 03 maio. 2024

“inferiores” serve de pretexto para estabelecer o que Machado e Soares (2021) descrevem como uma divisão sistemática do trabalho com base em critérios raciais, que determina papéis e posições nas estruturas de trabalho. Para Quijano (2005), essa “classificação racial da população e a velha associação das novas identidades raciais dos colonizados com as formas de controle não pago (...) desenvolveu entre os europeus ou brancos a específica percepção de que o trabalho pago era privilégio dos brancos” (Quijano, 2005, p. 110). Essas percepções e seus papéis relacionados à identidade, no entanto, não estão ligados apenas à ideia de raça. Segundo Curiel (2020), eixos como raça, gênero, classe, e heterossexualidade não são apenas aspectos diferenciadores, mas sim elementos fundamentais que compõem a “episteme moderna colonial”, geradas por opressões interligadas, que juntas sustentam o sistema colonial moderno.

A violência contra a mulher também é um componente presente nas relações de poder. Vemos na trama, através de Belonisia, o “inferno que pode ser a vida de uma mulher” (Vieira, 2019, p. 136). A violência a que estavam sujeitas as personagens Belonisia e Maria Cabocla era uma realidade comum naquele povoado. Os abusos físicos e psicológicos que enfrentavam não eram considerados exceções, mas sim parte da vida cotidiana das mulheres daquela comunidade, uma vez que eram objetificadas por seus parceiros que retiravam sua autonomia e liberdade. Na obra, é evidente o papel imposto às personagens, como refletido por Belonisia: “éramos preparadas desde cedo para gerar novos trabalhadores para os senhores, fosse para as nossas terras de morada ou qualquer outro lugar onde precisassem” (Vieira, 2019, p. 129). Além disso, os homens “levavam mulheres da casa de seus pais para lhe servirem de escravas” (Vieira, 2019, p. 136). Na personagem Maria Cabocla, vemos a dificuldade de romper esse ciclo de opressão devido às condições financeiras que a impedia de cuidar dos filhos sozinha. Esta situação destaca uma questão crítica: a interseção entre pobreza e opressão de gênero, que frequentemente fortalece a subjugação de mulheres. A falta de recursos financeiros, além de agravar a vulnerabilidade de Maria, amplia esse ciclo de dependência e submissão.

Na trama, a ocupação daquelas terras firmou-se a partir de um acordo com o dono de Água Negra, que cedia uma pequena porção de terra para o cultivo (para o próprio sustento), e em troca os ocupantes prestariam serviços para o fazendeiro. No entanto, além da mão de obra, eram obrigados a entregar um terço do que era produzido por eles ao fazendeiro. Como se tratava de gerações e gerações de descendentes naquelas terras, a exploração também era passada de geração a geração, sendo os filhos também ... para trabalharem para o dono da fazenda. Percebemos, nesses aspectos apresentados, que, por mais que a escravidão tenha sido abolida, as relações entre os donos de terras e seus trabalhadores se matêm como relações de subordinação por parte dos descendentes de escravizados.

Queriam saber se eles haviam chegado por aqui, se tinham levado as batatas do nosso quintal também. (...) “Que usura! Eles já ficam com o dinheiro da colheita do arroz e da cana.” (...). “Mas a terra é deles. A gente que não dê que nos mandam embora. Cospem e mandam a gente sumir antes de secar o cuspo” – alguém disse, num sentimento de deboche e indignação (Vieira, 2019, p. 45).

A relação dos moradores com o trabalho assemelha-se às condições da época escravista. Os personagens se sentiam obrigados a servir, pois havia o medo de serem mandados para fora daquelas terras, as quais suas famílias haviam vivido por gerações. E por não terem para onde ir, caso fossem expulsos, submetiam-se à exploração e outros tipos de violência. Além disso, os trabalhadores mais antigos de Água Negra enfrentavam a condição de “não pertencimento” àquelas terras e da negação dos seus direitos. Em um trecho da obra, Bibiana lamenta: “Aquela fazenda sempre teria donos, e nós éramos meros trabalhadores, sem qualquer direito sobre ela”. A personagem queixa-se da injustiça ao ver seus familiares trabalharem arduamente “(...) sem descanso e sem qualquer garantia de conforto em sua velhice” (Vieira, 2019, p. 79).

A situação piora após a venda da fazenda, quando fica perceptível que aquelas pessoas eram “meros trabalhadores (...). Deveriam viver efetivamente longe da fazenda, porque eram intrusos em propriedade alheia” (Vieira, 2019, p. 211) e não podiam ter direito algum sobre aquele lugar. Além disso, a morte de Severo, que lutava pela terra e pelos direitos de seu povo, exemplifica o que os opressores estão dispostos a fazer para preservar seus privilégios, justificando até mesmo a eliminação daqueles que ousam desafiar essa ordem.

A ausência de conhecimento e reconhecimento das origens de grupos marginalizados, que são passadas de geração a geração, reflete a continuidade do legado colonial, que privilegia apenas certas visões de mundo exclusivamente ligadas aos seus próprios interesses, o que resulta na continuidade desse legado. Para Machado e Soares, “com a colonialidade, os modos de poder, de saber, de ser dos povos colonizados são simplesmente silenciados e busca-se impor os valores europeus como únicos e universais” (Machado; Soares, 2021, p. 988). A perspectiva decolonial mostra que é preciso quebrar a perpetuação da hierarquização através das vozes que foram silenciadas, dando a oportunidade de, além de encontrar e contar suas próprias histórias nunca contadas, compreender seu próprio contexto. Bibiana, ao se tornar professora,

Contava e recontava a história de Água Negra e de antes, muito antes, dos garimpos, das lavouras de cana, dos castigos, dos sequestros de suas aldeias natais, da travessia pelo oceano de um continente para outro. As crianças ficavam atentas, não sabiam que havia uma história tão antiga atrás daquelas vidas esquecidas. Uma história triste, mas bonita. E passavam a entender por que ainda sofriam com o preconceito no posto de saúde, no mercado ou nos cartórios da cidade. (Vieira, 2019, p. 243).

Essas narrativas resgatadas não apenas esclarecem o passado, mas também explicam as barreiras enfrentadas no presente, proporcionando uma compreensão das injustiças sociais e do preconceito enfrentados na sociedade contemporânea. Para Walter Benjamin,

A memória não é um instrumento para a exploração do passado; é antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio sutil no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir com o homem que escava (Benjamin, 2000, p. 239).

Na narrativa, Belonísia lamenta que de sua boca “poderiam sair muitas histórias que serviriam de motivação para nosso povo, para nossas crianças, para que mudassem suas vidas de servidão aos donos da terra, aos donos das casas na cidade” (Vieira, 2019, p. 170). A personagem se arrepende de não ter registrado suas experiências de vida e pensamentos de forma mais completa, reconhecendo o potencial dessas narrativas para seu povo, pois possibilitariam o conhecimento de seu passado e na busca por mudanças em suas condições de vida.

As histórias que saíam da boca de Severo e de Bibiana, personagens fundamentais para a tomada de consciência na narrativa, se contrastavam com aqueles que aprendiam com a antiga professora da fazenda. As narrativas apresentadas nas aulas na comunidade de Água Negra eram centradas em uma perspectiva eurocêntrica e glorificadora do colonizador e não refletiam a realidade vivida por aqueles trabalhadores. Para Fanon (2005),

(...) o colonialismo não se contenta com impor a sua lei ao presente e ao futuro do dominado. O colonialismo não se contenta com encerrar o povo nas suas redes, com esvaziar a cabeça do colonizado de qualquer forma e de qualquer conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, orienta-se para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfigura-o, e aniquila-o (Fanon, 2005, p. 244).

Esse tipo de narrativa, que apaga a real história daqueles moradores, é mais um meio para manter as dinâmicas de poder resultantes do colonialismo, influenciando para que esses povos acabem por não compreender sua situação e com isso, não conseguirem libertar-se desse sistema. Enquanto as histórias e perspectivas desses grupos continuarem ausentes ou distorcidas nas narrativas dominantes, a colonialidade manterá sua influência, perpetuando desigualdades e injustiças. Notamos a presença de estruturas coloniais que influenciam a vida dos personagens, evidenciando como surgiram e funcionam as dinâmicas de poder que persistem em contextos pós-coloniais. *Torto Arado* revela o impacto devastador das estruturas coloniais e a resistência contra elas, mostrando que o reconhecimento dessas vozes são fundamentais para desafiar e dismantelar a opressão sistêmica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura contemporânea tem desempenhado um papel fundamental na desconstrução de narrativas hegemônicas e na promoção de uma reflexão crítica sobre as estruturas de poder, mostrando ser um espaço de resistência. Diante do exposto, percebemos que a obra *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior, traz à tona questões fundamentais relacionadas à opressão histórica e sua perpetuação no presente, a partir das vozes e experiências das personagens Bibiana e Belonisia. Essas sistema que perpetua as relações de poder são representadas por meio das vivências de personagens de em um Brasil rural, onde uma herança colonial continua a moldar os padrões de opressão e resistência. A trajetória dessas personagens nos leva a refletir sobre as injustiças do passado e do presente, reconhecendo a importância de uma narrativa que aborde a complexidade da sociedade brasileira, revelando os efeitos persistentes da colonialidade. A obra aqui analisada evidencia como as marcas da colonialidade permeiam as relações sociais, raciais e de gênero, a partir de vozes que foram historicamente silenciadas. Desta forma, percebemos a importância da abordagem decolonial, evidenciando como a literatura nos ajuda a refletir sobre as narrativas hegemônicas através de seus personagens e narrativas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, E. A. de; SILVA, J. F. da. Abya Yala como território epistêmico: pensamento decolonial como perspectiva teórica. **Revista Territórios**, v. 1, n. 1, p. 42-64, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/interritorios/article/view/5009/4293>. Acesso em: 10 de maio de 2024.
- CURIEL, O. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 121 -138.
- DERING, R. O. de; BARBOSA, J. V. C. Diálogo entre (de)colonialidade, Paulo Freire e Direito no Projeto de Lei 5.985/2016. **Revista Anthesis**, v. 9, n. 18, p. 107-120, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/anthesis/article/view/5157> . Acesso em: 20 de maio de 2024.
- FANON, F. **Os Condenados da Terra**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v.22, n.3, p. 935-952, set/dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em: 18 de maio de 2024.

MACHADO, R; SOARES, I. Por um ensino decolonial de literatura. Towards a Decolonial. Teaching of Literature. **Rev. Brasil. Linguíst. Apl.**, ahead of print, 2021.
QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: colección sur sur, Clacso, 2005.

SOARES, M. Leitura e democracia cultural. *In*: PAIVA, A; MARTINS, A; PAULINO, G; VERSINANI, Z. (org.). **Democratizando a leitura: pesquisas e práticas.** Belo Horizonte: Autêntica: Caele, 2008.

“Tudo em ‘Torto Arado’ é presente no mundo rural do Brasil. Há pessoas em condições análogas à escravidão”. Disponível em:
<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-12-02/tudo-em-torto-arado-ainda-epresente-no-mundo-rural-brasileiro-ha-pessoas-em-condicoes-analogas-a-escravidao.html>. Acesso em: 03 maio. 2024.

Marília Soares Carreiro Maia
José Helber Tavares de Araújo

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nos últimos anos, pode-se dizer que dois autores foram referências quase obrigatória na cena literária quando se trata de discussões sobre uma literatura que tem como tema a periferia das cidades grandes brasileiras: Paulo Lins e Férrez. *Cidade de Deus* (1997) e *Capão Pecado* (2000), dos respectivos escritores, atraíram, em seus lançamentos, a intensa atenção dos leitores para a força radical do realismo urbano, tanto no que diz respeito à violência e exclusão, quanto no retrato das dinâmicas de sociabilidades dos seus personagens. Atualmente, autores como Geovani Martins e Ricardo Ciríaco tem acrescentado novos olhares sobre o tema, dando força a uma consolidada vertente da literatura contemporânea da periferia.

Em 2022, Paulo Lins lançou uma nova obra chamada *Mãe Luiza - Construindo Otimismo*, que retrata as realidades sociais entre centro e periferia na cidade de Natal/RN, mais especificamente na favela Mãe Luiza. Os fatos na narrativa são descritos como eventos fictícios, mas possuem relações diretas com eventos históricos, assim como ocorre nos romances de Lins. Nosso argumento é que a complexidade das figurações sociais, no contexto da periferia, na obra, dá vigor literário à história. Pois, a narrativa, em sua primeira parte, discorre sobre as existentes vozes que ficam a margem de uma sociedade à mercê de justiça social. Difunde de forma breve, uma explanação das desigualdades presentes na comunidade, como: a precarização da vida, o abandono das esferas governamentais, o tráfico desenfreado de drogas, situações emergenciais. A segunda parte, descreve a maneira como a favela Mãe Luiza enfrentou os desafios e encontrou saídas para transformar-se em uma comunidade ativa e mais justa. Em vista disso, *Mãe Luiza* é a história de uma comunidade-esperança, onde é possível mudar a história de um povo e que *Lins*, via ficção, a transforma em símbolo de real transformação social.

Mais uma vez o autor cria uma narrativa ambientada no espaço da favela brasileira, cheia de dilemas históricos, pessoais e sociais. No livro, Lins conta a história de Lúcia e José, um casal que, fugindo da seca, encontra no bairro Mãe-Luiza, na cidade de Natal-RN, a chance de escapar da realidade de fome e violência. É importante lembrar que a relação umbilical entre ficção e realidade que as outras obras de Lins já tratam se faz presente de maneira explícita em *Mãe Luiza*: o escritor foi convidado pelos moradores a conhecer as iniciativas autônomas da comunidade antes de realizar seu processo criativo. Mais do que isso, a própria obra tem um

longo anexo em que retrata a história, os registros fotográficos, os dados, as ações e as atividades culturais e sociais.

A partir daí, entendemos que a comunidade Mãe Luzia é muito igual e muito diferente de outras comunidades. Os índices de violência e criminalidade além da ausência do estado nas questões essenciais dos moradores são os problemas comuns e históricos do contexto urbano brasileiro e se fazem presente na obra. Por outro lado, a potência de coletividade que existe na comunidade é algo ímpar: Casa da Criança, Espaço Solidário para vivência de Idosos, Espaço Crescer de música, ginásio poliesportivo, escola de informática, todos espaços de cidadania construídos diretamente pelos moradores garantem a singularidade deste lugar.

A proposta desta pesquisa tem por intenção investigar como a literatura pode trabalhar esteticamente a busca da cidadania na periferia da cidade grande, fazendo contraposição às dinâmicas de poder e violência, seja da criminalidade, seja do Estado. Nossa hipótese é a de que a valorização da representação literária do espaço urbano da periferia tem nas relações humanas, culturais e de coletividade, os agentes de desmistificação dos estereótipos e estigmas sociais.

2 RETRATOS SOCIAIS DA CRISE URBANA

Pode-se dizer que a abordagem da relação entre literatura e a representação da periferia brasileira tem por condição teórica ampliar, aprofundar, enriquecer e explorar uma categoria clássica do campo literário, a saber, a verosimilhança enquanto simulação ficcional do real. Para Paul Ricoeur, “na medida em que age, toda obra acrescenta ao mundo algo que não estava ali antes” (Ricoeur, 2010, p. 34). É desta relação entre a configuração narrativa da obra e sua condição de comunicação de um referente, de ato de fala, que acarreta reverberação. Ao mesmo tempo que mobiliza uma imagem social (distinta da imagem que a mídia cria das favelas, por exemplo), mobiliza também uma imagem de peculiaridade estético-literária. A força que o intuito literário de uma obra como Mãe Luiza tem em construir uma verosimilhança que não se distancie da realidade do bairro acaba exigindo e movimentando os recursos formais e estilísticos adequados ao tema. É sobre este fenômeno que na obra de Paulo Lins nos interessa investigar.

Assim, a obra amplia nossa discussão sobre as cidades brasileiras. Mãe Luiza aponta com muita sensibilidade para as dinâmicas de funcionamento dos problemas urbanos. Como citados na obra *Vozes à Margem: periferias, estética e política* de Feltran (2017),

A precarização da vida e a penalização dos pobres passaram a entrecruzar-se cotidianamente nas práticas urbanas atuais: ao mesmo tempo em que essas populações tem sido submetidas a segregações de ordem moral e econômica ainda mais fortes, seus territórios passaram a ser alvos específicos de táticas de vigilância e militarização do espaço, responsáveis por considerável aumento das tensões sociais, em

consonância com uma matriz securitária que se modula extensivamente nas grandes cidades.” (Feltran, 2017, p. 10).

Segundo essa citação, as periferias são frequentemente colocadas como ambientes degradantes e notoriamente propensos a violência. A militarização é um claro exemplo disso, em que a força policial está sempre atenta e vigilante a respeito do que acontece nas comunidades, por causa do grande índice de tráfico de drogas e armamento não autorizado. Entretanto, muitas das definições a respeito desse espaço subalterno estão sendo desmitificadas. A ideia de “à margem” vai sendo reformulada seguindo os parâmetros daqueles que vivem dentro das zonas marginalizadas, mas que mesmo assim não deixam de produzir arte em sua forma mais ampla.

Como uma comunidade de periferia, é na sua mais simples rotina do dia a dia que se torna evidente os problemas do direito à moradia e as mais duras condições da chamada crise urbana, como aponta Herminia Maricato. Ajudar a entender as especificidades da segregação social ratificadas pelo espaço urbano e registrar as “fontes de esperanças” de que nasce da autonomia de ação coletiva gerada de dentro da própria comunidade é o que se encontra em Lins e que se faz necessário compreender a partir da experiência fictícia da obra.

A outra questão privilegiada no romance pode ser pensada sob o intuito de aprofundar as minúcias de como a crítica literária hoje constrói suas análises da dita literatura de periferia/marginal. Ainda que atualmente haja uma grande gama de estudos, importantíssimos, direcionados à questão racial na periferia, o aprofundamento proposto aqui vai no sentido de estabelecer pontes com a tradição de leitura dos oprimidos e subalternos. Esta cultura de cidadania e de luta pela questão da moradia digna se encontra presente do início ao fim de Mãe Luiza e, como tal, não deixa de ser importante pensar na organização da cultura a partir de um já quase esquecido Gramsci e suas reverberações no Brasil de intelectuais orgânicos, de Paulo Freire à Alfredo Bosi.

Mãe Luiza é, em termos gerais, uma busca de olhar acurado de como se pode viver com esperanças de dias melhores, ainda que entrincheirados pela violência do crime e a violência do Estado. Mãe Luiza é o exercício de outras formas de vida porque também é o exercício literário de outras formas de sentir, como bem nos aponta Rancière. Segundo o autor francês, a partilha do sensível é uma forma de controle dos espaços sociais através das limitações daquilo que as pessoas podem sentir enquanto experiência estética e cultural. Limitar as sensibilidades é limitar as novas formas. E as vivências na comunidade da cidade de Natal é justamente uma espécie de ousadia do diferente. O enriquecimento das sensibilidades.

Por fim, é importante lembrar que esta obra tem uma exploração do novo enquanto gênero literário. Há uma grande dificuldade em registrar a obra enquanto romance, ou novela, ou conto. Optamos por ora apenas pela nomenclatura de narrativa. A parte histórica presente no fim da narrativa; o fato do autor ter se

deslocado para conhecer a comunidade por convite da própria comunidade em reconhecimento de suas obras anteriores; a consciência comunitária de que era necessário um livro de ficção do autor de “Cidade de Deus” para contar os feitos do bairro; as fotos e dados anexos; tudo isso se transforma em um solidário movimento duplo de enriquecimento da ficção ao mesmo tempo que a ficção é incorporada a condição histórica do seu referente. Estaríamos aqui diante de uma mimesis muito singular e, justamente por isso, faz-se justiça uma pesquisa que possa confirmar ou confrontar estas relações aqui apenas sugeridas.

2.1 Da indignação e da esperança

Mãe Luiza, representa uma crítica à sociedade brasileira, expondo as falhas sistêmicas que perpetuam a pobreza e a exclusão social, conforme vemos no trecho abaixo,

[...] A primeira noite à beira-mar foi como dormir num hotel de luxo. O barulho das ondas era música nos ouvidos de Fefedo, que se perguntava baixinho [...] por que seus pais eram tão pobres? Por que não havia água no lugar de onde eles vinham? [...] Por que nascer, se a vida era tão ruim? Por que Deus não fez todos iguais? Todos com direito a vida farta?” (Lins, 2022, p. 16).

Observa-se nessa citação uma busca por respostas que provavelmente nunca serão respondidas de fato. Uma incessante viagem em torno dos “por quês” que se fazem presente na vida dos que sofrem e vivem à margem de uma sociedade capitalista e excludente. Uma clara crítica ao sistema que beneficia, mas também marginaliza e desfavorece aqueles cuja vida começa em adversidades. Vê-se um caráter íntimo e crítico do personagem Fefedo ao se questionar sobre coisas que para ele não faziam sentido, como por exemplo o fato da sua família – assim como muitas outras – não ter acesso a água, já que é direito básico e fundamental para qualquer ser humano, ou o fato dele ao dormir à beira-mar sentiu-se como se estivesse em um hotel de luxo, tal sensação resultante das consternações infligidas a ele e a tantos outros por parte do governo.

Chico, de sete anos, estava ávido, feliz com a nova vida que se anunciava. Não entendia por que o irmão era tão apegado aquele lugar que só tinha prenúncio de fome, de sede e de morte. Na capital iria estudar, o pai arrumaria um emprego, morariam numa casa com torneira na cozinha, banheiro dentro de casa, quartos e sala, igual na fazenda (Lins, 2022, p. 14).

Nessa perspectiva, tem-se a visão do irmão mais novo a respeito de uma esperança fundamentada na ideia de que cidade grande é o “ouro no final do arco-íris”, ou seja, uma expectativa gerada pelas mazelas e sofrimentos a eles infligidos.

Fefedo por ser o mais velho tem mais o que se chama de apego emocional sobre o lugar de onde eram, uma noção de pertencimento comunitário, mas também um certo discernimento sobre as dificuldades que poderiam enfrentar na capital. Ao contrário de seu irmão mais novo, que busca uma esperança voltada para uma vida melhor em outro lugar, em que não tivesse que sofrer com a escassez de água, desemprego dos pais, falta de banheiro e até mesmo a oportunidade de estudar. Para pessoas que já gozam destas mordomias básicas, isso se torna algo muito sem importância (pois já desfrutavam disso), mas para aqueles que nunca tiveram a oportunidade para tais primordiais rendimentos básicos humanos, isso se torna até um sonho de vida, ter casa, emprego e educação. Ou seja, os princípios básicos de cidadania negados historicamente à periferia.

Neste sentido, Lins constrói sua complexidade literária a partir das relações sociais. Como uma estética da solidariedade. Formas que se contrapõe ao mundo da violência social e de Estado comum nos territórios periféricos. Como podemos destacar na segunda parte da obra, “[...] os professores eram moradores da própria comunidade, cursando séries escolares mais avançadas, que se prontificaram a dar aula mesmo sem nenhuma prática ou diploma, num ato de amor e solidariedade.” (Lins, 2022, p. 68). Ou seja, as relações humanas na obra foram colocadas de maneira a se fazer pensar o sentido da necessidade que envolve a compaixão e o auxílio aqueles que mais necessitam, tal ajuda vem por parte das próprias pessoas da comunidade. O sentimento de solidariedade é bem desenvolvida no prefácio da obra:

É claro que a equidade social não deveria precisar ser conquistada. Qualquer indivíduo deveria estar incluso socialmente de forma natural, só pelo fato de ter nascido. A questão é que a distribuição de riquezas é desigual entre nações, estados, cidades e sociedades. Por isso, a luta para termos um mundo mais justo deve partir de toda pessoa de boa vontade (Lins, 2022, p. 8).

Por meio dessa citação é possível perceber que a falha que constitui esse sistema é de natureza distributiva, entre centro e periferia. A partilha das riquezas se torna simbólica e farta para alguns, mas indisponível para outros e que por meio dessa clara desigualdade. O apelo que os personagens têm para os laços comunitários se faz como força de atuação no romance como resistência ao grande conflito dramático que são as dificuldades de acesso à cidadania de direito.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa, analisa a forma como a literatura pode trabalhar esteticamente a busca da cidadania na periferia da cidade grande. Em “Mãe Luiza”, Lins nos convida a refletir as complexidades sociais e culturais do Brasil contemporâneo. Mas o que seria esse contemporâneo para a literatura referente a

obra de Lins? Justamente essa contemporaneidade é resultante do presente que vivemos sob um olhar apurado para as demandas sociais. Os autores contemporâneos buscam sua própria forma de identificar esse presente em suas obras, e com Lins não é diferente. Tanto em “Cidade de Deus”, quanto em “Mãe Luiza”, observa-se as desigualdades resultantes de uma má administração governamental que nada mais é do que o reflexo do sistema capitalista que a compõe.

A obra nos mostra os subterfúgios de uma família brasileira que, em meio as dificuldades eminentes e na ausência de políticas públicas, possui energia social para seguir em frente, não parar, continuar, sem ferir o que há de mais precioso e utópico: a coletividade pelo bem comum.

REFERÊNCIAS

BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. **Vozes à margem:** periferias, estética e política. EdUFSCar, São Carlos, 2017.

BOSI, A. **Literatura e Resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CUNHA, N. V. da. FELTRAN, G. S. de. **Sobre periferia:** Novos conflitos no Brasil Contemporânea. Lamparina & FAPERJ, Rio de Janeiro, 2013.

LINS, P. **Mãe Luiza: construindo otimismo:** a construção de um novo sol. Gryphus, Rio de Janeiro, 2022.

MARICATO, E. **Para entender a crise urbana.** Editora Expressão Popular, São Paulo, 2015.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível:** São Paulo: Editora 34, 2005.

RICOUER, P. **Tempo e Narrativa.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MEMÓRIA E TRADIÇÃO EM “NAS ÁGUAS DO TEMPO”, DE MIA COUTO

Alyne Isabele Duarte da Silva
Andreza da Silva Ferreira

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Espelhando a realidade ora de forma realista ora de forma simbólica, a literatura tem agido como um mecanismo artístico que registra, de forma estética, as transformações de um tempo, de uma sociedade, e a mudança íntima do sujeito inserido na ordem social. Após as lutas pela independência de Moçambique, a literatura moçambicana se consolida através de uma narrativa que assinala e reivindica o poder de se auto narrar, de sair do lugar subjugado de ser ‘o outro’ e assumir sua própria condição de contar as histórias de um país que foi longamente explorado, violentado e que busca desfazer as amarras coloniais.

Mia Couto é um escritor que se insere nesse contexto de produção, buscando em várias de suas obras retratar Moçambique e a fragmentação dos sujeitos após anos de conflitos armados e exploração colonial. Além disso, tem uma vasta narrativa que está constantemente retratando o cotidiano de aldeias e histórias comuns do seu povo, em um jogo narrativo que recorrentemente contrapõe tradição e modernidade.

O que se percebe, portanto, na ficção coutiana são elementos que compõem histórias do povo moçambicano através de símbolos, mitos, conflitos entre ancestralidade e modernidade que, repetida vezes, são marcados por acontecimentos insólitos dentro do texto literário. Ademais, destaca-se o trabalho linguístico dentro do texto de Couto, usando neologismo e inversões sintáticas, o texto narrativo, por vezes, se aproxima da oralidade, o que reforça a ligação entre a literatura enquanto reflexo de um povo, que foi durante anos silenciado e agora fala de si próprio, com a sua própria linguagem.

Assim é o caso da publicação do livro *Estórias abensonhadas* (2012) que, como o próprio autor prefacia, tais estórias surgiram no limbo da aflição do escritor, em um contexto de pós-guerra de Moçambique. Os sentimentos que pairavam neste cenário conturbado e conflituoso para o homem variavam entre angústia e esperança, assim, as estórias narradas dos 26 contos transitam por terras que se refazem e se transmutam, e isto só é possível porque, como o próprio escritor afirma: “Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo” (Couto, 2012, p. 6).

Diante disso, o objetivo do nosso trabalho é tecer um olhar crítico sobre um dos contos inseridos no livro em questão. “Nas águas do tempo” é o conto de

abertura do livro e para além da sua linguagem que acentua a invenção de palavras do escritor, permeia a narrativa uma estória com personagens comuns, que poderia ser ouvida em qualquer tempo ou espaço, mas que ganha outro tom quando nivelada a aspectos e desfechos transcendentais.

2 VIAGEM PELO RIO: ECOS DA MEMÓRIA E TRANSCENDÊNCIA NA NARRATIVA COUTIANA

“Nas águas do tempo”, conto que abre a obra *Estórias abensonhadas* (2012), é narrado através da memória de um narrador personagem que protagoniza, junto ao avô, passeios de barco à margem de um rio. Iniciado em tom de rememoração, o neto conta história já adulto, revelando as experiências das viagens que ele fazia em companhia do avô.

A não identificação das personagens através do nome próprio contorna aspectos que sinaliza para uma universalização dos sujeitos e de um vínculo que poderia ocorrer a qualquer avô e neto inseridos em uma ordem social. Ademais, as duas figuras extremas podem ser compreendidas sob a perspectiva das dicotomias: novo e velho, tradição e modernidade, sábio e aprendiz. Essas oposições que, recorrentemente aparecem em narrativas coutianas, são fortemente marcadas durante o conto.

A voz narrativa em primeira pessoa, contribui para a condução da história de forma mais consistente, primeiro porque o narrador participou de todas as ações, em seguida porque narra agora já adulto, com um olhar distantes dos acontecimentos e possibilitando uma reflexão acerca das ações ocorridas. Ao tratar sobre alguns tipos de narrador Walter Benjamin (1994) sinaliza que existe um esvaziamento na experiência de narrar, mas um narrador anterior a esse tempo esvaziado assume um lugar de responsabilidade ao contar uma história, isto é, seria um narrador que, para além de narrar uma história, carregaria certo tipo de sabedoria para “dar conselhos”. Assim se assemelha o narrador do conto de Couto, em que narra a história de forma a encontrar sentido aos acontecimentos insólitos e continuar repassando os ensinamentos que recebeu do avô.

Benjamim afirma que:

[o narrador] pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas uma grande parte da experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira (1985, p. 31).

Assim, ao narrar os passeios com avô, o neto, narrador dessa história, assume uma voz composta de acontecimentos não apenas individuais, mas partilhados com o outro para sedimentar o seu narrar. Portanto quando o neto narra a história vivenciada por ele e, sobretudo, a experiência do avô, ele assume esse caráter do

narrador de Benjamim, em que consegue contar não apenas sua vida, mas também as vivências do próprio avô.

Além disso, esse modelo de narrador o qual Benjamim aborda poderia ser associado, ainda, aos homens memória, chamados, na tradição africana de *Domas* ou tradicionalistas, os quais Amadou Hampaté Bâ aborda. De acordo com o teórico “Os grandes *Doma*, os de conhecimento total, eram conhecidos e venerados, e as pessoas vinham de longe para recorrer ao seu conhecimento e à sua sabedoria” (2010, p. 176). Dessa forma, os tradicionalistas seriam conhecedores de fatos passados – os quais buscam transmitir de forma sábia –, e de fatos presentes, em que buscam dar sentido. No conto, a princípio, quem assume esse lugar de homem que guarda conhecimento e busca repassá-lo, é o avô. É o homem mais velho que tenciona repassar a sabedoria de conseguir enxergar o que ocorre na outra margem do rio para o seu neto. Posteriormente, o lugar é assumido pelo neto, que também se encontra enredado nessa espiral de transmissão. Tais gestos podem ser entendidos como uma forma de preservação da cultura de um povo, que busca, geração após geração, transmitir elementos de uma cultura para que a história não se perca ou se apague.

Assim, a experiência compartilhada de atravessar o rio de canoa com avô para olhar a margem, possibilita que o neto conte de forma dupla a história de vida de ambos os homens inseridos em dois tempos diferentes. Os elementos que compõem a narrativa contada pelo neto se caracterizam pelo atravessamento de encontros ocorridos em muitos níveis: o encontro com o outro, com insólito, com o desconhecido e, posteriormente, consigo mesmo. Fazendo, paralelo com os pressupostos de Amadou Hampaté Bâ, “a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas, [...] é a grande escala da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos” (2010, p. 169). Desta forma, o narrador de Couto preserva essa tradição quando recorre à memória e projeta, através do narrar, os elementos que lapidam uma história individual e coletiva de uma família, recuperando não apenas a experiência, mas preservando-a através do ato de fala.

Na cultura africana é comum encontrar na figura do ancião a referência de guardião da tradição e detentor da sabedoria, ainda de acordo com Hampaté Bâ (2010), esses, os anciãos, que guardam a história, os costumes e tudo o mais que compõe uma cultura africana, os tradicionalistas, assim eles possuem capacidade e discernimento para guiar os demais, e comumente são pessoas mais velhas.

No conto analisado, a figura do avô encarna essa ideia de um tradicionalista que guarda costumes e que deseja passar para o neto: “era ele [o avô] que me conduzia, um passo à frente de mim” (Couto, 2012, p. 9). Notamos que, mesmo o avô apresentando aspectos frágeis, o guiando como “um cego desbengalado” (idem, p. 9), o menino, com admiração e respeito ao mais velho, obedecia e o seguia repetindo os gestos: “o velho se debruçava sobre um dos lados e recolhia uma aguinha com a sua mão em concha. Eu lhe imitava” (idem, p. 10). Assim, é possível perceber que, no

primeiro tempo da história contada, é o avô que se insere nesse aspecto de tradicionalista, isto é, o mais sábio desvelando e conduzindo o caminho do mais novo.

Simbolicamente ainda representa o guardião da tradição cultural, estabelecendo uma ligação entre o passado e o presente, resultando assim em uma valorização da memória e esta que precisa ser preservada e contada. Historicamente, é entendido dentro das tradições africanas que, sendo os guardiões da memória de um povo, os velhos possuem os conselhos mais sábios e mais sagrados, e que, portanto, deveriam repassar para o seu povo a sabedoria que adquiriram ao longo dos anos. Segundo Bosi,

Os velhos eram, desse modo, os detentores das “narrações exemplares”, relatos que tocavam o maravilhoso próprio dos mitos e acendiam nos ouvintes, centelhas de sonho, tatuando neles, com o recurso das emoções, a história coletiva, por meio da qual se construía a memória cultural e social (Bosi, 1994, p. 45).

Diante disso, os passeios de canoa do avô e neto, eventos que tocam o maravilhoso e o desconhecido, tinham como principal objetivo o intuito do mais velho mostrar à criança panos brancos que se agitavam na outra margem do rio, “Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra” (Couto, 2012, p. 10). O lugar fantasioso o qual apenas o avô conseguia enxergar encontrava-se do outro lado de um rio que não atravessavam, apesar dos constantes passeios. Os panos brancos balançando na outra margem não eram visíveis para o neto no início da narrativa, isso pode ser compreendido pela falta de maturidade que o menino tinha para enxergar determinado acontecimentos místicos, apesar da iniciativa do avô.

Entretanto, a viagem se repetia diversas vezes na tentativa de proporcionar a visão à criança. A insistência do avô prossegue e ele explica ao neto que:

Nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos (Couto, 2012, p. 13).

O objetivo do avô era cumprir seu papel de transmitir e ensinar ao neto um modo de enxergar, uma possível metáfora para a própria vida. Isto é, enxergar o balanço dos panos do outro lado era primeiro necessário retirar os panos dos próprios olhos. Seria preciso ter olhos na alma para que fosse possível enxergar o místico, o fantasioso; para que, enfim, pudesse enxergar de forma pura, que só os

olhos internos eram capazes de fazer. Esse episódio insólito seria uma forma de estabelecer conexão com algo sagrado, de um mundo imaterial.

O fato de só o homem mais velho conseguir enxergar permite compreender que é preciso ter algum tipo de maturidade para se conectar com o divino, coisa que o menino, a princípio, não tinha ainda. Desta maneira, pretendia o ancião repassar para o mais jovem o poder de conseguir enxergar e se conectar com indizível que estava na outra margem do rio através das repetidas viagens pelas águas, caminho este que já sugere uma mudança, tendo em vista que o rio é um elemento que indica deslocamento.

A memória do menino, recuperada para narrar tal acontecimento, irá se constituir preservando a tradição e o ensinamento do avô, mas apenas na geração moderna, encarnada na figura do neto adulto, que assumiria, posteriormente, a responsabilidade pelas memórias futuras dos acontecimentos que iriam se repetir em outro tempo. Como define Jacques Le Goff, “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (1990, p. 423).

Desta maneira, a figura do neto pode voltar ao passado através de sua memória, repensá-la e resignificá-la, por isso, o entendimento das ações do avô só fica mais claro ao neto em sua vida adulta, e assim possibilita voltar ao passado revendo os acontecimentos com certa distância e maturidade, para, enfim, situá-los no tempo e compreendê-los de forma mais lúcida e consciente, assumindo futuramente o mesmo papel que antes era do avô: ancião que repassará aos outros o poder de enxergar o mágico.

De acordo com Maurice Halbwachs, “É este passado vivido [...] em que se apoiará mais tarde a sua memória” (2006, p. 90). Isto é, a experiência do neto de estar com o avô naquele ambiente permite-lhe narrar a história com precisão e vivenciá-la, agora, através do ato de falar, pois apesar de não conseguir, na época dos acontecimentos vividos, ter tido experiência completa que o avô, tendo em vista que a princípio não enxergava os panos, o neto retoma essa experiência anos depois e a vivencia quando narra a história. Ainda segundo Halbwachs,

Ao crescer, especialmente quando se torna adulta, a criança participa de modo mais distinto e mais refletido com relação à vida e ao pensamento desses grupos de que fazia parte, no início quase sem perceber. Como isso não modificaria a ideia que ela tem de seu passado? Como as novas noções que ela adquire, noções sobre fatos, reflexões e ideias, não reagiriam sobre suas lembranças? (2006, p. 91).

É justamente quando adulto que o neto consegue refletir sobre o percurso que fazia com o avô, pois agora, na vida adulta, tem a maturidade suficiente para compreender o rito de passagem pelo qual o seu avô passou e o preparou.

O ápice da narrativa está justamente na passagem transcendental que o avô vive e, em consequência, o neto. O ato de enxergar só se concretiza quando o mais velho faz a travessia sozinho, deixando o menino no barco, atravessa o rio e agita seu pano do outro lado da margem, possibilitando, enfim, que o neto visse os panos. A viagem neste momento do conto é compreendida não apenas como as viagens feitas de canoa pelo rio, mas, sobretudo um momento de passagem espiritual que o avô atravessa, possibilitando ao neto a visão antes nunca enxergada: os acenos dos panos brancos.

Apenas quando o ancião chega ao outro lado do rio e acena o seu pano vermelho para o neto, que o menino consegue enxergar não apenas o avô, mas também os demais panos em agitação, “Foi então que deparei na margem, do outro lado do mundo, o pano branco. Pela primeira vez eu coincidia com meu avô na visão do pano. [...] E vi: o vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor” (Couto, 2012, p. 14). O fato de o pano do avô ser vermelho e ir lentamente esmaecendo a cor nos remete a ação do sangue se esvaindo de um corpo até deixá-lo sem vida. No caso do avô, o embraquecimento do pano vermelho pode ser entendido como símbolo de sua passagem, do seu corpo físico alçado agora outro plano. Além disso, o próprio ato de atravessar completamente o rio induz que, finalmente, o rito de transmissão e passagem foi concluído, tanto para o avô, quanto para o menino.

Desta forma, a ação simbólica nos remete a passagem da vida terrestre do ancião à vida espiritual. Em contrapartida, é somente neste momento que o menino consegue enxergar, o que compreendemos como também um rito de passagem da infância para a vida adulta. E sua travessia fica ainda mais acentuada quando retorna ao rio já adulto e acompanhado do filho: “Eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem” (Couto, 2012, p. 14). Diante disso, o ensinamento é passado para diferentes gerações, o avô concluindo sua jornada e fazendo sua passagem, e o neto iniciando sua travessia de ensinamentos a geração vindoura.

Ademais, o conto sugere, dentre tantos outros aspectos, os movimentos do rio e suas margens. Após a visão finalmente conquistada, o neto narra que “Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras do meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre.” (Couto, 2012, p. 14). Dessa forma, o rio passa a ser um dos elementos primordiais da narrativa e assume o papel de entre-lugar, Paulo e Sá, fazendo uso das palavras de Bhabha, nos afirmam que

O entre-lugar reajusta os limites de tempo e espaço, e faz com que o além-mundo seja o lugar do aqui e do agora. “É neste sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um

movimento não dissimular ao da articulação ambulante, ambivalente, do além que venho traçando [...]”. (2015, p. 25 *apud* BHABHA, 1998, p. 24).

O rio possibilita-nos pensar esse lugar entre o que está por vir, um lugar de ambivalência entre o que é e o que será. Além disso, se caracteriza como um local misterioso, pois é nesse rio que seres desconhecidos habitam, possibilitando assim uma relação entre o imaginário e o real, ou até mesmo entre o bem e o mal, já que esse espaço passa a ser visto pela mãe do menino como um espaço que não deveria ser visitado, lhe causando certo descontentamento em relação à desobediência do filho, “Em casa, minha mãe nos recebia com azedura. E muito me proibia, nos próximos futuros. Não queria que fôssemos para o lago, temia as ameaças que ali moravam.” (Couto, 2012, p. 11). Portanto, as águas do rio assumem um lugar carregado de significados, um lugar fronteiro que vai gerar mudanças nas personagens, pois transitando nesse entre-lugar que ocorre a transcendência do avô e neto.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao narrar as experiências em relação as viagens que fazia com o avô pelo rio, o neto, narrador-personagem, se assemelharia ao narrador que conhece as tradições e as histórias de seu povo. Assim, o narrador de Couto, preservando as tradições e recorrendo à memória para contar tais experiências, se caracteriza e assume um lugar de sujeito comum dentro da cultura africana, que foi esteticamente materializado na ficção, mas que poderia ser, facilmente, encontrando em uma realidade palpável.

Assim, o conto de Mia Couto permite um olhar sob caminhos diversos, transitando entre os caminhos da memória, das simbologias e dos sonhos, das experiências e tradições, reforçando assim, a capacidade de contar histórias que o escritor moçambicano tem, retratando não apenas elementos culturais do seu país, mas, também, sentimentos universais e comuns a qualquer sujeito.

REFERÊNCIAS:

- BÃ, A. H. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO (Org.). **História Geral da África**, vol. I. UNESCO/MEC BRASIL, 2010, p. 167- 214.
- BENJAMIN, W. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e cultura**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

PAULO, M. G. de.; SÁ, J. B. de. 'Entre-Águas' Literárias: Estudo sobre a memória e tradições em A Terceira Margem do Rio, de João Guimarães Rosa, e Nas Águas do Tempo, de Mia Couto. **Revista Memorare**, Tubarão, SC, v. 2, n. 3, p. 18-25 maio./ago. 2015. ISSN: 2358-0593.

RICOEUR, P. **Memória, História e Esquecimento**. Conferência de 8 de março de 2003. Disponível em:
<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/ricoeur-memoria-historia-esquecimento.pdf> Acesso em 21/05/2024.

SANTOS, A. M. da S. dos. **Caminhos da memória**: uma reflexão sobre contos e crônicas do escritor Mia Couto. Dissertação (mestrado) (Programa de Pós-graduação em Letras do Departamento de Letras da PUC-RIO). Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2003.

**MEMÓRIA,
AFRO-DIÁSPORA
E RESISTÊNCIA:
UMA LEITURA CONTRA COLONIAL
DOS RELATOS DA ESCRAVIDÃO EM
ÁGUA DE BARRELA DE ELIANA ALVES CRUZ**

Maria Cristina da Silva
Estela Kiara de Oliveira
Vanessa Bastos Lima

1 INTRODUÇÃO

A literatura afro-brasileira se constitui como um importante espaço de resistência, dando voga e trazendo à tona narrativas que foram sistematicamente inviabilizadas ao longo dos tempos. O romance histórico *Água de Barrela* (2018), de Eliana Alves Cruz, emerge neste cenário abordando e revelando o percurso histórico das gerações passadas da escritora ao mesmo passo em que evidencia e tece discussões sobre a brutalidade do processo de escravização e suas consequências estruturais.

Assim sendo, o presente artigo objetiva analisar a obra *Água de Barrela*, situando-a no contexto da literatura afro-brasileira. Investigaremos em nossa pesquisa os relatos da travessia do processo de diáspora negra, apresentados através das vivências dos personagens, bem como oferecer uma leitura crítica e contracolonial. Neste ínterim, a presente pesquisa se justifica pela necessidade de aprofundar a compreensão da literatura afro-brasileira e do romance histórico como campos pertinentes de resistência e preservação cultural afro-brasileira.

A metodologia adotada é dedutiva e interpretativa, baseada na análise qualitativa do conteúdo da obra, com o apoio da pesquisa bibliográfica sobre o recorte abordado. Utilizamos como referenciais teóricos Fanon (2008) que discute sobre a desumanização enfrentada pelos negros a partir do processo escravocrata, Nego Bispo (2023) para discutir sobre contracolonialidade; Lilian Schwarcz e Flávio Gomes (2018) no contexto da historiografia brasileira sobre o período da escravidão negra; Stuart Hall (2003) que aborda questões sobre identidade e cultura na diáspora negra; e Linda Hutcheon (1991), que explora a metaficção historiográfica como método de desconstrução de narrativas históricas.

No que concerne a sua estrutura, o artigo divide-se em três seções. A primeira seção consiste na introdução, oferecendo uma contextualização geral da temática abordada. A segunda seção intitulada “Memória, afro-diáspora e resistência em

Água de Barrela” compreende a análise e discussão dos relatos de travessia presentes na obra de Eliane Alves Cruz, e por fim, a terceira seção que compreende as considerações finais, abordando de maneira analítica e conclusiva os argumentos apresentados ao longo da análise.

2 AFRO-DIÁSPORA E RESISTÊNCIA EM *ÁGUA DE BARRELA*

O romance histórico, dentro do campo da literatura afro-brasileira, emerge como uma importante ferramenta de revisitação e reinterpretação do passado, traçando um novo olhar para narrativas perpetuadas pela visão do sistema colonizador. De acordo com as concepções de Hutcheon (1991) a ficção pós-moderna pressupõe que reescrever ou reapresentar o passado tanto na ficção quanto na história é revelá-lo ao presente impedindo-o de ser conclusivo. Neste sentido, essa visão reforça a percepção de que o passado pode ser analisado sob novos vieses e munido de novas interpretações e significados.

Neste enquadramento, surgiram na literatura afro-brasileira inúmeros romances que recontam e reinterpretem narrativas históricas, que foram duramente silenciadas, como é o caso do romance histórico *Água de Barrela*, de Eliana Alves Cruz publicado inicialmente em 2015 pela Fundação Cultural Palmares e ganhador do Prêmio Literário Oliveira Silveira, e posteriormente pela editora Malê em 2018.

A narrativa de Cruz desvela e traz à tona o percurso histórico dos antepassados da escritora, revelando, resgatando e recontando a histórias da vinda forçada de Akin Sangokunle (Firmino) e Ewà Oluwa (Helena) do reino de Oió em África até o Brasil perpassando pela vida no cativeiro e pelo processo de abolição até a vida de seus descendentes. Em resumo, a obra bota em evidência perspectivas frequentemente silenciadas e suprimidas de nossa historiografia oficial.

Os mais de três séculos de escravidão deixaram marcas profundas na formação social brasileira, impactando aspectos culturais, políticos e econômicos. Schwarcz e Gomes (2018) em seu *Dicionário da Escravidão e Liberdade* tecem discussões acerca do processo de escravização imposto ao povo negro:

A ESCRAVIDÃO MERCANTIL AFRICANA DO PERÍODO MODERNO É UM sistema que se enraizou cruelmente na história brasileira, e que guarda marcas profundas no nosso cotidiano. O país não só foi o último a abolir essa forma perversa de mão de obra nas Américas, como aquele que mais recebeu africanos saídos de seu continente de maneira compulsória, além de ter contado com escravos em todo o território. Com as primeiras levas chegando em 1550 e as últimas na década de 1860, já que existem registros de envio ilegal de africanos entre 1858 e 1862, estima-se que 4,8 milhões de africanos tenham desembarcado no Brasil (Schwarcz e Gomes, 2018, p. 18).

A partir dessa concepção de Schwarcz e Gomes (2018) podemos observar que o caráter sistêmico, duradouro e mortífero do processo de escravização que deixou cicatrizes profundas em nossa história, como o racismo estrutural e as desigualdades sociais. Neste sentido, o impacto deixado pela escravidão nas dinâmicas de segregação e exclusão social que afetam a população negra, perpetuou o racismo estrutural que por sua vez limita o acesso a direitos básicos e oportunidades. Um dos pontos altos da narrativa de Eliana Alves Cruz são os relatos do processo de diáspora negra sofrido pelos personagens na narrativa.

A travessia forçada do povo negro é um dos momentos mais dolorosos e desumanizadores da história. Ferreira (2018) em seu estudo *África durante o comércio negreiro* argumenta que:

ANTES DO TRÁFICO ATLÂNTICO DE ESCRAVOS, O CONTINENTE africano já tinha sido afetado por várias migrações forçadas. Desde tempos imemoriais, muitos africanos foram vitimados por fluxos migratórios compulsórios que conectaram a África com diversas partes do mundo - o Oriente Médio, o Mediterrâneo e o oceano Índico. No entanto, nenhum teve um custo humano tão alto quanto o tráfico atlântico, que vitimou cerca de 12 milhões de pessoas entre os séculos XVI e XIX, e disseminou violência e escravização no continente africano (Ferreira, 2018, p. 49).

Dessa forma, Ferreira (2018), destaca que o continente africano já enfrentava migrações forçadas desde os períodos mais longínquos. Porém, o tráfico atlântico, causou perdas humanas imensas e intensificou a violência e os conflitos dentro do continente. Em *Água de Barrela*, nos deparamos com relatos brutais da migração forçada, a obra revela uma passagem não somente entre continentes, a travessia acontece em todos âmbitos da vida dos personagens, ela não é apenas física, é também simbólica, representando a passagem de um estado de liberdade para a escravidão. Como podemos ver no seguinte trecho:

As lágrimas dos dois não tiveram tempo de rolar pela face, e os gritos de Ewá Oluwa nem chegaram a ecoar. Foram capturados, amarrados e obrigados a segui-los numa exaustiva jornada. Três dias depois, os fulani os venderam para traficantes do Daomé, que se juntaram com homens que Akin achou “pelo avesso”, pois tinham a pele muito avermelhada. Ele nunca tinha visto brancos e os achou repulsivos. Ele lembrava que seu pai sempre conversava com o senhor Daren sobre isso. Ouvia-o dizendo que ser escravo era o pior que poderia acontecer em qualquer parte, pois a pessoa perdia a raiz, a família e vivia nos piores lugares (Cruz, 2018, p. 23).

Percebe-se ao longo desse trecho o processo de captura dos personagens que passam de um estado de liberdade para um estado de aprisionamento e incertezas sobre suas próprias vidas. Os relatos da travessia e da vida no cativeiro perpassam ao longo do romance evidenciando a brutalidade e a desumanização da vinda forçada, onde os personagens são forçados a viver de forma sub humana, sendo

expostos aos piores tipos de castigos e com poucas ou nenhuma chance de resistência. Como podemos notar no seguinte recorte:

A morte era uma das passageiras naquela travessia, que ficava mais tenebrosa a cada sopro do vento nas velas. Ela lhe sorria, flertava e o convidava para seu banquete. Até que se tornou uma irmã siamesa quando o fizeram conviver acorrentado a um cadáver por três dias. Esse foi o saldo de uma tentativa de rebelião terminada em oito negros jogados ao mar e um tempo incontável sem ver a luz do sol. Ele era ainda uma criança e não participara da revolta que fez dois mortos entre os tripulantes do navio, mas disse algo em iorubá que soou como xingamento aos oficiais. E realmente era (Cruz, 2018, p. 25-26).

Neste recorte Cruz retrata de forma crua a atmosfera nebulosa e mortífera da passagem forçada. Além do distanciamento da sua terra, e da perda de seu estado de liberdade, o povo negro escravizado teve sua cultura apagada, com a imposição de uma cultura e de um modo de vida imposto pelo colonizador. Sua língua mãe, seu nome, suas crenças, cultura e modo de vida foram arrancados de si de forma brutal. Eliana Alves Cruz evidencia em seu romance esse processo de apagamento:

Subiu abordo um homem vestido de negro até os pés falando palavras estranhas e salpicando água em cada um deles. Foi dizendo seus novos nomes. Ele sabia que Akin Sangokunle era o mesmo que “menino corajoso que luta pelo que quer e se ajoelha diante de Xangô”. Firmino... O que significaria? (Cruz, 2018, p. 26).

Com base nesse recorte podemos notar a supressão da identidade dos personagens e a sua individualização enquanto sujeitos, visto que viviam em plena liberdade, e agora tinham seus nomes, crenças e modos de vida arrancados, sendo privados de seus direitos mais básicos. Com a tentativa de apagamento de sua cultura e a imposição de uma nova os personagens são forçados a acatarem os costumes do novo mundo em que foram violentamente inseridos.

Com a supressão de sua cultura e a imposição de uma nova ordem, os personagens de *Água de Barrela* personificam uma brutal ruptura entre o passado e o presente. Nessa travessia forçada há uma perda da identidade original que se dá pelo aprisionamento físico e pelo controle cultural e espiritual imposto pela colonização.

O batismo forçado e a troca de nomes estampa e dá vez à primeira etapa da desumanização, como explorado por Fanon (2008), ao discutir como o colonizado é alienado de si próprio ao ser renomeado e reinterpretado à luz da lógica colonial. Esse processo busca apagar sua história, crenças e raízes, fragmentando a memória coletiva que sustentava a existência dessas comunidades. A travessia forçada se apresenta ainda como um momento de completa vulnerabilidade, onde o corpo negro é desumanizado e mercantilizado.

Os chefes da expedição, na primeira chance trataram de “se servir dela”, um por vez, ao longo do trajeto. Seria difícil para Akin tirar a recordação dolorosa da mente e a raiva do coração devido às lágrimas derramadas pela moça na primeira vez que um dos vigias do grupo, um mestiço, lhe apertou os seios como se estivesse testando o frescor de uma fruta na banca do mercado (Cruz, 2018, p. 24-25).

Nesta citação podemos perceber a violação dos corpos dos escravizados durante a passagem forçada e especialmente dos corpos das mulheres escravizadas que eram constantemente abusadas. Cruz reescreve o papel dos corpos negros na travessia, deslocando o foco do objeto que é passivo do comércio escravocrata para sujeitos que, mesmo em sua condição de extrema submissão, buscam manter um traço de resistência. O romance destaca a vulnerabilidade dos sujeitos negros escravizados, mas também traz à tona aspectos culturais e identitários que nunca serão apagados. Como podemos perceber na seguinte passagem:

Depois do breve período na praia desabitada, voltaram ao navio e no dia seguinte desembarcaram à noite, passaram a barcos menores e desceram na Praia-do-Chega-Nego. A essa altura, já não era tão fácil desembarcar escravos vindos da África. Ninguém respeitava a lei, mas também não se podia facilitar. Quando pisou na areia da praia, Firmino sentiu uma energia forte. Agarrou-se com o fio de contas, fechou os olhos e falou em voz muito baixa:
— “Xangô é rei, está pisando aqui comigo e cedo ou tarde a justiça se fará” (Cruz, 2018, p. 29).

Assim sendo, Akin ao trazer consigo o fio de contas reafirma sua cultura e a preserva. Percebe-se a partir desta citação que os negros escravizados mesmo afastados de sua terra, e proibidos até mesmo de falarem sua língua, carregam consigo sua cultura. Stuart Hall tece discussões sobre a identidade cultural na diáspora e debate que:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades — os legados do Império em toda parte — podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento — a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor (Hall, 2003, p. 28).

Neste sentido, a partir dessa concepção de Hall (2013) podemos destacar que o processo da diáspora negra provocada pelo tráfico transatlântico provocou para além de uma dispersão de pessoas uma disseminação cultural. O sujeito, mesmo que oprimido e silenciado pelo sistema colonizador, carrega consigo sua bagagem cultural e a incorpora em parte à cultura imposta como forma de resistência e de uma promessa de retorno, mesmo que esta seja de forma metafórica.

Em *Água de Barrela*, Cruz confronta as noções e aspectos eurocêntricos de história e identidade, propondo uma visão contracolonial e trazendo novas interpretações sobre a história de seus antepassados. Nego Bispo dos Santos (2023, p. 36) em sua obra *A terra dá, a terra quer*, explica que “O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo”. Neste sentido, a contracolialidade é ir em desencontro ao que nos é imposto pelo sistema colonizador. Sendo assim, as narrativas contracoloniais propõem uma ruptura com o padrão eurocêntrico perpetuado ao longo dos tempos de forma histórica.

A narrativa de Eliana Alves Cruz nos apresenta uma visão que subverte as formas tradicionais históricas, visto que traz à tona as vivências e narrativas do povo negro escravizado e se afasta de um sistema que constantemente inviabiliza e oprime o sofrimento dessa população. Em *Água de Barrela*, Cruz reposiciona esses sujeitos dando espaço para que sejam protagonistas e narrem suas próprias narrativas. Neste sentido, a obra se torna um instrumento de reinterpretação histórica e de resgate da memória coletiva negra, em que vozes outrora silenciadas ganham espaço para expor suas trajetórias de resistência.

Em síntese, ao evidenciar esses relatos no contexto da literatura afro-brasileira e da metaficção histórica Eliane Alves Cruz revisita e reinterpreta o passado, desconstruindo narrativas históricas forjadas pela colonização e contribuindo para um entendimento ampliado da resistência e sobrevivência cultural da diáspora negra.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo, procuramos analisar como o romance *Água de Barrela* se insere no contexto da literatura afro-brasileira, oferecendo uma leitura crítica e contracolonial. Através da reconstrução das memórias de seus antepassados, Eliana Alves Cruz propõe uma narrativa que denuncia as violências impostas pelo tráfico de escravos e pelo colonialismo e destaca os modos de resistência cultural e reconfiguração identitária que emergiram desse processo.

Ao decorrer da narrativa a autora reinterpreta e reescreve o passado de uma maneira que o retira do controle das narrativas dominantes. Cruz utiliza a travessia como um momento simbólico de desumanização e também de resistência, colocando o corpo negro em evidência como espaço de luta e transformação.

Por meio de relatos dolorosos, como a travessia forçada e a vida no cativeiro, o romance evidencia o caráter brutal da escravidão e o apagamento cultural a que os personagens foram submetidos. No entanto, a diáspora, apesar de ser vista como perda, também se mostra um processo de recriação de identidades, onde a resistência cultural se manifesta na preservação de memórias, costumes e crenças, mesmo em espaços de opressão.

Por fim, ao revisitar essas narrativas, *Água de Barrela* cumpre um papel essencial no campo da literatura afro-brasileira, ao questionar e desconstruir as visões hegemônicas da história. A obra contribui para um entendimento mais amplo da resistência negra, ao sublinhar a importância da memória coletiva e das epistemologias africanas suprimidas.

Nesse sentido, ela reforça a necessidade de recontar a história da diáspora e do povo negro sob novas perspectivas, oferecendo vozes a sujeitos historicamente silenciados. Desse modo, o romance reivindica um espaço de memória e de justiça histórica bem como fortalece as bases de uma literatura que se dedica à recuperação de uma identidade afro-brasileira plena e potente.

REFERÊNCIAS

DUARTE, E. A. de. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: **Terceira Margem**, v. 14, n. 23, p. 113–138, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10953>. Acesso em: 10 de ago. 2024.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, R. África durante o comércio negreiro. In: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. D. S. **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HALL, S. **Dá Diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUTCHEON, L. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. HUTCHEON, L. In: **Poética do pós-modernismo**: História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 141- 162.

SANTOS, A. B. dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. D. S. **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

NEGRITUDE: SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO EM “MÃE PRETA” DE BRUNO DE MENEZES

Poliana Magalhaes Pereira
Maria da Luz Duarte Leite Silva
Maria Lidiania Costa

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Quando se discute o tema da negritude, no panorama da literatura amazônica, é significativo falarmos de Bento Bruno de Menezes, principalmente, em seu livro *Batuque Revista de Letras da Universidade do Estado do Pará - UEPA* Jan-Mar 2018 ISSN Eletrônico: 2318-9746 25 (1931), uma vez que essa obra se tornou uma especificidade não apenas da literatura amazônica, mas, também, a toda cultura afro-brasileira, pois se ver presente ambas as vozes nessa obra.

Assim, a relevância de se discutir a literatura afro-brasileira está em se reconhecer o processo de contribuição que o povo africano tem para com a sociedade brasileira, principalmente com a região da Amazonia paraense. É com esse olhar para com o povo afro que se acredita que somente a partir de sua afirmação é que se pode desmistificar alguns preconceitos e se revestir em novas ideias a respeito desse tema.

É aproveitando o poder crítico que as narrativas literárias podem possibilitar ao sujeito, que a proposta a resistência contra o racismo e a luta pela valorização da etnia negra, a qual deve começar pela valorização da identidade afro-brasileira, como se pode observar nas palavras de Oliveira (2001). “no processo de luta contra o racismo é da maior importância construirmos uma identidade afro-brasileira. Não para desbancar a ideia de brasilidade, mas para que, a partir dessa construção, os negros possam exercer sua cidadania e lutar contra o racismo” (Oliveira, 2001, p. 09).

Precisa-se com urgência redirecionar os valores atribuídos, durante a história brasileira, à identidade negra, pois na sua grande maioria são principalmente vistos como ideia de “menor” valor, provocando discriminação, o que impede trazer para este grupo a legitimação de uma literatura que tenha o mesmo valor que a literatura em que as figuras dramáticas que ocupar patamares de profissão elevado que são ocupados pelo povo de pele branca, logo, é significativo explorar novas possibilidades de suas práticas culturais, como afirma Oliveira (2001), pois “a construção de uma identidade afro-brasileira que valorize o negro é também dificultada porque se deteriorou o sentido de cultura negra” (Oliveira, 2001, p. 09). Assim, se considera a obra o *Batuque* de Bruno de Menezes como

exemplar para o enaltecimento do afro-brasileiro, é essa buscar de exteriorizar narrativas produzidas pelas mãos dos afrodescendentes que se quer apresentar.

Portanto, é o negro que Bruno (re)constrói se encontra com seu passado ancestral e vive o presente na Amazônia, por isso se verifica a literatura afro-brasileira de expressão amazônica nos versos de Batuque. É o que o próprio autor fala: “meio-índio africano” (Menezes, 2005, p. 30).

Observa-se em Batuque, a presença de temáticas que giram em torno do negro e de sua africanidade, como as poesias “Alma e ritmo da raça”, “Pai João”, “Mãe preta”, “Marujada”, “Toiá verequete”, etc. O seja, se vê no próprio título dos poemas que o eu-enunciador retrata sobre as religiões, as personalidades e as tradições geradas da cultura negra-amazônica. Mas, vale destacar que o foco aqui é para o poema “Mãe Preta”.

2 UM POUCO DE ANÁLISE

A literatura produzida por Bruno de Menezes é processo e produto de sua vivência nos mais diversos círculos, cujo contato direto com a cultura popular é a fonte de conhecimento necessária para a tessitura de seus discursos e a consolidação de sua obra enquanto um dos intérpretes da Amazônia, conjugando seu posicionamento ético e sua arquitetônica estética na construção identitária da Literatura Amazônica produzida no Pará.

Bernd (1988, p. 78) apresenta que: “Os poemas revelam a preocupação dos poetas em ancorar a questão da construção de sua identidade no sentimento de pertencer a um grupo o qual desejam valorizar, através da palavra poética”. Há, também, em “Mãe Preta”, a assimilação com a identidade do querer-ser-negro, vejamos: “No acalanto africano de tuas cantigas, nos suspiros gementes das guitarras, Veio o doce langor De nossa voz, A quentura carinhosa de nosso sangue”. (Bernd, 1988, p. 31). Nesse trecho, se pode notar que Menezes ressalta que “Somos nós, filhos e herdeiros da Mãe Preta, seja branco ou negro, que fomos amamentados pela seiva dela, a preta, ou seja, o eu-lírico sente-se sucessor da doce carne africana.

Se percebe em outras passagens, a presença de menção de personalidades que pintam a negritude como mencionado: “Mãe Preta” e “Pai João”, “Mãe Ambrosina”, “Mestre Desidério” e, principalmente, a expressão “Pé-de-bola”. Essas expressões são reconstruções da memória, como se Menezes fosse o “porta-voz do povo privilegiado” (Salles, 2004, p. 130), o autor ainda reitera tal conceito ao dizer: as “figuras do povo que fazem a história não são esquecidas tão facilmente. História e memória nutrem o folclore de qualquer povo”.

A menção a expressão “Pé-de-bola”, como destacada por Salles (2004), representa mais uma figura/representação popular apenas literária, pois “Pé-de-bola” foi cunhado por um negro que viveu no Jurunas – não por acaso esse negro viveu no bairro onde Menezes nasceu e morou parte da vida – esse moço- negro era

visto como um sujeito valentão, além de ter a fama de “jogar capoeira”, principalmente, aos dias de domingo, por diversão, esse fato marca, portanto, a memória do negro originário do Pará.

Esse talvez o único momento [...] em que a capoeiragem assumiu no Pará o papel de jogo de destreza, ou simples vadição, sem aquelas motivações engendradas pelas rivalidades de bairros, como a que separava e tornava quase irreconciliáveis os habitantes do Umarizal e do Jurunas, redutos de famosos capoeiras: [...] Pé-de-bola e seu companheiro Norato, que foi agente de Polícia, tudo isso era povo do Jurunas (Salles, 2004, p. 130).

A prática de Pé-de-bola como capoeirista, “sem dúvida remete a herança cultural negra” (Salles, 2004, p. 132), o que se pode dizer que Bruno de Menezes apresenta com maestria em seus versos. Menezes alude, também, danças como batuques, carimbó, lundus, festas juninas e maxixes, que são intrínsecas à sua terra natal, além de figuras do povo, situando por meio da voz da enunciação, as quais são pertencentes à tradição e à origem afro-brasileira de expressão amazônica, pois, mesmo estendendo suas palavras às temáticas da negritude, o autor não deixa de evocar vozes da região onde viveu. A cultura negra é exaltada, é vista como algo que enaltece outras culturas.

Dentre as figuras remotas, destaca-se a mãe que, “invocada pelo eu-lírico, identifica-se, ao mesmo tempo, com a mãe singular (...) e a própria África” (Verani, 2006, p. 7). “Ai/ mãe negra chorando/ aí doce terra gemendo (...)/ há só flores de sangue/ girassóis de dor (...) meus filhos todos partiram (Neto, 1985, p. 9-10) Nesses versos do poema “Adeus à hora da largada”, de Agostinho Neto, a “mãe singular” desdobra-se para personificar, como afirma Verani, a própria África a lamentar a partida dos filhos para a escravidão. Esse tom doloroso já se via em “Mãe Preta”, de Bruno de Menezes: “És Mãe Preta uma velha reminiscência/ das cubatas, das senzalas, / com ventres fecundos padreando escravos.” (Menezes, 1993, v. 1, p. 225).

Vê-se na escrita de Bruno de Menezes elementos temáticos observados nas pesquisas anteriores como: a mãe preta, a mulata erotizada e o pai João. No poema intitulado de “Mãe Preta” (Menezes, 1993, p. 225).

No acalanto africano de tuas cantigas,
Nos suspiros gementes das guitarras,
Veio o dance langor
De nossa voz,
A quentura carinhosa de nosso sangue
[...]
Dos teus seios, Mãe Preta teria brotado o luar?
Foste tu que na Bahia alimentaste o gênero poético
De Castro Alves? No Maranhão a glória de Gonçalves Dias?
Terias ungido a dor de Cruz e Souza
Foste e ainda és tudo no Brasil, Mãe Preta

Nos versos de “Mãe Preta”, vê-se é um discurso lírico-romântico inspirado num africanismo sentimental. O eu-lírico tem uma visão romântica da Mãe Preta, pois assim como os demais escravos a Mãe Preta sofreu muitas injustiças, enquanto amamentava os filhos de seus senhores via os seus serem vendidos como meras mercadorias. O verso “Foste e ainda és tudo no Brasil, Mãe Preta!” não condiz com a realidade vivida por essas mulheres, certo que tinham algumas vantagens com relação aos outros escravos, trabalhavam na casa grande eram consideradas escravos de estimação, porém não passavam de objetos dos seus donos.

Vê-se que nos versos da primeira estrofe a presença da herança como “as cantigas, acalanto, nossa voz, nosso sangue. “No acalanto africano de tuas antigas, nos suspiros gementes das guitarras, veio o doce langor de nossa voz, a quentura carinhosa de nosso sangue”. Há muita informação nessa estrofe sobre o canto redamos a cultura do Africano, desde as cantigas de acalanto, até o sangue, ou seja, a vida.

No segundo verso destaca-se o poder de procriar da negra, mostrando um certo valor, pois muitas mulheres, diferentemente das negras africanas seus ventres eram fecundos. “E’s Mãe Preta uma velha reminiscência das cubatas, das senzalas, com ventres fecundos padreando escravos”. Observamos no verso seguinte a valoração da Mãe Preta. “Mãe do Brasil? Mãe dos nossos brancos? A mãe Preta não é apenas mãe dos filhos pretos, mas, mãe do povo brasileiro. Há aqui mistura de sangue. E que o filho do branco, por ter mamado nas mamas de leite, como eram chamadas traz o sangue, a vida das mães pretas africanas.

A mãe Preta a made cuidadora, procriadora, que acalente, que amamentou. “Tu, que nas Gerais desforrastes o servilismo. Tatuando-te com pedras preciosas que destas festas de esmagar! Tú que criastes os filhos dos senhores, embalastes os que eram da Marquesa de Santos, os bastados do primeiro imperador e até os filhos dos Inconfidentes!” E ‘dado a mãe preta valor, visto que até dos filhos dos Inconfidente ela cuidava. Parece ser inato o servilismo da mãe preta. “Quem mais teu leite amamentou, Mãe Peta?” Aqui se observa uma pergunta que se fez a essa mãe. É como se difícil fosse saber quem ela não amentou, pois essa mãe amentou muita gente.

Cita-se um verso exemplar no enaltecimento da mãe preta: “Foste e ainda és tudo no Brasil, Mãe Preta!” e ainda continua: “Gostosa, cantando a história do Saci, ninando murucú’-tú-tú para os teus bisnetos de hoje”. Ou seja, a cultura da negra africana, vem de muito tempo, até seus bisnetos herdaram sua cultura, o seu valor na formação dos costumes de um povo. A cultura da oralidade também é vista aqui pelas mães pretas, que embalavam seus filhos, mas também, os filhos de seus Senhores, ninavam as crianças para dormirem.

A cultura da Mãe Preta é muito forte entre o homem branco, até o Sinhô e Sinhá- Moça mamou na Mãe Pateta.” Quando Sinhô e Sin’há- Moça Chupou teu sangue, Mãe preta.” Os seus Senhores e Sinhás tem sangue- vida da Mãe Preta

Africana. Destaca-se também, a religiosidade, as festividades religiosas, as comidas que se deve a Mãe Preta. “Agora, como ontem, és a festeira do Divino, a Maria Tereza dos quitutes com pimenta e com dendê. És, finalmente, a procriadora côr da noite. Que desde o nascimento do Brasil te fizeste “Mãe Preta....”

Acredita-se na importância de analisar a literatura afro-brasileira está em se reconhecer o processo de contribuição africana em nossa sociedade, principalmente, pois espera-se que somente a partir de sua afirmação é que se pode desmistificar alguns preconceitos formados que acaba por denegrir a imagem do negro africano, aqui especificamente da Mãe Preta, trazendo à tona o seu verdadeiro valor. Só dessa forma, estar-se contribuindo, pra uma postura contra o racismo e a luta pela valorização da etnia negra, a qual se deve iniciar pela voz do sujeito de identidade afro-brasileira, como se pode verificar nas palavras de Oliveira (2001). “no processo de luta contra o racismo é da maior importância construirmos uma identidade afro-brasileira. Não para desbancar a ideia de brasilidade, mas para que, a partir dessa construção, os negros possam exercer sua cidadania e lutar contra o racismo” (Oliveira, 2001, p. 09).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do discutido, afirma-se a ideia anteriormente colocada ao dizer que Bruno de Menezes, em seu livro de maior destaque, *Batuque* (1931), contribui para se refletir sobre a identidade do sujeito – negro, afirmando a literatura afro-brasileira. Menezes, de família negra e humilde, nascido em terras paraenses, escreveu versos singulares que sintetizam a imagem do negro do Pará em seus variados desdobramentos, como: o capoeirista, a “mãe-desanto”, a “negã malina”, as comidas, festividades, musicalidade e espaços típicos do homem, fruto dos negros africanos, que tem a terra paraense como lugar de vivência.

Assim, vê-se na obra de Menezes um certo colhimento, a esse povo excluído, o autor traz a ideia da literatura afro-brasileira como uma forma de resistir (Bernd, 1988), toda criação do negro como sendo o “inferior” e “menor”, na verdade, observa-se na sua obra uma tomada de consciência de querer-ser-negro e de gritar aspectos que lhe deem orgulho da raça. O negro na obra de Menezes é um sujeito de cultura, um ser como qualquer outro.

Assim, observa-se nos poemas de *Batuque* o uso de expressões que carregam a africanidade, são vocabulários que trazem toda ancestralidade negra à baila, tais como: “nêga”, “Batuque”, “Congo”, “crioulos”, “mulatos”, “jongos”, “africano”, “Luanda”, “Angola”, “Moçambique”, “zumbi”, “xodó”, etc. Há, também, aqueles que nos remetem ao sincretismo e às religiões afro-brasileiras: “pai de santo”, “macumbeiro”, “terreiro”, “filho de santo”, “mãe do terreiro”, “Santa Bárbara”, “São Longuinho”, “São Cosme”, “São Damião”, “Exu” e “Orixá”. Tais palavras afirmam a

negritude encontrada nas poesias de Menezes. Há na verdade, um certo enaltecimento do negro nas narrativas de Bruno de Menezes.

Vê-se na obra de Menezes uma literatura que explora todos os signos característicos das concepções negras, privilegiando seu ponto de vista, ou seja, o negro na obra do referido escritor, possibilita um reconstruir e reencontrar da imagem do negro, sua composição possibilitar o leitor repensar os discursos sobre negritude que são vinculados a partir de ideias negativas e pejorativas ligadas aos negros africanos. Destaca-se aqui o conto Mãe Preta que faz parte da obra Batuque.

Batuque é uma coleção de imagens vivamente coloridas, estuantes de labor popular, porém impregnadas de uma atmosfera sagrada e mística, não encontrada, habitualmente, na poesia negra latino-americana (...) Apesar dos temas e cenários profanos, sofre a influência de uma inspiração religiosa, revelando o negro brasileiro em sua integridade cósmica, trabalhado pela ação ancestral que lhe modela a dança e o canto. (Preséance africaine, abril/maio de 1960, *Apud* Menezes, 1993, s/n, p. 287).

Batuque é obra exemplar em popularidade entre os leitores paraenses, se considerar os livros que foram publicados nos limites da própria região, que são muitas vezes, desvinculados de grandes editoras nacionais. Batuque, da autoria de Bruno de Menezes (1893/1963), embora seja um livro de poesia, leva a pensar uma narrativa iorubá, pois o drama do negro oprimido é denunciado por meio de uma “narratividade poética”, o que também ocorre nos poemas de José Craveirinha, como demonstraremos mais adiante.

A identidade negra a qual se discute é a que Homi Bhabha (1998) define como fruto da “identidade coletiva”. Nela, o crítico apresenta uma leitura da identidade racial que permite privilegiar o olhar do colonizado, para poder questionar a visão do colonizador. Para Bhabha, a “diversidade cultural” deve ser combatida, pois a “diferença cultural” assinala melhor o lugar das diversas identidades, pois atinge “uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única” (Bhabha, 1998, p. 63).

Dessa forma, a construção da identidade negra brasileira formou-se a partir de um percurso negativo de um entrelaçamento histórico, pois está vinculada a ideia de negro construída pelo ocidente europeu aos povos Africanos. “Entre os séculos XVI e XIX, os “negros” não se viam na África em absolutos como “negros”. “Negro” foi de algum modo uma construção “branca” (Barros, 2009, p. 39).

Na escrita de Bruno de Menezes se encontra uma literatura que retrata os negros, só que de uma forma positiva. Há em seus poemas elementos temáticos repetidos como, a mãe preta, o pai João, Mulata erotizada, observados em pesquisas anteriores, com traços estereotipados. O eu – lírico possui uma visão romântica da mãe preta e do pai João e aborda a beleza sedutora da mulata, associada a uma

sensualidade irresistível, esta erotização coloca a mulata na condição de objeto de desejo sexual. Mas, apesar de repetir elementos temáticos erotizados, que representam a imagem do negro de forma negativa, também utiliza um discurso poético que denuncia a situação do negro, como é o caso do poema “Bruxinha Baiana”.

Por fim, nos versos do poema “Mae Preta”, Bruno de Menezes, entre aliteraões e sinestesias, traz à cena o ritual do batuque, assinalado pelo sensualismo e pela denúncia. O negro(a) é retratado(a) por Menezes não está distante de suas reminiscências africanas, nem mesmo isolado de seu espaço geográfico, se percebe que, tanto as tradições africanas, quanto amazônicas estão presentes nas obras de Menezes. Assim sendo, o negro que Bruno (re)constrói se encontra com seu passado ancestral e vive o presente na Amazônia, por isso verifica a literatura afro-brasileira de expressão amazônica nos versos de Batuque. É o que o próprio autor fala: “meio-índio africano” (Menezes, 2005, p. 30).

REFERÊNCIAS

BARROS, J. D. **A construção social da cor: diferença e desigualdade na formação da sociedade brasileira**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BASTIDE, R. **A poesia afro-brasileira**. São Paulo: Martins Fontes: 1943.

BASTIDE, R. **O candomblé da Bahia**. São Paulo; Companhia das Letras, 2001.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. Vol. I

BERND, Z. **O que é negritude**. São Paulo: Editora brasiliense: 1988.

BERND, Z. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BERND, Z (Org). **Poesia Negra Brasileira: antologia**. Porto Alegre: AGE, 1992.

BEZERRA, R. A. Consciência negra e resistência na poesia afrobrasileira: Luiz Gama e Solano Trindade. *In: Anais...III Seminário de estudos de História afrobrasileiras e indígenas*. Editora Realize: Campina Grande, 2010.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**: Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BOPP, R. **Urucungo, Poemas Negros**. Rio de Janeiro: Ariel, 1932.

BOURDIEU, P. Títulos e ascendência de nobreza cultural. *In: BOURDIEU, P. A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007.

BLOOM, H. Elegia para o cânone. In: BLOOM, H. **O cânone ocidental**. São Paulo: Objetiva, 1995.

BORDINI, M. G. da. **Estudos culturais e estudos literários**. Disponível em: <revistaseletronicas.Pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/610/441>
Acessado em:
05/01/2011

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

CARTILHA DO CEDENPA. **Raça Negra**: a luta pela liberdade. Belém: Cedenpa, 1986.

CORRÊA, A. T. O. **História, cultura e música em Belém**: décadas de 1920 e 1940. 2010. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

CRUZ E SOUZA. **Poesias completas**. 2 ed. São Paulo: Ediouro, 2002.

FARES, J. A. Negritude e modernidade na poética de Bruno de Menezes. **Revista Asas da Palavra**. Belém: Unama, v. 5, 1996.

GUARNIERI, G. F; BOAL, A. **Arena conta Zumbi**. Musical em 2 atos. Disponível <http://pyndorama.com/wp-content/uploads/2009/01/arena-conta-zumbi.pdf>
LIMA, Jorge.

GRECO, G. L. História e Literatura: entre narrativas literárias e históricas, uma análise através do conceito de representação. In: **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, [S. l.], v. 6, n. 11, p. 39-53, jul. 2014.

IANNI, O. O Estudo da Situação Racial Brasileira. **Revista Brasiliense**, nº 19, SP, 1958.

CARPEAUX, O. M. (Org). **Poemas Negros**. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1949.

PEREIRA, C. S; SILVA, K. S.; AMIN, V. S. F.; NUNES, P. J. M. Belém e a Academiado Peixe Frito: fisiognomias em Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas**, Belém, v. 14, n. 3, p. 1.025-1.043, set./dez. 2019.

PEREIRA, E. S. Academia do Peixe Frito: presença da intelectualidade no cotidiano popular. **Asas da Palavra**, Belém, v. 15, n. 1, p. 41-48, jul. 2018.

MENEZES. B. de. **Batuque. Belém**: Secretária de Estado e Cultura: 2005.

MEIRA, I; CASTRO, C. J. A. **Introdução à literatura no Pará**: antologia. Belém: Cejup: 1990.

MORAES, M. J. P. C. de; ALIVERTI, M. J; SILVA, R. M. M. da. **Tocando a Rabeca**. Belém: IAP, 2006.

NUNES, B. Bruno de Menezes inventor e mestre. In: **Asas da palavra** – revista da graduação em Letras. Belém: UNAMA. v. 10 n° 21, 2006, p. 378-390.

OLIVEIRA, N. S. de. **Guia de direitos do brasileiro afro-brasileiro**. Vultos negros na história do Brasil. Brasília: Ministério da Justiça, Secretária de Estado dos Direitos Humanos, 2001.

REIS, M. V. L. **Entre Poéticas e Batuques**: Trajetórias de Bruno de Menezes. Dissertação Apresentada no Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura da UNAMA. Belém: UNAMA, 2016.

SALLES, V. **O negro na formação da sociedade paraense**. Textos reunidos. Belém: Paka-Tatu: 2004.

SANTOS, J. **Identidade e erotismo em Batuque, de Bruno de Menezes**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.

SARTRE, J. P. **Reflexões sobre o Racismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

SILVA, C. R. da; SANTIAGO, É. de Q. S; TRINDADE, J. R. T. da. *Et al.* Marujada(s) – a tradição ainda resiste. **Anais...XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010

VERANI, D. “Agostinho Neto: o lugar da poesia em tempo de luta”. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa (org.). **África e Brasil**: letras em laços 1. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

O ACESSO À LITERATURA COMO AGENTE DEMOCRATIZADOR REPRESENTADO EM *QUARTO DE DESPEJO*, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Amanda Karen Sales Silva
Marai Eduarda de Brito Tavares
Manoel Freire Rodrigues

1 INTRODUÇÃO

A literatura é uma ferramenta potente que pode atuar como agente de transformação social, promovendo o desenvolvimento humano e a democratização do acesso ao conhecimento, além de contribuir notoriamente à inserção do indivíduo na sociedade. Antônio Candido menciona tal importância quando equipara Direitos Humanos e Literatura como problemas reais. Neste contexto, o presente artigo propõe-se a analisar o livro *Quarto de despejo*, escrito por Carolina Maria de Jesus, sob a perspectiva de como o acesso à literatura pode atuar como um agente humanizador e democratizador.

Ademais, o artigo buscará estabelecer uma relação com os estudos de Antônio Candido no ensaio intitulado *O direito à literatura* inserido no livro *Vários Escritos* (2011), a fim de aprofundar a compreensão sobre o papel da literatura na construção da identidade, na ampliação do repertório cultural e na promoção da igualdade de oportunidades. Dessa maneira, a pesquisa visa contribuir para a discussão sobre a importância do acesso à literatura como um instrumento de emancipação e inclusão social, visto que a mesma está indissociavelmente ligada aos direitos humanos, para isto será utilizado o exemplo concreto da obra de Carolina Maria de Jesus como base para a reflexão.

A escrita desse trabalho se dá através da leitura, análise e interpretação da obra, para que posteriormente fosse delimitada nossa linha de pesquisa, a qual optamos por destacar o papel e importância da escrita e da leitura para Carolina Maria de Jesus, sendo ela uma mulher negra, semianalfabeta e pobre.

2 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Carolina Maria de Jesus, uma escritora brasileira, negra e pobre, retrata em *Quarto de despejo* sua realidade de extrema pobreza e exclusão social, utilizando a literatura como forma de expressão e resistência. A moradora da favela do Canindé, em São Paulo e mãe de três filhos, revela a importância da literatura como meio de

dar voz aos marginalizados e oprimidos, além de relatar sua vida na favela, abordando as duras condições de vida, a pobreza e as dificuldades que os moradores enfrentam. Sua escrita é uma forma de retratar a realidade das camadas mais desfavorecidas da sociedade e de denunciar as injustiças e desigualdades sociais.

Segundo Viana (1995), a importância da escrita do diário é vista como uma forma de expressão e autoconhecimento para as mulheres. Ela destaca a forma como as mulheres muitas vezes têm suas vozes silenciadas e suas histórias apagadas, e como o ato de escrever um diário pode dar voz e visibilidade a essas experiências. Ela também discute como a escrita do diário pode ser uma forma de resistência e empoderamento para as mulheres, permitindo-lhes contar suas próprias histórias e reivindicar seu espaço na sociedade.

Com base nisso, percebemos que através da sua escrita, Carolina consegue se reaver enquanto sujeito à medida que expressa num papel todas suas inseguranças, medos e frustrações, além disso, sua escrita possibilita que sejam expostas diversas injustiças por parte da sociedade para com os marginalizados. Sem isentar os políticos de sua negligência, em *Quarto de despejo*, Carolina relata: “Os políticos só aparecem aqui nas épocas eleitorais”. (Jesus, 2022, p. 32). Neste trecho, percebe-se a negligência governamental para com a população favelada. Estes, por sua vez, presenciam as situações de vida dos que ali vivem, demonstram simpatia e logo após vencer a disputa eleitoral, ignoram aqueles que depositaram fé na esperança para uma condição de vida minimamente melhor.

O senhor Cantídio Sampaio quando era vereador em 1953 passava os domingos aqui na favela. Ele era tão agradável. Tomava nosso café, bebia nas nossas xícaras. Ele nos dirigia suas frases de viludo. Brincava com nossas crianças. Deixou boas impressões aqui e quando candidatou-se a deputado venceu. Mas na câmara dos deputados não criou um projeto para beneficiar o favelado. Não nos visitou mais (Jesus, 2022, p. 32).

Não restringindo a exposição das displicências voltadas apenas ao governo, a obra testemunhal de um cotidiano miserável também denuncia a precariedade do saneamento básico, violência doméstica, exploração sexual infantil, o racismo perpetuante e a fome. Tece, também, críticas acerca do Serviço Social, cujo papel principal trata-se do combate às injustiças e assegurar o acesso da população a seus direitos, bem como relatado em:

[...] fui pedir ajuda ao propalado Serviço Social. Foi lá que eu vi as lágrimas deslizar dos olhos dos pobres. (...) a ironia com que são tratados os pobres. A única coisa que eles querem saber são os nomes e os endereços dos pobres (Jesus, 2022, p. 42).

Não bastando a falha das instituições governamentais, a sociedade demonstra-se avessa à população pobre como dito por Carolina em “Percebi que no

frigorífico jogam creolina no lixo, para o favelado não catar a carne para comer”. (Jesus, 2022, p. 44).

Mediante isso, como sendo uma cidadã consciente, através de seu diário, utilizou a literatura como instrumento de denúncia social, expondo a malandragem política ganha através de inverdades, elencando as indiligências sociais. Ao expor as condições precárias de sobrevivência, ela utilizou a literatura como arma para resistir e lutar pela justiça social, além de contribuir para a conscientização da sociedade sobre as desigualdades que precisam ser enfrentadas e superadas.

No ensaio intitulado *O direito à literatura* inserido no livro *Vários Escritos* (2011), Antônio Cândido discorre sobre a importância da literatura como um bem essencial para o desenvolvimento humano, mencionando-a em sua obra como “bens incompressíveis”, sendo aquilo que não pode ser negado a ninguém, mas que de certa forma ainda perdura muito o elitismo, o que está ligado ao problema dos Direitos Humanos e a desigualdade ostensiva no país. Em seu ensaio, Antônio Candido (2011, p. 189) menciona que:

Em princípio, só numa sociedade igualitária, os produtos literários poderão circular sem barreiras, e neste domínio a situação é particularmente dramática em países como o Brasil, onde a maioria da população é analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem a margem de lazer indispensável à literatura. Por isso, numa sociedade estratificada deste tipo, a fruição da literatura se estratifica de maneira abrupta e alienante.

Ele argumenta que o acesso à literatura não é um luxo, mas sim um direito fundamental de todos os indivíduos. Cândido (2011) ressalta também, que a experiência literária oferece um meio de compreender o mundo e a si mesmo, promove empatia e auxilia na construção de identidade. Ademais, ele destaca que o acesso à literatura deve ser garantido para todas as camadas da sociedade e não somente a uma elite privilegiada.

Indubitavelmente, devemos pensar a literatura como um mecanismo de expressão, onde através dela os indivíduos são capazes de manifestar suas emoções e relatar a visão de mundo do sujeito e dos grupos sociais aos quais ele está inserido. Os autores Santos, Santos, Oliveira (2017, p. 43) afirmam que:

[...] Carolina utiliza a literatura como uma forma de denúncia da sociedade. Escrevia fatos reais, uma visão de dentro da favela desconhecida pelas classes mais abastadas, as quais, segundo a autora, estavam na sala de visitas, enquanto ela, no quarto de despejo, a favela (Santos, Santos e Oliveira, 2017, p. 43).

Carolina Maria de Jesus, na obra *Quarto de despejo*, desconstrói a sua condição de sujeito socialmente invisível por meio da educação de diversas maneiras. Em primeiro lugar, ela demonstra seu interesse pela leitura e pela escrita ao revelar sua rotina de coletar livros descartados para ler e aprender por conta

própria. Esse interesse evidencia sua busca por conhecimento e sua vontade de se desenvolver intelectualmente, apesar do ambiente adverso em que vive.

Além disso, Carolina documenta sua vida e a realidade de seu entorno por meio de seu diário, o que lhe permite expressar suas reflexões, sentimentos e críticas sobre a sociedade. Essa prática de escrita a ajuda a se posicionar como sujeito ativo e capaz de transmitir sua visão de mundo, desafiando a invisibilidade social a que estava submetida, seu diário pode ser compreendido não só como um objeto ao qual ela escreve para passar o tempo, mas sim como um instrumento de denúncia e poder, é através dele que ela se evidencia em meio aos demais favelados. Isso acaba desconstruindo o pensamento contraditório de que quem escreve só pensa em coisas bonitas, percebemos que isso não se concretiza na escrita de Carolina, pois o que alimenta sua escrita são os fatos do cotidiano muitas das vezes repetitivos e exaustivos, onde a mesma só se depara com tristeza e lamentos.

Assim, Carolina Maria de Jesus se destaca como uma representante importante da literatura denunciadora dos grupos iletrados, que através de sua escrita, deu visibilidade às questões sociais e humanas vividas por aqueles que muitas vezes são esquecidos e negligenciados pela sociedade. Sua obra continua a inspirar e sensibilizar leitores em todo o mundo, chamando a atenção para as desigualdades e injustiças sociais.

A escrita e leitura são meios que proporcionam um escapismo da dura realidade para Carolina, é no intervalo de uma tarefa e outra que ela consegue interagir com o mundo através de sua escrita, o que pra ela ao mesmo tempo serve de desabafo, é seu ponto de protagonismo e resiliência, onde sua voz não é silenciada, bem como expresso em:

Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela (Jesus, 2022, p. 58).

Dessa maneira, é perceptível o papel transformador da literatura na vida do indivíduo, onde permite que os problemas se tornem menos avassaladores enquanto estamos num momento de contemplação e fascinação daquilo que criamos no nosso psíquico. A leitura pode ser uma maneira de processar e compreender nossas próprias emoções, ajudando a lidar com aspectos do inconsciente. De acordo com Candido (2011):

Alterando um conceito de Otto Ranke sobre o mito, podemos dizer que literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua

humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no consciente (Candido, 2011, p. 177).

Além disso, a escrita de Carolina funcionou como uma forma de preservar sua própria humanidade, permitindo-lhe expressar sua individualidade e sua visão de mundo, em um contexto em que as vozes das pessoas marginalizadas eram frequentemente silenciadas. A partir disso podemos destacar a relação intrínseca entre literatura e Direitos Humanos, pois ao mesmo tempo que ela molda caráter e conscientiza, como já mencionado anteriormente, ela também serve de aparato para denunciar as inúmeras injustiças existentes no nosso país, como mencionado a seguir:

Primeiro, verifiquei que a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. Em segundo lugar, a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. Tanto num nível quanto no outro ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos (Cândido, 2011, p. 188).

3 O IMPACTO DO ACESSO À LITERATURA NA VIDA DE CAROLINA MARIA DE JESUS

A literatura teve um impacto significativo na vida de Carolina Maria de Jesus. Ela menciona que a transição de sua vida foi impulsionada pelos livros, afirmando que é por meio deles que adquirimos boas maneiras e formamos nosso caráter, como relatado em:

A transição de minha vida foi impulsionada pelos livros. Tive uma infância atribulada. É por intermédio dos livros que adquirimos boas maneiras e formamos nosso caráter. Se não fosse por intermédio dos livros que deu-me boa formação, eu teria me transviado, porque passei 23 anos mesclada com os marginais (Jesus, 2022, p. 195).

Mesmo sem educação formal, Carolina conseguiu compreender e expressar a realidade dos pobres e miseráveis, demonstrando que não é preciso ser letrado para compreender a opressão do custo de vida. Além disso, a publicação de seu diário trouxe fama e algum dinheiro para Carolina, impactando profundamente sua vida, constatado no trecho: “Uma vez publicado, o livro trouxe fama e algum dinheiro para Carolina. O suficiente para deixar a favela, mas não o bastante para escapar à pobreza”. (Jesus, 2022, p. 194).

A obra de Carolina também teve um impacto duradouro, sendo traduzida para 13 línguas e considerada uma obra atemporal, confirmado nos seguintes

trechos: “O tempo passou, a cidade cresceu, mas a realidade de quem vive na miséria não mudou muito. Isso faz do relato de Carolina uma obra atemporal, sempre emocionante.” (Jesus, 2022, p. 5) e em “Best-seller traduzido para 13 línguas, Quarto de despejo também é um referencial importante para estudos culturais e sociais, tanto no Brasil como no exterior.” (Jesus, 2022, p. 5).

As vivências escritas por Carolina Maria de Jesus em *Quarto de Despejo* e os escritos de Antônio Candido em *O Direito à Literatura* oferecem perspectivas complementares sobre o impacto do acesso à literatura na emancipação e humanização dos indivíduos, especialmente em contextos de marginalização social.

Carolina Maria de Jesus, por meio de seu diário, demonstra como o acesso à literatura e a prática da escrita foram fundamentais para sua própria emancipação. Mesmo vivendo em condições de extrema pobreza, Carolina encontrou na escrita uma forma de expressar sua realidade e dar voz à coletividade miserável e anônima que habitava as favelas, percebido no seguinte trecho:

Ao escrever um diário — um gênero de texto, em princípio pessoal e intransferível —, Carolina Maria de Jesus ultrapassou os limites individuais e deu voz à coletividade miserável e anônima que habita os barracos e os vãos das pontes nas grandes cidades brasileiras (Jesus, 2022, p. 194).

Seus escritos revelam a capacidade da literatura de proporcionar uma forma de resistência e expressão para indivíduos ignorados pela sociedade residente da “sala de visitas”, contribuindo para sua humanização ao tornar visíveis suas experiências e lutas diárias.

Por sua vez, Antônio Candido (2011), em *O Direito à Literatura*, argumenta que o acesso à literatura é essencial para a formação humana, defendendo que a literatura é um direito de todos os seres humanos. Ele destaca que a literatura tem o poder de ampliar horizontes, promover a reflexão crítica e estimular a empatia, elementos fundamentais para a emancipação e humanização dos indivíduos, especialmente daqueles que enfrentam condições de marginalização social.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se afirmar que, a partir das vivências de Carolina Maria de Jesus e das reflexões de Antônio Candido, o acesso à literatura pode influenciar a emancipação e humanização dos indivíduos em contextos de marginalização social de modo a proporcionar ferramentas para a expressão, reflexão crítica, ampliação de horizontes e visibilidade das experiências humanas, contribuindo notoriamente para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva. Essa forma de expressão artística transcende as barreiras temporais e culturais, enriquecendo a experiência humana de diversas maneiras.

No âmbito da democratização, a literatura atua como uma ferramenta acessível para disseminar conhecimento, permitindo que diferentes camadas da sociedade tenham acesso à educação e informação. Ela também desafia normas e estruturas estabelecidas, fomentando a liberdade de expressão e contribuindo para a construção de sociedades mais abertas e igualitárias.

Assim, a literatura não apenas humaniza ao revelar as nuances da condição humana, mas também democratiza ao proporcionar voz às diversas perspectivas e ao estimular a reflexão crítica. Por fim, a literatura é uma força transformadora que transcende as páginas dos livros, moldando identidades, inspirando mudanças e contribuindo para a construção de comunidades mais justas e inclusivas.

Portanto, em *Quarto de Despejo*, a literatura emerge como um instrumento de humanização ao dar voz aos marginalizados e como um agente democratizador ao desafiar preconceitos e proporcionar acesso à narrativa de uma mulher que, de outra forma, poderia ter permanecido silenciada.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

JESUS, C. M. de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 10 ed. São Paulo: Ática, 1993.

MARINHO DOS SANTOS, S. C.; SANTOS, N. F.; DE OLIVEIRA, B. K. Educação e invisibilidade social na obra *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. **Todas as Letras** - Revista de Língua e Literatura, [S. l.], v. 18, n. 3, 2017.

VIANA, M. J. M. **Do sótão à vitrine**: memórias de mulheres. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

O BODE EXPIATÓRIO NA CONSTRUÇÃO MULTIMODAL DO CONTO “A LOTERIA” DE SHIRLEY JACKSON: O SACRIFÍCIO DA MULHER NA ADAPTAÇÃO PARA A *GRAPHIC NOVEL* DE MILES HYMAN

José Roberto Alves Barbosa
Lucas Sales Barbosa

1 INTRODUÇÃO

No contexto de uma sociedade que desposiciona sujeitos, sobretudo aqueles que considera secundários, o sacrifício de mulheres torna-se uma prática naturalizada. A esse respeito, Girard (2004) explicita que a figura do “bode expiatório” se constitui em uma cultura, que remete aos sacrifícios religiosos, como justificativa substitutiva, na execução de pessoas fragilizadas. Esse autor também discute a respeito desse tema no contexto da obra literária, na denúncia de práticas recorrentes, para descartar pessoas. Neste texto, analisamos a construção do “bode expiatório” em um dos contos mais conhecidos da escritora gótica norte-americana Shirley Jackson.

Essa escritora, em sua condição social de mulher, foi vítima de rejeição em vários contextos, dentre eles, inclusive o literário, levando-a a produzir contos de denúncia dessa situação preconceituosa. No conto *A Loteria*, a escritora critica os rituais sociais, cuja naturalização contribuiu para o sacrifício das mulheres, respaldado pela própria sociedade. Esse conto foi adaptado para uma *graphic novel* por Miles Hyman, a qual será analisada neste texto, considerando as contribuições da Semiótica Social de Kress e van Leeuwen (2021).

Na primeira parte do capítulo, discutiremos os conceitos fundamentais, dentre eles, a semiótica social e gramática visual, enquanto aporte multimodal, para a interpretação do texto verbo-imagético. Em seguida, discutiremos sobre o conceito de “bode expiatório”, que remete à religiosidade, mas redimensionado por Girard (2004), como justificativa ideológica, para o sacrifício das pessoas “desnecessárias”. Na segunda parte, abordaremos a condição da mulher, no contexto da obra literária, enquanto um discurso desposicionador (Maingueneau, 2006). E por fim, a análise da adaptação do referido conto para uma *graphic novel*.

2 MULTIMODALIDADE E GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL

A valorização do discurso visual como algo imprescindível para a potencialização da compreensão do texto escrito. Essa perspectiva diz respeito à compreensão de valores e práticas sociais. De modo que é preciso ressaltar a importância da utilização de textos multimodais, para uma análise integrativa dos textos, conforme destaca Barbosa (2013). Sendo assim, a utilização dos aspectos da GDV poderá auxiliar os estudantes na compreensão e interpretação das relações de poder nas imagens.

A GDV, desenvolvida à luz da semiótica social, surge com a intenção de aumentar o perímetro que envolve a linguagem, estendendo-a a diversificados modos semióticos. Não se trata de criar uma gramática universal, muito menos apresentar categorias prescritivas, mas uma orientação para a compreensão e interpretação de imagens, considerando aspectos da cultura ocidental, e suas particularidades regionais e temporais. Assim, essa gramática se apresenta como uma abordagem para a análise de imagens, inclusive em uma perspectiva crítica.

As metafunções da GDV, adaptadas das metafunções de Halliday (1985), são chamadas de: *representacionais* (ideacionais-LSF), *interativas* (interpessoais-LSF) e *composicionais* (textuais-LSF). Esses recursos são operacionalizados de modo a orquestrarem significados e oferecem meios para interpretar as imagens que vão além de uma análise das estruturas, visto que a partir de uma abordagem social das imagens, elas podem ser vistas como dotadas de diversificados tipos de significados que serão lidos e interpretados por seus leitores.

A *metafunção representacional* caracteriza a relação existente entre participantes da imagem, que podem ser divididos em *participantes interativos* que são os participantes do ato de comunicação – os participantes que falam e escutam ou escrevem e leem, fazem imagens ou as veem (Kress; Van Leeuwen, 2021) ou *participantes representados* que são os participantes que constituem o objeto de comunicação; isto é, as pessoas, os lugares e as coisas (incluindo as coisas abstratas) representadas no discurso ou na escrita ou na imagem.

A relação entre os participantes da composição imagética é realizada através de vetores, que são os verbos de ação da linguagem verbal (Almeida, 2009). As ligações que são feitas pelos vetores, entre os participantes do ato semiótico, podem ser percebidas através de *processos narrativos* ou *processos conceituais*, servindo aqueles para apresentar ações e eventos de desdobramento, processos de mudança, arranjos espaciais transitórios.

Portanto, quando identificamos um processo narrativo de ação, em que se descreve ou apresenta algo que aconteceu no mundo real, dizemos que ele pode ser dividido em *transacional* e *não transacional*. A esse respeito, Fernandes e Almeida (2009), explicam que na ação transacional existe uma interação entre duas partes e não, necessariamente, haverá a inclusão de vetores bidimensionais, ou seja, quando

os participantes desempenham a mesma função de Ator e Meta ao mesmo tempo, sendo denominados também de iteradores.

A *metafunção interativa* tem a atribuição de estabelecer relações entre o leitor/observador da imagem e a própria imagem, através de estratégias de proximidade ou distanciamento como *contato*, *distância social*, *perspectiva* (ponto de vista) e *modalidade* (valor de realidade). Brito e Pimenta (2009) destacam que, sob a ótica da visão interpessoal de Halliday, o significado funciona como troca. A oração se organiza como um evento interativo ou como mensagem e envolve falante e ouvinte.

O *contato* é um recurso usado para determinar até onde ocorre, entre o participante e o leitor/observador, uma afinidade social. Para que se projete uma relação personificada, o participante, por meio de uma troca de olhares, aproxima-se do leitor, criando, assim, uma relação de *demanda*. Para Nascimento, Bezerra e Heberle (2011), nos casos em que não ocorre a troca direta de olhares entre o participante e o leitor/observador, há nessa situação o chamado contato de *oferta*, pois o leitor se oferece como objeto a ser contemplado e/ou analisado.

A distância social e a perspectiva são categorias importantes, essa última diz respeito às atitudes subjetivas do leitor e aos participantes representados. A noção de perspectiva à imagem sendo vista por meio de um determinado ponto de vista. Ela se realiza através de ângulos *frontais*; *oblíquos* e *verticais*, que são respectivamente o envolvimento direto entre o leitor e o participante; o desligamento do participante em perfil com o mundo retratado na imagem e as relações de poder que podem ser exercidas entre o participante e o leitor/observador da composição imagética.

Na *modalidade*, é possível observar que existem formas de moldar a realidade da imagem seguindo alguns critérios de valor baseados tanto na modalidade *naturalista* como *sensorial*, sendo aquela baseada na realidade retratada entre o objeto e o que se vê a olho nu e está baseada nos sentimentos subjetivos que proporcionam o aumento de sentidos do leitor/observador.

A *metafunção composicional*, a última das três metafunções da GDV, vem com a incumbência de articular/combinar os elementos visuais de uma determinada imagem para ela faça sentido. É tarefa sua, integrar os elementos tanto da metafunção representacional como da interativa para formar um todo coerente. Para que isso seja possível a metafunção composicional se vale de três sistemas inter-relacionados: o *valor da informação*, a *saliência* e a *estruturação*.

O valor da informação, para Kress e van Leeuwen (2021), diz respeito à localização dos elementos da composição imagética, anexados às várias ‘zonas’ da imagem”. De modo que, conforme ressalta Almeida (2009, p. 185), “dependendo de onde esses elementos são colocados dentre as três dicotomias de zona pictórica – esquerda/direita; topo/base; centro/margem –, estas são dotadas de valores de informação distintos”.

Outro elemento de suma importância dentro da composição é a estruturação, que diz respeito ao recurso de emolduramento usado em uma composição imagética no sentido de conectar ou desconectar os elementos composicionais. Todas as vezes que, na imagem, os elementos estiverem mais agrupados será mais evidente o sentido de conexão entre eles e, portanto, farão parte do mesmo núcleo informativo.

Por fim, a saliência, por sua vez, diz respeito à ênfase dada aos elementos visuais, a fim de torná-los mais preponderantes do que os outros. A disposição de um elemento em primeiro plano ou em plano de fundo, seu tamanho e contraste de cores podem reforçar ou diminuir o grau de saliência em uma imagem, na medida em que criam uma identificação do participante principal representado.

3 SHIRLEY JACKSON, A MULHER COMO “BODE EXPIATÓRIO” EM A LOTERIA

Shirley Hardie Jackson viveu em um contexto no qual as escrituras americanas não desfrutavam de prestígio, nasceu em 1916 em San Francisco, criada no subúrbio de Burlingame. Escreveu livros, a maioria deles com temáticas góticas, e nesses expressou momentos de angústia, sobretudo com a desvalorização do seu trabalho. Franklin (2016) ressalta que o posicionamento crítico resultou em uma série de problemas pessoais, comprometendo sua saúde física e mental, tornando-se dependente de medicamentos para ansiedade. Veio a falecer em 1965, depois de batalhas incessantes pela perda de peso, atreladas ao fumo e álcool.

A autora escreveu vários livros, dentre eles, *We have always lived in the Castle* [Sempre vivemos em um Castelo], publicado em 1962, mas se tornou mais conhecida pelo conto *The Lottery* [A Loteria], que publicou em junho de 1948, no *New Yorker*, recentemente traduzido para português por Débora Landsberg, e publicado em uma coletânea de Contos de Horror, pela Companhia das Letras. O conto narra a vida dos habitantes em uma pequena cidade dos Estados Unidos, que vive da agricultura, que realiza um ritual de sacrifício, através de um sorteio, a fim de garantir a produtividade da colheita.

Esses rituais de sacrifício, com vistas à obtenção de benefícios, conforme expõe Girard (2004), remete às religiões antigas. Na própria Bíblia, no livro de Levíticos, um animal é sacrificado, como um ritual de substituição de pecado. O autor explica que o sacrifício é uma maneira da sociedade lidar com a violência coletiva, evitando que essa se propague. Isso acontece, segundo o Girard (1990), para evocar a transcendência do ato, e justificar a exclusão social. O “bode expiatório, nessa perspectiva, funciona como uma operação de sustentação ideológica, a destruição de vítimas – ainda que inocentes – contribui para a preservação de interesses, sobretudo econômicos (Sung, 2010).

Em relação ao conto, o “bode expiatório” é a personagem da Sra. Hutchinson, justamente por não se coadunar ao sistema imposto pela sociedade. Em um trecho do conto, essa não se lembra do sorteio, demonstrando, assim, que não lhe dar o

devido valor: “e então olhei pelas janelas e as crianças tinham sumido, e foi aí que lembrei que era dia 27 e vim correndo” Enquanto essa mulher busca outro estilo de vida, os homens – em uma sociedade patriarcal – estão envolvidos na loteria. Eles se divertem com essa prática naturalizada.

Há um personagem, denominado Sr. Summer, que se acostumou com esse tipo de sacrifício: “volta e meia falava com aldeões sobre a fabricação de uma nova caixa, mas ninguém queria comprometer nem mesmo a pouca tradição representa pela caixa preta”. É desse modo que a ideologia funciona, segundo Thompson (2011), para sustentar determinadas operações, que sustentam e naturalizam os discursos na sociedade.

O conto de Shirley Jackson denuncia justamente essas operações naturalizadas, que sacrificam pessoas vulnerabilizadas, de maneira a justificar procedimento desumanos. De modo que a análise desse conto, contribui para a crítica social através do discurso literário, conforme exposto por Barbosa e Barbosa (2022). O discurso literário serve a uma função social, a de se posicionar contra a injustiça, a exclusão do outro, como um subterfúgio para a normalização do expurgo. Por isso, faz-se necessário atentar para como o texto literário é construído, e suas adaptações para outras artes, orquestram semioses, para enfrentar a segregação.

4 A MULHER EM A LOTERIA COMO “BODE EXPIATÓRIO” EM UMA SOCIEDADE EXCLUDENTE

O conto A Loteria de Shirley Jackson costuma ser abordado a partir de perspectivas diversas, dentre elas, a crítica marxista (Davtalab; Vahdati, 2012). Essa abordagem é consistente, considerando que esse texto possibilita a análise de como interesses econômicos são postos em evidência, sacrificando seres humanos, a fim de “aplar a ira do mercado”, de modo que as práticas ritualizadas se comparam a uma religião (Benjamin E Lowy, 2013). Sendo assim, vidas precisam ser descartadas, para que essa divindade mamônica não demonstre sua ira implacável. E, como em um ritual naturalizado, no qual a tradição se impõe, aquelas pessoas que são consideradas inapropriadas, se tornam vítimas de uma ideologia que culpa pessoas vulnerabilizadas, por não alcançarem os padrões exigidos pelo deus do capitalismo.

Mas existem outras possibilidades de análise do conto A Loteria, uma delas é através do discurso feminista. E, para esse fim, recorreremos a Beauvoir (2008), cuja contribuição favoreceu a análise de personagens femininas no contexto da obra literária. Em A Loteria, a Sra. Tessie Hutchinson é uma mulher que se atrasa ao chegar no sorteio, existem outras personagens femininas na obra, tais como Sra. Delacroix, a mãe de Dickie Delacroix e Janey Dunbar, a esposa de Clyde Dunbar.

De acordo com Beauvoir (2009), é importante não apenas que as mulheres conheçam a si mesmas na sociedade. Elas também precisam estar cientes da própria

definição de mulher. Por isso, no conto *A Loteria*, as mulheres são definidas como esposas, de modo a ocultar a importância dessas na sociedade. No contexto de uma sociedade patriarcal, as mulheres são definidas não a partir delas mesmas, mas da existência dos homens. E essa tradição, conforme descrito no conto, faz com que a mulher aceite essa posição, acatando sua objetificação social.

O próprio sorteio no conto, fundamentado na tradição, é conduzido prioritariamente por homens, representado pelo personagem Sr. Summers, que encarna o gerenciamento daquele ritual sacrificial. Através da construção dos personagens do conto, Shirley Jackson mostra como a diferença entre os gêneros é explicitada. Em um trecho, no qual o Sr. Dunbar está ausente do sorteio, a Sra. Dunbar se propõe a substituir o marido. Logo o Sr. Summers se questiona se não há um garoto crescido que possa fazê-lo, assumindo que uma mulher não poderia fazê-lo.

A esse respeito, Maasoum, Davtalab e Vahdati (2012) argumentam que em *A Loteria*, Shirley Jackson constrói personagens femininas que são invisibilizadas, pois não podem questionar o sorteio sacrificial, e precisam aceitar a condição imposta. Como “bodes expiatórios”, assumem a marginalização como normalidade, levadas ao matadouro. A obra literária, desse modo, conforme expõe Maingueneau (2006), torna-se favorece um ethos que se constrói em uma cenografia, que possibilita um contradiscurso. *A Loteria* expressa a própria condição paratópica da autora, que enquanto escritora mulher norte-americana, vítima de uma sociedade patriarcal e machista.

5 O CONTO A LOTERIA E SUA ADAPTAÇÃO MULTIMODAL PARA UMA *GRAPHIC NOVEL*

5. 1 Aspectos teórico-metodológicos da análise

Para essa análise, recorreremos à Gramática do Design Visual (GDV), proposta por Kress e van Leeuwen (2021), uma semiótica que fornece elementos para a descrição e interpretação de imagens. As categorias da GDV serão utilizadas para descrever e interpretar os elementos verbo-imagéticos dessa adaptação, em articulação interdisciplinar, que possibilite a interpretação do discurso lítero-religioso nessa obra. Em relação ao discurso literário, nos fundamentaremos na proposta de Maingueneau (2006), ao discorrer sobre os posicionamentos paratópicos na constitutividade literária do discurso na sociedade.

Para esse fim, nos propomos a fazer uma análise multimodal da adaptação do conto *The Lottery* [*A Loteria*], feita por Miles Hyman, publicada pela Darkside em 2023, considerando as categorias explicitadas por Kress e Van Leeuwen (2021). A respeito da *graphic novel*, reconhecemos ser essa uma composição literária bastante semelhante aos quadrinhos, caracterizada pela integração de elementos imagéticos

e verbais (Guillian, 2015). Concordamos, portanto com a afirmação de Gertler e Lieber (2009) que essa é uma publicação em quadrinhos de extensão substancial, planejada para ser compreendida como uma obra única.

Em termos procedimentais, identificamos na graphic novel as sequências de imagens nas quais o sacrifício da personagem Sra. Tessie Hutchinson é posto em evidência. Por esse motivo, nos interessa para a análise as sequências finais da adaptação, com destaque para as páginas: 142, 143, 146, 147, 148, 149, 150 e 151. Nas páginas iniciais da graphic novel, a Sra. Tessie Hutchinson é representada como alguém envolvida em suas obrigações domésticas, e pouco interessada no ritual do sorteio. Inclusive se atrasa para a loteria, atitude questionada, sobretudo pelos organizadores do evento.

5. 2 Análise multimodal do sacrifício da Sra. Tessie Hutchinson como “bode expiatório.”

5. 2. 1 A escolha das pedras

Na sequência das páginas 142 e 143, um homem em plano fechado, com o rosto em evidência, olha diretamente para o observador, no mesmo nível ocular, em demanda e declara: “certo, pessoal. Vamos acabar logo com isso”. Ele se refere ao sacrifício da Sra. Hutchinson, e ao fazê-lo, interpela os leitores da graphic novel, para que se identifica, com aquele ato. Em seguida, os participantes são representados em oferta começam a procurar as pedras, uma mulher é posta em primeiro plano, para demonstrar que essas podem se engajar, em discursos patriarcais, para sacrificarem outras mulheres.

Pernas são apresentados como vetores, em direção a algumas pedras amontoadas, homens são representados abaixados, selecionando-as, um deles contempla o observador, com uma pedra na altura no peito. Mulheres partilham pedras pesadas, uma delas pede para que a outra se apresse: “Anda logo”, a outra responde: “não consigo correr”, e acrescenta em um quadro seguinte: “vai na frente que eu te alcanço”. O discurso da mulher que não se identifica como tal, remete à análise de Beauvoir (2009), ao perceber como se constitui essa negação da mulher na sociedade, na manutenção de práticas perpetuadoras do sacrifício feminino.

Ainda na sequência da página 144 e 145, é digno de destaque como as crianças são ensinadas a perpetuarem esses rituais de sacrifício. Uma criança é representada em perspectiva de uma câmera superior, de modo a convidar o observador a contemplar sua condição juvenil, mesmo de inocência. Em outro ângulo, essa recebe uma pedra da mão estirada de um adulto, em perspectiva inferior. O menino segura uma pedra com os dedos da mão direita, mas esse não é mostrado atirando-a na Sra. Hutchinson, como se questionasse aquela prática. A

expressão facial do garoto parece discordar daquele ato, acenando para alguma esperança, no futuro.

5. 2. 2 Justiça injusta

Na sequência de imagens das páginas 146 a 149, o tema da justiça é posto em evidência. A Sra. Hutchinson, depois de ser sorteada, por critérios bastante questionáveis, é cercada por um grupo de pessoas, com pedras a serem lançadas. Um dos senhores, que porta um chapéu na cabeça, no final da sequência, olha diretamente para o observador da imagem, em demanda, e convida a fazer parte daquele ato: “Vamos lá, pessoal, vamos lá”. Nas sequências anteriores, a mulher é representada em plano fechado, com o rosto e os olhos assustados em saliência, o sangue escorrendo pelo rosto.

Antes de ser apedrejada, a Sra. Hutchinson, representada em perspectiva superior, se dirige a população, expressando que aquele procedimento “não é justo”. Através desse discurso, a personagem problematiza o conceito de justiça daqueles que assumem seu sacrifício, enquanto “bode expiatório” social (Girard, 2004), um procedimento normal. O conto de Shirley Jackson, e sua adaptação em HQ, nos conduz à reflexão sobre a ideologia enquanto operacionalização legitimadora, às vezes, por meio de aparatos legais, e religiosos, para a execução do outro (Thompson, 2011).

Especificamente, nas páginas 148 e 150, a fúria dos apedrejadores é representada por meio de vetores, por meios dos quais se acompanha a narrativa das ações (Kress e Van Leeuwen, 2021). Braços erguidos, outros levantados, corpos retesos, portando pedras, e a própria raiva violenta, oferecem ao observador a dimensão do que a sociedade é capaz de fazer. Através do recurso da violência legitimada pela sociedade, sobretudo em relação às mulheres, sendo essas vítimas do machismo, do discurso que normaliza o estupro, e o feminicídio.

5. 2. 3 O sacrifício expiatório

Sung (2010) avalia que em uma sociedade capitalista o sacrifício expiatório é constitutivo da sua operacionalização de exclusão social. E o resultado é o descarte dos vulnerabilizados, especialmente mulheres, pretos e pobres. Nas páginas 150 e 151 da graphic novel, ocorre o apedrejamento sacrificial da Sra. Hutchinson, a imagem é disposta em uma perspectiva superior (de cima para baixo). A mulher é representada de modo quase obscurecido, diante dos vetores que demonstram a ação dos seus executores. Há apenas uma das suas mãos erguida, como um vetor que clama por justiça, diante das atrocidades impetradas, tanto por homens quanto por outras mulheres, por esses controladas.

Ela está cercada pelo ódio daqueles que a consideram um sacrifício necessário, para a preservação do “bem-estar social”, isso porque os “bodes expiatórios” fazem parte da tecitura comunitária de exclusão (Girard, 2004). Por isso, nas páginas seguintes da graphic novel, as imagens expressam tranquilidade, uma paz aparente, uma bonança resultante dos atos de injustiça. Esse é um discurso recorrente, principalmente em ideologias moralistas, que se pauta na religiosidade, como fundamento para censurar os outros (Haidt, 2020). É que vemos na imagem do sacrifício da Sra. Hutchinson, ao ser condenada tão somente por desprezar práticas ritualistas ultrapassadas, sua morte é em nome da tradição.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise da graphic novel, identificamos recursos multimodais, utilizados na adaptação, com objetivo de ressaltar o sacrifício da Sra. Hutchinson, como representante das mulheres, que não se coadunam a uma sociedade machista e excludente. Um dos recursos mais usados na adaptação, para denunciar a prática recorrente da mulher como “bode expiatório”, é a perspectiva e a angulação das sequências de imagens. O observado é interpelado a se aproximar ou se identificar com o sacrifício injusto, inclusive a decidir que posição tomar, ao contemplar “de cima para baixo”, se será favorável ou contra o apedrejamento daquela mulher.

Há momentos nos quais a adaptação recorre à saliência, a fim de explicitar os rostos das pessoas, tanto daquelas que expressam ódio, como o sofrimento da vítima. A face da Sra. Hutchinson costuma ser representada em evidência, algumas vezes, apenas um dos olhos abertos, logo após o início do apedrejamento, para destacar seu sangue sendo derramado na testa. A coloração, nesse contexto, contribui para o contraste, o vermelho contrasta com o marrom, a cor predominante das roupas das pessoas da comunidade. Esse recurso visual, utilizado na adaptação, demonstra identificação, daqueles que compartilham da violência social naturalizada.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, D. B. L. Do texto às imagens: as novas gronteiras do letramento visual. *In*: PEREIRA, R. C.; ROCCA, P. (Orgs). **Linguística Aplicada**: um caminho com diferentes acessos. São Paulo: Contexto, 2016.

BARBOSA, J. R. A. **Linguística**: outra introdução. Mossoró: Queima-bucha, 2013,

BARBOSA, J. R. A.; BARBOSA, L. S. Sacrifício, resistência e constituição social: uma análise lítero-discursiva do conto *The Lottery* de Shirley Jackson. *In*: SÁ, J. O. V. de.; MENDONÇA, J. F. de.; CARDOSO, S. M. (Orgs.) **Signo em transe**: novas abordagens acadêmicas sobre linguagem, discurso e literatura. Mossoró: Editora Podes, 2022.

- BEAUVOIR, S. **O Segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BENJAMIN, W.; LOWY, M. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BRITO, R. C. L., PIMENTA, S. A gramática do design visual. *In*: LIMA, C. H. PIMENTA, S. M. O.; AZEVEDO, A. M. T. (Orgs.) **Incursões semióticas**: teoria e prática da gramática do sistêmico-funcional, multimodalidade, semiótica social e análise crítica do discurso. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2009.
- FRANKLIN, R. **Shirley Jackson**: a rather haunted life. New York: Liveright, 2016.
- GERTLER, N., LIEBER, S. **The complete idiot's guide to creating a graphic novel**. 2nd ed. New York: Alpha, 2009.
- GIRARD, R. **A violência e o sagrado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- GIRARD, R. **O bode expiatório**. São Paulo: Paulus, 2004.
- GUILLAIN, C. **What is a graphic novel?** Chicago: Capstone Raintree, 2015.
- HAIDT, J. **A mente moralista**: porque pessoas boas são segregadas por política e religião. Rio de Janeiro: Alta books, 2020.
- HALLIDAY, M. K. A. **An introduction to functional grammar**. London: Edward Arnold, 1985.
- JACKSON, S. **The Lottery**. New Yorker, June 26, 1948.
- KRESS, G., VAN LEEUWEN, T. **Reading images**: the grammar of visual design. 3rd ed. London: Routledge, 2021.
- MAASOUM, S. M. H.; DAVTALAB, H.; VAHDATI, M. The feminist analysis of Shirley Jackson's The Lottery: a dominant-discourse-control framework. *In*. **Mediterranean Journal of Social Sciences**. Vol. 3 No. 11, Nov. 2012, p. 343-351.
- MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.
- MYLES, H. **A Loteria**: Shirley Jackson. Rio de Janeiro: Darkside, 2023.
- NASCIMENTO, R.; BEZERRA, F.; HEBERLE, V. Multiletramentos: iniciação à análise de imagens. **Linguagem e Ensino**, Pelotas, v. 14, p. 529-552, 2011.
- SUNG, J. M. **Desejo, mercado e religião**. São Paulo: Fonte Editorial, 2010.
- THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2011.

O JOGO ENTRE TECER MEMÓRIAS E PENTEAR IDENTIDADES: UMA LEITURA DO CONTO *AS PEQUENAS DOENÇAS DA ETERNIDADE*, DE MIA COUTO

Pedro Henrique de Mesquita Alves
Agatha Luenny Silva de Lima
Ciro Leandro Costa da Fonsêca

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

[...] quando uma mãe perde um filho, todas as mães
perdem um pouco também.
(Minha mãe [...], 2013, 52 min 40 s).

Frequentemente, estudos sociológicos apontam significativas transformações nas sociedades contemporâneas em comparação às sociedades oitocentistas, notadamente marcadas pela centralização do sujeito homem — enfatizando sua consciência, sua moral, sua razão. Ocorre que, no avesso destas, na contemporaneidade, perde-se a conjugação existencial e o que antes pareciam ser bases sólidas, agora faz fragmentar, descentralizar e, por conseguinte, suscitar a chamada “crise de identidade” (Hall, 2006). É justamente neste atual contexto histórico que o movimento literário pós-colonial emerge com o propósito de privilegiar as personagens marginalizadas pelo cânone, evocar as memórias e retratar as culturas dos povos colonizados, bem como de combater os estigmas estabelecidos pelos colonizadores europeus.

Mia Couto (1955) é um eminente escritor moçambicano reconhecido como exemplo ímpar dessa vertente literária. Consolidado e grandemente aclamado pela crítica, o autor é famoso por mais de 30 obras que, em termos gerais, tratam de temáticas apocalípticas e angustiantes, guerras e preconceitos, ao mesmo tempo em que ensinam valores de amor e união familiar. A figura feminina aparece destacada em grande parte da produção artística do moçambicano, de modo a denunciar as imposições masculinas — daí a razão de ser criação pós-colonial, pois centraliza o que historicamente é margem (Bezerra; Teixeira, 2018, Maceno; Maraire, 2018). Isso acontece, por exemplo, no conto *As pequenas doenças da eternidade*, — título da coletânea publicada no Brasil, no ano de 2023, pela Companhia das Letras, em sua primeira edição — em que Margarida Maralto, uma mulher negra costureira, protagoniza a trama. Por se tratar de um conto recente do qual poucas pesquisas foram feitas até o momento, e pela emergência de se trabalhar literatura pós-colonial, é que se justifica a relevância deste presente artigo, cujo objetivo geral é analisar a construção de identidade feminina na narrativa miacoutiana, com base

numa perspectiva pós-colonial. De forma mais específica, buscamos assimilar os conceitos de literatura em relação à sociedade, à história, ao pós-colonialismo e à memória para reconhecer no conto selecionado uma escrita de resistência.

Para tanto, nos amparamos nos estudos de Hall (2006) e Memmi (2007) tocantes a pós-modernidade; de Candido (2023) sobre o papel da literatura enquanto objeto social; de Halbwachs (1990), Le Goff (1990) e Pollak (1992) acerca da memória coletiva; e de Bezerra e Teixeira (2018), Maceno e Maraire (2018) e Pereira (2017) no que diz respeito a produção literária de Mia Couto. Estruturalmente, nas seções seguintes, há uma revisão de literatura concernente às identidades fragmentadas no pós-colonialismo, ao papel social da memória e às narrativas miacoutianas. Posteriormente, apresentamos a metodologia da pesquisa seguida da análise do conto. Por fim, tecemos breves comentários acerca dos resultados deste estudo.

2 AS IDENTIDADES FRAGMENTADAS NO PÓS-COLONIALISMO

As identidades das sociedades pós-coloniais seguramente não possuem bases sólidas como, por exemplo, possuíam os sujeitos das sociedades oitocentistas do período marcado historicamente pelo Iluminismo. Isso decorre ao fato de que, nas últimas décadas, há uma constante revisão sociológica sobre os sujeitos pós-modernos que, afetados por uma miríade de outras figuras, encontram dentro de si uma ruptura, uma descontinuidade, uma variedade de identidades fragmentadas. Hall (2006) explora essa situação nos seguintes termos:

[...] Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados [...] (Hall, 2006, p. 9).

O pós-colonialismo é, pois, um movimento que coloca em pauta questões outrora silenciadas, marginalizadas e apagadas de suas raízes. Os seres colonizados, ainda que por muito tempo invisibilizados, possuem suas histórias e carregam consigo memórias coletivas que devem ser resgatadas para nunca serem esquecidas. O colonizador, com sua natureza violenta, não busca somente roubar o território de um povo fragilizado; sua ambição vai além da vontade de possuir terras — ele tem o objetivo de fatalmente extinguir qualquer vestígio da sociedade colonizada; implantar forçosamente a sua língua, cultura e costumes; e, em casos mais extremos, fazer com que os colonizados acreditem ser inferiores e carecidos de tal “obséquio”. Nesse sentido, Memmi (2007) interpreta dada relação assimétrica:

[...] Para que o colonizador seja completamente o senhor, não basta sê-lo objetivamente, é preciso ainda que ele creia em sua legitimidade; e para que essa legitimidade seja completa, não basta que o colonizado seja objetivamente escravo, é necessário que ele se aceite como tal. Em suma, o colonizador deve ser reconhecido pelo colonizado. O laço entre o colonizador e o colonizado é, assim, destrutivo e criador (Memmi, 2007, p. 126).

Na literatura contemporânea, posiciona-se uma vertente pós-colonial que já nasce em função de romper com o tradicional cânone literário ao dar papel de protagonismo às figuras tradicionalmente secundárias. Relatar vivências de grupo, resgatar tradições orais, atestar presença social em meio a um lugar periférico, denunciar a miséria e manifestar a necessidade de mudanças estruturais no mundo são algumas das várias pautas que alimentam a literatura pós-colonial. Há, por exemplo, em muitos casos, o protagonismo da figura feminina que, além de sofrer com o machismo do patriarcado, sofre também com reflexos do colonialismo que ainda assolam a sociedade.

Daí a relevância de entender a literatura como objeto sócio-histórico de seu tempo. Por meio das produções literárias, é possível assimilar pensamentos e ideologias das classes sociais; costumes e comportamentos de determinada época; histórias ocultas que não foram contadas pelos veículos jornalísticos, etc. Em similar ideia, Candido (2023, p. 167) introduz o papel da literatura na coletividade:

[...] Toda *obra* é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma “expressão”. A *literatura*, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma “comunicação” (Candido, 2023, p. 167, grifos do autor).

Os cânones literários, de um modo geral, retratam a vida da classe dominante, tornando “invisíveis” as identidades dos indivíduos que viviam à margem da sociedade, quando não secundárias, substanciadas ao papel de objetos; as problemáticas do homem branco e rico eram, com isso, focalizadas. Destarte, surge a necessidade de mudança no fazer literário, para que as pessoas marginalizadas sejam vistas, representadas, e que acrescentem novas vozes. A literatura pós-colonial, em meio a uma sociedade repleta de identidades fragmentadas, se coloca no papel de centralizar essas pessoas desfavorecidas socialmente.

3 O PAPEL SOCIAL DA MEMÓRIA

Conforme vimos, a colonização dissipa uma cultura em detrimento da sua, como se esta fosse única e verdadeira. O povo colonizado é, desse modo, obrigado a conviver com nova cultura, e, na maioria das vezes, acreditar que a sua seja de fato

“incorreta”. A cultura da colonização permanece com a ajuda do próprio ser colonizado, que a adota numa tentativa de se igualar ao colonizador, procurando uma fuga da sua própria realidade e aceitação do grupo maior (Memmi, 2007).

Com as transformações sociais surgindo durante o fim do século XX, questões raciais, de classe e de nacionalidade começam a ser discutidas, assim como o feminismo. As camadas baixas despertam interesse e relevância na comunidade na qual estão inseridas, daí a urgência de mudanças significativas no tecido social. Através disso, o oprimido passa a compreender com mais clareza a violência na qual sempre esteve submetido, e se nega a continuar vivendo na condição de objeto do colonizador. Por conseguinte, busca um resgate da identidade em construção e da cultura que foram bruscamente apagadas. A tentativa de libertação, no entanto, é uma tarefa difícil, pois depois de séculos de convivência a cultura do colonizador de fato se tornou a mesma do colonizado, e a sua “verdadeira” permanece enterrada junto com seus antepassados. Daí que para recuperar tal cultura roubada, é preciso mobilizar meios para investigar a vida de seus ancestrais (Halbwachs, 1990; Le Goff, 1990; Pollak, 1992).

De acordo com Halbwachs (1990), um homem que deseja evocar seu próprio passado deve fazer apelo a lembranças de outros, buscando referências a memórias que estão longe, no próprio tempo ou em um sincronismo social distante. Portanto, a memória coletiva possui um vínculo direto com o indivíduo colonizado — sua própria memória individual não consegue restituir o seu Eu próprio, nem sua verdadeira cultura. Diante disso, busca-se o contato de seus antecedentes, pois em conjunto reconstroem coletivamente o passado revivendo a língua, as vivências e a cultura. Nas palavras de Halbwachs (1990, p. 36):

Conceder-nos-ão, talvez, que um grande número de lembranças reaparecem porque nos são recordadas por outros homens; conceder-nos-ão mesmo que, quando esses homens não estão materialmente presentes, se possa falar de memória coletiva quando evocamos um acontecimento que teve lugar na vida de nosso grupo e que considerávamos; e que consideramos ainda agora, no momento em que nos lembramos, do ponto de vista desse grupo. Temos o direito de perguntar quem nos concede esse segundo ponto, posto que uma tal atitude mental não é possível senão junto a um homem que faz ou fez parte de uma sociedade e porque, à distância pelo menos, sofre ainda seu impulso. [...] (Halbwachs, 1990, p. 36).

O esquecimento da própria cultura é um grande problema para os povos colonizados, uma vez que representa a perda da identidade histórica e social. O indivíduo colonizado, emergido em uma sociedade colonizada, não pode, por meios próprios, resgatar o passado do seu povo já que isso só é possível através da memória coletiva. Em outros termos, Le Goff (1990) explica que:

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do

esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (Le Goff, 1990, p. 426).

Após compreender a importância da memória coletiva para a construção da identidade do ser colonizado, vale reconhecer o vínculo entre a identidade nacional e a memória coletiva e histórica. Pollak (1990) destaca dois critérios pelos quais um indivíduo pode resgatar a memória histórica do seu próprio povo, quais sejam: i) dos acontecimentos tanto vividos individualmente quanto vividos “por tabela” (que se referem ao sentimento de pertencimento do sujeito, com o sentimento de ter presenciado situações das quais o sujeito viveu de forma individual, ou então herdou de uma memória de seu grupo); e ii) dos personagens e lugares (que se referem a representação de seu próprio lugar, e ao sentimento de identificação pelo sujeito colonizado). Um personagem importante na história de um país, o “herói” nacional que o representa, tem o poder de fazer com que a população se identifique com ele, pois a própria natureza deste é retratar o povo do qual ele representa. Já o critério de lugares evoca memórias de antepassados, resgatadas através da aproximação histórica de um povo com um lugar que os representou — o indivíduo contemporâneo pode sentir as mesmas lembranças de seus antecedentes, como se já os conhecesse.

4 AS NARRATIVAS MIACOUTIANAS

Mia Couto nasceu no ano de 1955, em Moçambique. Atualmente, o escritor é famoso por sua literatura marginal, sobretudo por destacar as minorias que mais sofrem com a opressão do colonizador. Em suas obras, o moçambicano dá visibilidade às personagens esquecidas e exprime sentimentos angustiantes sofridos em decorrência da colonização. É considerado um escritor pós-colonial, pois, segundo Maceno e Maraire (2018):

A literatura pós-colonial, portanto, se refere a toda produção literária inserida no contexto da cultura das ex-colônias, e como tal, reflete os anseios e as percepções sociais num processo de troca de influências, ou seja, a forma de escrever dos autores, ao passo que é influenciada pela efervescência contextual de negociações e libertação, também influencia os sujeitos na conscientização, na reconstrução de identidades e, principalmente, na desconstrução de conceitos estagnados e estigmatizadores imputados por anos de regime colonial (Maceno e Maraire, 2018, p. 81).

Noutras palavras, as obras de Mia Couto são marcadas por personagens impactantes, com vivências complexas e sentimentalismo existencial. Em grande medida, há um dialogismo entre gerações das quais as personagens se compreendem através da memória coletiva, e se aproximam por lembranças

parecidas, ainda que em tempos diferentes. Sobre a literatura miacoutiana, Bezerra e Teixeira (2018, p. 47) dizem que:

A literatura de Mia Couto traz ao centro o que é margem, mistura os papéis sociais, apresenta espaço e vozes, que emergem do substrato da história de Moçambique, o povo é quem inaugura sua literatura, no seu nascedouro, a ficção de Mia Couto é a representação dessas paisagens de gente e natureza que se imbricam num ressoar de sabedoria ancestral vislumbrando maneiras de continuar sendo africanos e moçambicanos (Bezerra e Teixeira, 2018, p. 47).

Além do diálogo geracional, Mia Couto também retrata em suas narrativas personagens femininas, colocando-as no lugar de protagonistas de suas próprias histórias e revelando suas vivências e dores causadas pelo machismo do patriarcado, além da repressão da colonização. O escritor coloca em evidência a vida de mulheres marginalizadas, dando importância para suas existências, mas sem esconder a submissão forçada. Pereira (2017) explica a situação das personagens femininas na literatura miacoutiana:

Nas literaturas africanas de expressão portuguesa, a representação da mulher está, historicamente, relacionada a questões ligadas à tradição local. Uma imagem frequente da mulher na literatura moçambicana, por exemplo, é a da mulher que sustenta e apoia a família, uma imagem que pode representar a fortaleza feminina –, mas também a da mulher objeto. Os autores pós-coloniais, em geral, buscam, em certo sentido, combater semelhante visão: a mulher outrora colonizada, mas agora livre passa a ser representada como alguém que começa a "sentir a terra", livre de tabus e de imposições, uma mulher que, embora continue a ser identificada como progenitora (mãe, esposa), em parte liberta-se de imposições masculinas e assume um papel de sujeito na sociedade pós-colonial (Pereira, 2017, p. 184).

Mia Couto, enquanto eminente escritor dessa literatura pós-colonial, explora a força, mas também a fragilidade das personagens femininas. A força adquirida por essas mulheres é uma necessidade imposta em suas vidas, já que foram obrigadas a se sustentar sozinhas. E a fragilidade é explorada de modo que o leitor possa compreender as violências sofridas por essas personagens em seu âmbito social, seja pelas estruturas da sociedade colonizada, seja pelo machismo do patriarcado.

5 METODOLOGIA

A abordagem metodológica da presente pesquisa é uma jornada de base qualitativa e explicativa (Lakatos; Marconi, 2003), o que se justifica pelo objetivo geral de analisar a construção de identidade feminina na narrativa miacoutiana, com base numa perspectiva pós-colonial. Além disso, faremos uma investigação de caráter bibliográfico (Lakatos; Marconi, 2003), pois o corpus é um texto literário que

será analisado com fundamentação em postulados teóricos. Do ponto de vista teórico, foram estudados conceitos e concepções acerca da literatura em relação à sociedade, à história, ao pós-colonialismo e à memória. E, na análise, o método de procedimento que utilizamos é o estruturalista, visto que a interpretação é dada pela observação de elementos formais e temáticos presentes no conto selecionado.

6 ANÁLISE DO CONTO

As pequenas doenças da eternidade, texto selecionado para a análise, é também título da antologia de alguns contos de Mia Couto, publicada em sua primeira edição no Brasil, pela Companhia das Letras, no ano de 2023.

Em suma, este conto é protagonizado por Margarida Maralto, uma mulher negra, órfã, costureira e mãe que foi traída pelo marido — notadamente com posse de todos os requisitos que excluem e silenciam uma pessoa não apenas no tradicional cânone literário, como também na sociedade em geral. Nas passagens a seguir, a personagem é caracterizada como uma pobre senhora que tricotava camisolas aos seus filhos e que tinha consciência da sua submissão:

[...] Na penumbra da sala, sentada num desgastado sofá, a senhora tricotava uma camisola de lã, sem saber para qual dos filhos a futura roupa se destinava. *Depois se vê*, dizia. *É consoante o tamanho com que ficar*, acrescentava. Falava como se a obra mandasse nela. (Couto, 2023, p. 37, grifos do autor).

[...] Margarida tinha nos olhos toda a tristeza do mundo. Mas fazia de conta que não havia espera, que não havia marido, que não havia cidade. E era tão verdadeiro o fingimento que ela arriscava deixar de existir. [...] (Couto, 2023, p. 37-38).

A metáfora do tecer sustenta o argumento de que Margarida era uma mulher submissa aos favores alheios, dona de casa entendida como serva, pessoa dominada. No cotejamento com o cânone, Margarida é inversamente contrária, por exemplo, à figura de Penélope, da Odisseia, de Homero (2011). Isso porque, enquanto a costureira é vista pela ótica burguesa de inferioridade, a governante do palácio de Ulisses pode ser compreendida pela idealização aristocrática de empoderamento feminino, em que o ato da tecelagem, nesse contexto, possui dimensão política ao simbolizar a constituição *polis* grega e a manutenção da ordem social. Outrossim, vale reforçar que Margarida Maralto, sendo personagem de uma literatura pós-colonial, desvela o tratamento possivelmente recebido quando escrava, nunca como senhora.

Júlio Maralto é o seu filho mais novo, além de melhor amigo do narrador-personagem dessa história. É justamente no diálogo geracional com o menino que Margarida encontrava momentos de conforto. A costureira tinha o costume de rezar pedindo a Deus para obter a felicidade das pequenas doenças, pois assim esqueceria

as verdadeiras dores que competem à morte. Entretanto, Júlio a salvava de continuar viva. Com uma escova de madrepérola, ele penteava os longos cabelos brancos de Margarida. Nas palavras do narrador, parecia ser uma encenação teatral — não igual ao cânone, com guerras heroicas ou tragédias memoráveis, mas com a beleza humanamente poética de um filho que honra a sua mãe:

[...] Uma e outra vez, assisti àquela encenação e vi como, no final, o meu amigo recolhia os cabelos tombados no chão para os erguer de encontro à luz da janela. Cada cabelo era um fio tricotando as nuvens. Júlio pendurava no céu os cabelos da mãe. (Couto, 2023, p. 37).

Em função da forte amizade com Júlio, o narrador-personagem aceita a incumbência do amigo de conversar com Margarida para que a senhora não pedisse mais doenças a Deus. A conversa, porém, não surtiu o efeito esperado pelos meninos porque a mulher confessou se antecipar ao divino para pedir pequenas doenças com a finalidade a esquecer das verdadeiras e de sofrer sem causa. Vale, neste ponto, sublinhar a reação da mãe do narrador-personagem, quando o mesmo relatou o ocorrido, expressa nos seguintes termos:

[...] Não estranhes, sossegou a minha mãe. A vizinha Margarida tinha ficado órfã quando ainda era uma criança. A infeliz tomou conta dos seus três irmãos. Por isso ela agora se devotava tanto aos filhos. Aos sábados entrava em casa com os braços cheios: *Vejam, meninos, trouxe arrufadas*. Sentadas na cozinha, a massa das arrufadas presa entre os dentes, as crianças riam-se de coisa nenhuma. E agora que os filhos todos já tinham saído de casa, restava-lhe Júlio com a sua infatigável escova de madrepérola. (Couto, 2023, p. 38-39, grifos do autor).

A orfandade citada é um exemplo de identidade fragmentada, teorizada por Hall (2006). Trata-se de uma metonímia da orfandade gerada pela colonização, pela morte de ancestrais no tráfico de escravos ou nas guerras pela independência, assim como pela recente pandemia do Covid-19, na qual muitas mães viram seus filhos morrerem por problemas respiratórios sobretudo devido a negligência e a demora da distribuição das vacinas. Nesse sentido, Margarida pode ser entendida como uma pessoa que sofre da crise de identidade pois há dentro de si uma ruptura: perdeu-se os pais; deixou de ser filha e irmã para tornar-se protetora; casou-se, teve filhos, e foi abandonada sozinha, restando apenas a presença do menino Júlio. É símbolo da mulher submissa, subalterna, que não consegue reconhecer no seu Eu interior bases sólidas de identidade visto que representa várias de forma concomitante. É modelo da figura feminina pós-colonial que sofre em todas as instâncias possíveis, mas que encontra no filho um significado para a sua vida.

No entanto, acontece uma tragédia: o menino morre de infarto do coração. Ora, a morte levou Júlio, e deixou Dona Margarida sem mais motivos para continuar viva, uma vez que a mulher se apegava por completo ao único filho que lhe restava,

e com a repentina morte a sua identidade de mãe foi apagada — quem Margarida iria ser agora? Em suma, é a orfandade da mãe que perdeu seu filho e com ele o sentido de viver:

Um dia foi a vida quem assinalou pênalti contra Júlio Maralto. A minha mãe acordou-me cedo e levou-me pela estrada de asfalto que conduzia ao cemitério. Os meus dedos cravados nos dedos dela, a mão e a mãe, tão próxima a carne, tão gémeas as palavras. (Couto, 2023, p. 39-40).

Ao chegar no cemitério, o narrador-personagem encontra a mulher absolutamente abalada com toda a conjuntura da cena trágica. Conforme a narração, as pessoas prestavam impossíveis condolências enquanto ela tinha “o olhar suspenso no infinito” (Couto, 2023, p. 40). Todavia, quando o melhor amigo de Júlio se aproxima, ocorre o emocionante e simbólico diálogo seguido abaixo:

— *Agora é que o meu viver já não tem cura.*
Uma lágrima ameaçava soltar-se no meu rosto quando ela ajeitou com dois dedos os cabelos sobre a testa e perguntou:
— *Estou bem penteada?* (Couto, 2023, p. 40, grifos do autor).

De Júlio que trazia luz à vida nebulosa de Margarida, ela vai pendurar no céu os bons momentos. Ao dizer que seu viver não tem mais cura, a mulher sinaliza que não há mais ninguém que possa salvá-la das suas doenças; que não seria mais eterna; que a morte chega fatalmente para todos. Quando pergunta se está bem penteada, indica preocupação com o legado do filho que não vai mais poder cuidar dela. Agora, essa tarefa é de responsabilidade do amigo:

[...] todas as tardes, vou visitar Margarida Maralto, mirrada dentro do eterno vestido negro. Naquele corpo, tão magro e escasso, não cabem nem pequenas nem grandes doenças.
— *Demoraste a chegar, já contei todos os meus ossos* — anuncia ela.
Depois suspira e, sem lamento, diz que já não pede nada a Deus. Nem saúde, nem doença. Contabilizou os ossos e as válvulas que trazia no corpo e verificou que são os que bastam, uns para sustentar lembranças, outros para devolver à terra. (Couto, 2023, p. 40-41, grifos do autor).

Neste ponto, a teoria de memória coletiva vista em Halbwachs (1990), Le Goff (1990) e Pollak (1992), pode servir como base para sustentar o argumento de que Margarida traz consigo memórias coletivas de um tempo pretérito, quando é citado que alguns ossos e válvulas servem “para sustentar lembranças” (Couto, 2023, p. 41). A escolha dos signos dos ossos e das válvulas para materializar tais lembranças pode metaforizar as memórias de dores geradas no período colonial, ou mesmo na recente pandemia do Covid-19, haja vista que o conto foi publicado no ano de 2023, quando as organizações de saúde já haviam decretado o fim deste momento calamitoso da história da humanidade.

Por fim, o narrador conclui a história de forma bastante respeitosa, sugerindo, mais uma vez, a noção de identidade fragmentada no tempo em que diz metaforicamente que, ao se retirar da casa da senhora, se sente como se residisse em seu corpo um coração que não o seu. Evoca, nesse contexto, a pessoa de Júlio, mesclando as figuras dos dois amigos:

Por fim, Margarida contempla os muros como se esperasse que eles florisse e ergue o pescoço para dizer que está pronta. Empunho a escova e penteio os seus cabelos cada dia mais brancos. A vizinha não demora a adormecer. E eu me retiro, pé ante pé, com passos pequenos e cansados como se em mim morasse um coração que não me pertence (Couto, 2023, p. 41).

Diante do exposto, vemos que o narrador-personagem assume um papel fundamental na narrativa analisada na medida em que acompanha de perto a vida melancólica da mãe costureira e do filho penteador, pois a partir da sua ótica é possível inferir as doenças eternas de Margarida, as angústias de Júlio e o dialogismo geracional que carrega memórias individuais e coletivas. Contudo, além de trazer consigo um cemitério de memórias coletivas após a morte de seu filho, Margarida também busca resgatar e reacender a memória do menino, que simbolicamente era seu único motivo para viver. É por essa razão que, enquanto procura no amigo a figura do seu filho, a mulher retorna um olhar para dentro de si em busca de um motivo para continuar viva. E, nesse ínterim, o narrador-personagem assume o papel simbólico de trazer novamente a vida de Júlio para a sua mãe que se faz órfã.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, essa pesquisa objetivou analisar a construção de identidade feminina, representada pela figura de Margarida Maralto, no conto *As pequenas doenças da eternidade*, do escritor moçambicano Mia Couto, sobre uma perspectiva pós-colonial tendo em vista sobretudo o reconhecimento de uma criação literária marginalizada. Conforme vimos, o conto estudado emprega perfeitamente o uso de elementos de resistência, como, por exemplo, a escova de madrepérola usada por Júlio Maralto para pentear os cabelos da sua mãe. E as personagens indubitavelmente podem ser percebidas como seres alegóricos que sofrem das consequências da colonização, que carregam doenças eternas e memórias de dias ruins.

Com efeito, pode-se concluir que a narrativa miacoutiana analisada não somente simboliza de forma ficcional uma dura realidade de vida dos povos marginalizados, mas também vale como um objeto social, nos termos de Candido (2023), de denúncia aos sofrimentos desses povos, tornando-se, assim, pela arte da palavra, um meio de resistência e crítica ao contexto político do colonialismo. Os signos adotados pelo narrador-personagem enriquecem a história de Margarida

Maralto e estimulam os leitores a refletirem acerca das complexidades das sociedades coloniais, bem como da necessidade de combater qualquer tipo de opressão.

Reiteramos, por fim, possibilidades de continuidade da pesquisa por acreditarmos que a literatura pós-colonial, vertente da literatura contemporânea, tem muito a ser explorada, seja nas narrativas de Mia Couto, seja nas produções de outros escritores.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, R.; TEIXEIRA, J. Esquecer em “Jerusalém”: o exercício de sobrevivência através da falta de memória. *In*: CARDOSO, S.; SILVA, E.; CARVALHO, M. (orgs.). **Na casa da ficção**: textos sobre cultura e literatura africana e afro-brasileira. Curitiba: CRV, 2018. p. 45-54.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2023.

COUTO, M. As pequenas doenças da eternidade. *In*: COUTO, M. **As pequenas doenças da eternidade**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. p. 37-41.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

LAKATOS, E.; MARCONI, M. **Fundamentos de metodologia científica**. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1990.

MACENO, R.; MARAIRE, J. Pós-colonialismo em Moçambique e suas implicações na literatura contemporânea. *In*: CARDOSO, S.; SILVA, E.; CARVALHO, M. (orgs.). **Na casa da ficção**: textos sobre cultura e literatura africana e afro-brasileira. Curitiba: CRV, 2018. p. 76-88.

MINHA MÃE é uma peça: o filme. Direção de André Pellenz. Rio de Janeiro: Downtown Filmes, 2013 (81 min).

MEMMI, A. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

PEREIRA, M. A Mulher nos Contos de Mia Couto: uma Leitura Pós-colonial. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, [S. l.], n. 32, 2017, p. 181-190. Disponível

em: <https://www.rilp-aulp.org/index.php/rilp/article/view/RILP2017.32.9>.
Acesso em: 9 mai. 2024.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941>. Acesso em: 9 mai. 2024.

O LIMIAR ENTRE CUIDAR E DOMINAR: A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA EXERCIDA PELA PERSONAGEM DONA MADALENA NA OBRA *A COMÉDIA DOS ANJOS* DE ADRIANA FALCÃO

Ana Caroline Freire Pessoa
Estefane Maria Silva Oliveira
Concísia Lopes dos Santos

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Não raramente um romance apresenta em sua composição aspectos verossímeis, capazes de despertar no leitor um sentimento de identificação com a obra. No caso da narrativa construída em *A comédia dos anjos*, de Adriana Falcão, a criação de personagens que vivenciam uma realidade semelhante a de muitas famílias compostas por uma mãe solo, que é chefe de família e uma filha que também é mãe solo, proporciona uma correlação com as vivências materno-filiais construídas e solidificadas pelas hierárquicas de dominação.

Antônio Candido destaca a importância da personagem para a concretização desses interesses representativos quando diz “O romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”. (Cândido, 2009, p. 55), e ainda “A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (Cândido, 2009, p. 54).

Assim, para dar vida ao reflexo materno da contemporaneidade, em consonância aos novos conceitos de família e das pautas abordadas pelo movimento feminista a partir do século XX, surge na obra de Falcão a personagem Dona Madalena, mãe solo, chefe da família, independente e livre, desconstruindo parâmetros instituídos pela hegemonia androcêntrica e patriarcal quanto ao que pode uma mulher.

Paralelo a isso, a protagonista apresenta em sua essência uma personalidade forte, superprotetora e controladora, manipulando todos os departamentos da sua vida e, sobretudo, aqueles que não são de sua competência, desde a escalação do time que representaria o Brasil na final da copa do mundo de 1958, a supressão da autonomia da sua filha Edith, decidindo por ela, impondo suas vontades e limites condizentes com o conceito de maternidade tóxica.

A mãe tóxica, para Máisa Cavalcante Farias (2016, p. 11), é “uma espécie de nova mãe crocodilo, que intoxica com suas palavras e atos as relações com seus filhos, estimula a dependência psíquica e acarreta todos os tipos de impasses para que haja uma separação simbólica”.

Neste trabalho, portanto, são observadas as interferências da personagem protagonista, essa mãe crocodilo que devora simbolicamente a vida pessoal da filha adulta, apoiando-se no que Pierre Bourdieu vai chamar de “violência simbólica” em seu livro *A dominação Masculina*:

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos (Bourdieu, 2002, p. 25).

Essa força simbólica está presente no espaço real e é muito bem explorada no romance de Falcão, por meio de sátiras referentes ao abuso de poder. Ao situar essa violação no campo simbólico, Bourdieu não a caracteriza uma opressão menor ou menos agressiva, é, no entanto, mais fácil de ser mascarada, tendo em vista a sua fundamentação e perpetuação a partir das regras que regem a instituição familiar.

Do ponto de vista sócio-histórico a família representa cuidado, proteção e, sobretudo, respeito aos genitores, então considerados superiores em grau de autoridade. O autoritarismo presente na estrutura de *A comédia dos anjos* representa a realidade de muitas famílias que, regidas por uma mãe que assume diversos papéis, figura também a maternidade como uma função que não deve ser superestimada ou romantizada, visto que a narrativa desconstrói a visão idealizada de que a mãe sempre significará carinho, proteção e cuidado.

2 DONA MADALENA: A TORRE DE DEUS

Madalena, de acordo com o Dicionário dos Nomes Próprios significa “a que vive na torre de Deus”. Ainda segundo o dicionário:

O nome Madalena chegou ao português através do grego Magdaléne, que significa “a que vem de Magdala” ou “a que habita em Magdala”. Magdala era o nome de uma aldeia junto ao Mar da Galileia, que em hebraico significa “torre”. Alguns estudiosos estendem ao significado de “Torre de Deus” (Madalena, 2024)

É exatamente nessa posição elevada que vive dona Madalena, personagem que sai do real (a vida) para o sobrenatural (fantasma), para continuar a executar diversas situações que evidenciam sistemas históricos de dominação e violência simbólica, vivenciadas por famílias que se veem controladas no campo discursivo, de suas ideias e da construção de si.

A narrativa constrói a figura de dona Madalena como uma mulher forte, decidida, líder da casa, dona de si (e dos outros), que utiliza de seu posto “superior” para cometer atitudes ruins, disfarçadas de boas intenções. Madalena, habitante da torre de Deus, manifesta-se imprevisível, surpreendente e complexa, quando,

inicialmente, consegue voltar do mundo dos mortos após o que seria um acordo com Deus, para que pudesse voltar a tomar decisões em suas relações terrenas:

- Eu só queria saber como foi que você conseguiu voltar lá do outro mundo, mamãe.
- Eu fui lá e expliquei.
- [...]
- E você explicou “lá” o quê?
- Que você não sabe fazer nada sem mim, que o Paulo Jorge não presta, que o Artur só gosta do ovo mexido que eu faço, que o Marcelo está encalacrado de problemas, que o Confete adora dormir comigo na cama, que os cachorros da rua não podiam ficar sem comida, argumentei, argumentei, argumentei, até que usei o meu argumento infalível.
- Que argumento infalível?
- Isso é entre mim e os anjos. (Falcão, 2010, p. 46)

A volta da mãe, após o suposto acordo, desenvolve uma função pragmática e simbólica no que concerne a vivência dos dominados e dominantes do universo factual. Esse caráter de dominação da personagem deve ser percebido através de um processo de identificação mimética com o mundo empírico, permitindo a realização da catarse, “que é o envolvimento emocional e intelectual pelo qual se concretiza a identificação do leitor com a trama ficcional” (Amarilha, 2013, p. 82). Essa identificação com a personagem torna possível uma mudança de percepção do mundo real.

Ao classificarmos a protagonista, compreendemos que dona Madalena atende aos requisitos de uma personagem esférica e de natureza, definidas por Antônio Cândido em *A personagem do romance* (2009), visto que não é estereotipada, quebrando expectativas sociais de feminilidade, que compreendem a sensibilidade, delicadeza, fragilidade e pureza.

Notamos aspectos dessa subversão no momento do velório, quando o Frei Laurentino realiza o rito de encomendação do corpo, um ritual católico de despedida, e é questionado pelo neto Artur, que percebe as características em desencontro com a realidade que ele presenciava diariamente:

- É preciso ter fé, força e coragem para seguir em frente, acreditando que tudo o que Madalena construiu durante a sua permanência entre nós continuará vivo em nossos corações, através de sua lembrança, dos seus ensinamentos, do amor, da generosidade, do desapego, do equilíbrio, da paz e da harmonia que marcaram a sua passagem pela terra.
- Ele não conhecia a vovó? Artur estranhou.
- Enterro tem que ser bem triste – explicou Marcelo (Falcão, 2010. p. 18)

Dona Madalena, portanto, era insensível e autoritária, além de possuir vícios que chegaram a ser um ponto de discussão entre os vizinhos quanto ao motivo do seu óbito: “[...] isso foi bebida [...] isso foi cigarro.” (Falcão, 2010, p. 15). Voltando a serem comentados e inferidos outras vezes durante a trama: “A rixa entre ‘amigos

boêmios' versus 'amigas do poker' acabou em vitória para as últimas" (Falcão, 2010, p. 16). O comportamento de Madalena contrapõe, assim, toda a construção social ao entorno da mulher puritana e recatada. Ao passo que temos contato com uma mulher independente e dona de si, observamos também que a protagonista abusa da sua posição de mãe, impondo sobre a filha suas vontades e realizações, moldando-a de acordo com suas inclinações pessoais e egocentrismo exacerbado.

3 EDITH: VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E APAGAMENTO

Partindo do pressuposto de que a violência simbólica não acontece sem uma validação social que a sustente, como é o caso das relações amorosas e familiares que são balizadas pela dependência emocional, financeira e pela hierarquia de dominação, ampliaremos o olhar para a personagem Edith, que assume na narrativa uma posição de subserviência e sujeição para com a mãe.

A narrativa chama a atenção para o fato de que não há limites de gênero, de época e muito menos a morte, que impeça a realização de violência/força simbólica, sendo que mesmo depois de morta, a protagonista volta para colocar tudo em ordem, de acordo com seus próprios interesses: "[...] Foi por isso que eu voltei. Eu sei que você não sabe fazer nada sem mim. Você só faz besteira mesmo." (Falcão, 2010, p. 39).

Ao longo da narrativa Dona madalena não perde a oportunidade de, sempre que possível, escancarar o fato de que Edith nunca fez algo por conta própria, colocando-a em uma posição de incompetência que foi, nitidamente, consequência da bolha protetora que limitou experiências fundamentais para a vivência da infância e construção da independência que subtende a vida adulta.

Edith, por sua vez, tem consciência do lugar subserviente e das limitações em que passou a sua vida:

- Você é completamente louca, mamãe.
- Louca eu seria se deixasse você aqui fazendo tudo errado.
- Como é que você pode saber que eu faço tudo errado se você nunca me deixou fazer nada na vida? (Falcão, 201, p. 47)

No entanto, segundo Bourdieu (2002), tomar consciência da violência não é o bastante para sair do contexto de dominação, dado os fatores externos que naturalizam e a fazem perpetuar por um longo período de tempo:

Relações de parentesco e de todas as relações concebidas segundo este modelo, no qual essas tendências permanentes do corpo socializado se expressam e se vivenciam dentro da lógica do sentimento (amor filial, fraterno etc), ou do dever; sentimento e dever que, confundidos muitas vezes na experiência do respeito e do devotamente afetivo, podem sobreviver durante muito tempo depois de desaparecidas suas condições sociais de produção. (Bourdieu, 2002, p. 52)

Edith, mulher de 24 anos de idade, se vê ainda acorrentada à obediência e realização das vontades da mãe, subscritas no que é socialmente considerado natural, não conseguindo se libertar facilmente, mesmo que a permanência na posição de sujeição resulte no apagamento da sua própria identidade.

Essa naturalização se dá em virtude do conceito de estrutura familiar que parte das concepções do patriarcado, onde o homem provém o sustento da família, portanto, é o responsável pela tomada de decisões. Na narrativa o padrão patriarcal sofre alterações e centraliza o poder na mãe, que representa a mulher moderna provedora de todo o sustento, nesse caso, ao invés da figura masculina como “autoridade” da casa, esse lugar é ocupado pela figura feminina, que encontra meios sociais e emocionais para permanecer no poder.

É amparada nas leis sociais que Madalena se julga no direito de escolher, entre tantas coisas, o par amoroso da filha, insistindo para que fique com Marcelo ao invés de Paulo Jorge, a quem ela conseguiu afastar de Edith no passado.

Após voltar a terra, em conversa com Marcelo, ela fala sobre tentar impedir que a filha se reaproxime do jogador de futebol, Paulo Jorge: “Imagina agora o trabalho que eu vou ter para separar aqueles dois de novo” (Falcão, 2010, p. 33), expondo, assim, a reincidência de interferências que dona Madalena já executou no namoro da filha para atender às suas vontades, negligenciando o sentimento que ela possuía por Paulo Jorge e a manipulando para uma separação.

Na teoria de Bourdieu, essa personalidade extremamente controladora de dona Madalena, que exerce um grande poder decisivo sobre a vida da filha, se caracteriza como violência simbólica. Essa violência ocorre, principalmente, apoiada em uma superioridade afetiva dos dominadores sobre os dominados, que é o caso dos papéis de pais e mães em relação aos filhos. Em sua obra, Bourdieu afirma:

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos (Bourdieu 2002, p. 23).

Os submissos, numa perspectiva que devem respeito, construída através do medo, provocado pelas vivências em suas relações, aceitam tudo o que lhes é imposto, efetivando cada vez mais o poder da violência simbólica em ambientes que deveriam apoiar uma vivência contrária a essa prática.

Em virtude da constante supressão da sua autonomia e manipulação da mãe, desde criança, Edith tem dificuldade em construir sua personalidade, se vendo sempre dividida entre duas, Ela e a Outra:

“De hoje não passa”, prometeu a si mesma.
“E se eu deixasse para a semana que vem?”, a “outra” propôs.

Desde criança se sentia assim, como se existissem duas Ediths: “ela e a “outra”.

A questão era que nem ela nem a outra eram dotadas de um pinga de autoconfiança; viviam alternando seus papéis, a ponto de Edith não saber mais se ela era “ela”, ou se ela era a “outra”, ou se ela era as duas. (Falcão, 2010, p.11)

A falta de autoconfiança, o conflito interno e a insegurança demonstram as consequências da objetificação da filha como propriedade material da mãe, que ignora seus sentimentos e desejos, moldando-a conforme seus interesses e censurando sua individualidade.

Na trama, em dado momento, Edith não se contém e fala para a mãe todas as coisas que deixou de fazer em razão de obediência

[...] perdi anos chorando pelo Paulo porque você me convenceu a deixá-lo ir embora. Perdi meses namorando o Marcelo porque você botou na cabeça que ele era o marido que você queria para mim. Perdi dias pensando no que é que eu queria. Para que eu servia? Eu servia? Pra quem?

— Não seja dramática Edith.

— Até quando você vai me mandar não ser isso e ser aquilo? (Falcão, 2010, p. 112).

Ao dizer tudo o que estava engasgado ao longo de toda a sua vida, Edith abre fissuras no poderio dominador da mãe, dando o primeiro passo para a libertação das amarras violentas que atravancavam a construção do seu Eu. É a partir daí que passa a expor seu ponto de vista em relação a tudo o que está acontecendo e contrapor firmemente, pela primeira vez, uma decisão de sua mãe:

[...] Eu cobro apenas um cachê pela minha aparição. Um *couvert* artístico. Está bom para você assim?

— Não. Mas você é quem sabe. Afinal, você sabe de tudo. Isso é só a minha opinião.

Edith saiu aliviada.

Ficou comprovado que ela tinha uma opinião, mesmo que não servisse para nada, como todos achavam (Falcão, 2010, p. 114).

A atitude da personagem evidencia a discussão de Bourdieu (2002) de que não basta a consciência e força de vontade para romper com as estruturas dominantes, é necessário que o ser dominado busque corroer as formas de poder para que consiga se deslocar da margem para dentro, desestabilizando e transgredindo as leis sociais que naturalizam a perpetuação da violência simbólica que oprime e apaga existências individuais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendendo a verossimilhança como um mecanismo que estabelece linha tênue entre ficção e realidade, identificam-se os seus traços presentes nas personagens da obra de Adriana Falcão, no que concerne à violência simbólica, definida por Pierre Bourdieu. A partir de um olhar crítico, extrai-se da ficção uma problemática a ser desconstruída em sociedade, evidenciando as violações de natureza simbólica (sem a aplicação de força física), exercidas por um sujeito dominante, bem como todas as consequências que ferem psicologicamente todos os dominados.

Edith, que do inglês significa “guerreira feliz”, busca, ao final da trama, lutar para alcançar sua felicidade plena, destruindo as barreiras de autoritarismo da mãe e as próprias barreiras de devoção, afeto e subserviência, fatores intrínsecos às normas sociais da organização familiar que naturalizam a posição de apagamento e sujeição em que se demorou por mais de duas décadas. Na sua batalha constante, a filha de dona Madalena conseguiu aos poucos se encontrar:

- As duas Ediths fizeram as pazes.
- Que duas Ediths?
- Eu e a outra. Fazia tempo que a gente não entrava em acordo. Será que eu virei uma Edith só, de repente?

Ao fundir as duas personalidades ao final da narrativa, Edith evidencia a evolução que conseguiu alcançar após insistir na construção identitária de si e na capacidade de posicionamento diante da sua mãe, apesar das dificuldades que enfrentara ao longo de duas décadas de vida em que sua voz não era ouvida e sua autonomia suprimida.

Para que essa mudança seja efetiva, Madalena também precisou rever seus posicionamentos, compreendendo que não deve representar a autoridade da casa, mas sim, construir uma caminhada coletiva baseada no respeito às individualidades de cada sujeito. Assim, decide que não deverá mais se meter na vida de Edith, deixando que resolva, sozinha, as situações simples do dia a dia, antes balizadas pelo autoritarismo materno.

Neste sentido, é incontestável o papel importante que a personagem exerce em uma narrativa, sendo responsável por viver aquilo que vivemos, refletindo a realidade de forma crítica. As atitudes de Madalena despertam riso e, ao mesmo tempo, afunilam o nosso olhar e posicionamento crítico para desconstruir os fatores que naturalizam qualquer tipo de violência, em especial a violência simbólica.

REFERÊNCIAS

AMARILHA, M. **As fadas não estão mortas?** Coleção Contextos da Ciência. São Paulo: Editora livraria física, 2013.

BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2002.

CANDIDO, A. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FALCÃO, A. **A comédia dos anjos**. São Paulo: Moderna, 2010.

FARIAS, M. C. **Desejo dos pais na contemporaneidade**: uma nova configuração. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso – Centro de Ciências Biológicas e da Saúde Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2016.

MADALENA. In: Dicionário dos Nomes Próprios, 2024. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/madalena/>>. Acesso em: 15/08/2024.

O MOFO DA REPRESSÃO NA DITADURA: A AUTOFIÇÃO COMO FORMA DE NARRAR, RESISTIR E DENUNCIAR EM DOIS CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

Kauê Fernandes Lopes
Alisson Andrade dos Santos
Vanessa Bastos Lima

1 INTRODUÇÃO

A ditadura militar no Brasil (1964-1985) foi um período marcado pela repressão, censura e exílio de diversas vozes críticas ao regime. Durante esses anos de autoritarismo, a liberdade de expressão foi severamente limitada, o que levou muitos escritores a utilizarem a literatura como um meio de protesto, denúncia e resistência. Obras literárias tornaram-se ferramentas para preservar a memória das atrocidades cometidas e para expor as angústias e os sofrimentos enfrentados por aqueles que viviam sob um governo repressivo.

Nesse sentido, os intelectuais, jornalistas, artistas e principalmente os escritores que se opunham ao regime enfrentaram a perseguição, a prisão, a tortura e, em muitos casos, o exílio forçado. Essa fuga, tanto interna quanto externa, tornou-se uma experiência comum para muitos escritores que, impossibilitados de expressar livremente suas opiniões dentro do país, buscaram refúgio em outros territórios. Dessa forma, o exílio representou não apenas uma fuga física, mas também uma espécie de "exílio literário", uma separação dolorosa da própria pátria e da possibilidade de contribuir abertamente para a vida cultural e política do Brasil.

Durante esse período, a produção literária brasileira passou por um processo de transformação profunda. Escritores, impedidos de atuar diretamente no espaço público, utilizaram formas criativas e clandestinas para contornar a censura e comunicar suas críticas ao regime. Panfletos anônimos, poemas de protesto e narrativas simbólicas tornaram-se meios de resistência. Muitos dos escritores exilados produziram suas obras fora do Brasil, recorrendo a editoras estrangeiras para que seus textos pudessem circular, mesmo que de forma limitada, entre os brasileiros em edições pequenas e discretas, que circulavam entre círculos restritos de leitores. Assim, a literatura não apenas resistia à repressão, mas também se reinventava, abrindo novos caminhos para a denúncia política e a preservação da memória histórica.

Dentre tantas obras que marcaram esse período sombrio, destacamos *Morangos Mofados*, uma coletânea de contos publicada em 1982, destacando-se pela profundidade das mentes de seus personagens e por tratar de temas universais de maneira visceral. Por meio de histórias melancólicas e reflexivas, Abreu nos mostra

as dificuldades da condição humana, através das questões existenciais, dos relacionamentos interpessoais e da efemeridade da vida. Ao mesmo tempo que é uma narrativa cheia de simbolismos, o autor instiga o leitor a pensar sobre a vulnerabilidade da vida e a busca permanente por significado em um mundo onde o que predomina é a solidão.

Nesse sentido, este artigo tem como objetivo investigar a representação política na obra mencionada, explorando como as personagens dos contos “Os sobreviventes” e “Sombra e Luz” articulam e simbolizam a resistência e a sobrevivência no período ditatorial. A justificativa do trabalho se dá pelo fato de que a literatura funciona como um instrumento de memória e protesto, nos fazendo refletir sobre as complexidades humanas e sociais em uma época de opressão, na qual as sequelas perduram até os dias atuais. Como procedimento metodológico, utilizamos a pesquisa bibliográfica, de forma a realizar um estudo crítico interpretativo, de caráter qualitativo da obra à luz das teorias propostas.

Os fundamentos teóricos deste trabalho estão pautados nas contribuições de Maria (2020), que discute o papel da literatura durante regimes opressivos, Ginzburg (2004), com sua investigação sobre o papel do micro-histórico e a memória individual contra narrativas oficiais e Figueiredo (2017), que discute acerca dos impactos que a censura provocou na produção literária. Além disso, incorpora-se a concepção de Klinger (2012) sobre a autoficção, uma característica recorrente nas obras de Abreu, para entender como o autor faz uso de suas narrativas para promover o desconforto e subverter as normas sociais impostas pela ditadura.

2 CAIO FERNANDO ABREU: ATRAVÉS DA FICÇÃO

Nascido em 1948, no Rio Grande do Sul, em Santiago, Caio Fernando Abreu é um escritor que possui uma escrita sensível e até mesmo sutil sobre temas como solidão, amor, morte e busca de identidade. Obteve uma carreira marcada pela grande produção literária e uma vida pessoal cheia de desafios e superações internas e externas. Suas obras têm como principal característica a linguagem poética e um caráter intimista no qual é possível expressar, de forma direta, as ansiedades e preocupações da vida. Ao longo de sua trajetória literária, Abreu escreveu inúmeros contos, crônicas, romances e até mesmo peças de teatro, consolidando-se como um dos principais nomes da literatura brasileira contemporânea.

Cabe destacar que, além de suas obras literárias, foi ativista político e também dos direitos humanos, onde tinha como engajamento às causas sociais e a luta por justiça e igualdade, principalmente a respeito da comunidade LGBTQIA+. Desse modo, é perceptível o grande legado que Caio deixou na literatura brasileira, com uma obra que continua a inspirar e emocionar leitores de todas as gerações,

com sua capacidade de expressar as nuances da alma humana e sua sensibilidade para as questões sociais vigentes da época.

A autoficção é um elemento central na obra do autor, conforme discutido por Diana Klinger (2012) e Philippe Lejeune (1996). A autoficção, entendida como uma forma híbrida que mescla o real e o ficcional, torna-se uma ferramenta através da qual Abreu constrói narrativas que exploram a sua própria subjetividade e as angústias de sua geração. Segundo Klinger (2012), a autoficção contemporânea é marcada pela presença da primeira pessoa e “um olhar sobre o outro culturalmente afastado, ou seja, distante.” (Diana, 2012, p. 10). Isso cria um pacto indireto entre autor e leitor, em que a linha entre ficção e realidade é intencionalmente desfocada. Nesse sentido, escritores como Abreu, cuja trajetória pessoal, política e afetiva, estão profundamente entrelaçados com sua produção literária.

A diferença entre ficção e autobiografia, segundo Lejeune (1996) não é a relação entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determina seu modo de leitura. Nesse sentido, para os anos da pós ditadura, Klinger (2012) argumenta que

se produz, então, uma inversão com relação à escrita do século XIX e do Modernismo, pois a memória não é mais dispositivo ao serviço da conservação dos valores de classe mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudanças de valores (Klinger, 2012, p. 21).

Nesse cenário, surgem diversos relatos de memórias, seja de jovens políticos ou exilados, bem como romances-reportagem ou narrativas testemunhais, além de depoimentos autobiográficos que, de certa forma, podem ser vistos como um testemunho de uma geração. Dessa forma, Caio Fernando Abreu, assim como suas personagens, sobrevive em meio a um ambiente opressor e encontra na literatura uma forma de expressar suas experiências e angústias. Como aponta Klinger (2012), esse tipo de narrativa, situada entre o real e o imaginário, reflete uma busca incessante de sentido e identidade, característica de muitos autores que viveram sob regimes autoritários.

Abreu utiliza-se da autoficção como um meio de resistência e de denúncia contra o regime opressor da ditadura, ao mesmo tempo em que reflete sobre suas próprias crises pessoais. Sua obra mistura aspectos autobiográficos e ficcionais, algo que Lejeune descreve como o “pacto referencial”, no qual o autor não necessariamente busca relatar fatos verídicos, mas cria uma “ilusão de identidade” entre o narrador e ele próprio. Essa técnica é visível nos contos “Os sobreviventes” e “Sombra e luz”, no qual o autor constrói personagens que, apesar de fictícios, carregam traços de sua própria história, de suas lutas e de seu exílio emocional. Sua escrita é um testemunho de uma época e de uma luta contínua para afirmar-se como indivíduo em um cenário que frequentemente tentava silenciar sua voz,

funcionando como um meio para explorar suas experiências pessoais em um contexto de opressão política e resistência.

3 MEMÓRIA VIVA: ARQUIVOS DE RESISTÊNCIA EM “OS SOBREVIVENTES”

O conto "Os sobreviventes", situado na seção "O mofo", narrado em terceira pessoa, traz uma história que explora as cicatrizes emocionais dos protagonistas, representações simbólicas de uma geração que lutou e sofreu em meio à opressão e à censura impostas pelo governo ditatorial, trazendo consigo as marcas deixadas pelo tempo, imergindo o leitor a mergulhar nas profundezas do interior do ser humano, por meio de personagens que trazem consigo traumas, solidão e até mesmo desilusões.

Com uma construção narrativa densa, o conto cria um ambiente impregnado de desesperança, onde os personagens são forçados a enfrentar suas fragilidades e medos. A história explora a resistência diante da repressão e violência de um regime autoritário, destacando as dificuldades enfrentadas pelos indivíduos nesse contexto sombrio. A luta pela sobrevivência, tanto física quanto emocional, torna-se um tema central, evidenciando a tensão entre a vulnerabilidade dos personagens e sua capacidade de resistir às adversidades impostas pelo cenário político. O trecho a seguir explicita esse aspecto:

[...] mas ando, ando, mais de duas décadas de convívio cotidiano, tenho uma coisa apertada aqui no meu peito, um sufoco, uma sede, um peso, ah não me venha com essas histórias de atraioamos-todos-os-nossos-ideais, eu nunca tive porra de ideal nenhum, eu só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista elitista capitalista, eu só queria era ser feliz, cara, gorda, burra, alienada e completamente feliz (Abreu, 2019, p. 21).

Diante do contexto de opressão, a narrativa representa, por meio da ironia, a tentativa de sobreviver ao caos vivido, retratando a desesperança e a luta constante dos personagens para encontrar sentido em uma realidade sufocante. A ironia funciona como defesa e crítica, sublinhando a incongruência entre expectativa e realidade. Essa ironia amarga satiriza a superficialidade das relações e dos sonhos frustrados das personagens, apontando para a resistência silenciosa daqueles que, mesmo desiludidos, continuam a lutar por autenticidade e sobrevivência em um mundo caótico e opressor.

Sri Lanka, quem sabe? ela me pergunta, morena e ferina, e eu respondo por que não? mas inabalável ela continua: você pode pelo menos mandar cartões-postais de lá, para que as pessoas pensem nossa, como é que ele foi parar em Sri Lanka, que cara louco esse, hein, e morram de saudade, não é isso que te importa? Uma certa saudade, e você em Sri Lanka. [...] (Abreu, 2019, p. 19).

Ao longo da narrativa, percebe-se que a personagem faz uma referência ao exílio no momento em que menciona o Sri Lanka, país localizado no Oceano Índico, destino comum para aqueles que resistiram durante o regime ditatorial. Nesse período, muitos opositores da ditadura eram forçados a buscar refúgio em outros países, e o Sri Lanka, pela sua localização distante e relativa neutralidade, tornava-se um dos destinos escolhidos. Além disso, o envio de cartões postais pelos exilados era uma prática bastante comum, servindo como uma forma de manter contato com entes queridos e como um meio discreto de tratar de assuntos profissionais ou políticos, evitando a vigilância do regime. Essa correspondência funcionava para preservar laços afetivos e, ao mesmo tempo, continuar suas atividades, ainda que de forma mais contida.

Durante a ditadura militar, inúmeras vozes foram silenciadas pelo regime, que utilizava a censura, prisões arbitrárias e exílios forçados como punições para aqueles que se opunham ao governo. Quem ousava expressar ideias contrárias ao regime era imediatamente reprimido, perdendo o direito à liberdade de expressão e de movimento. Nesse contexto, a literatura desempenhou um papel crucial ao resgatar essas vozes silenciadas, concedendo-lhes a visibilidade que lhes fora negada.

Através da escrita, fosse ela ficcional ou não, alguns escritores conseguiam dar forma às experiências e pensamentos dos que foram silenciados, tornando possível suas histórias e ideias sobreviverem e chegarem ao conhecimento das futuras gerações. Assim, a literatura não só preservou a memória de um período de repressão, mas também atuou como um meio de resistência, recuperando a dignidade daqueles que foram forçados ao silêncio. De acordo com Figueiredo:

Nos últimos cinquenta anos, dos primeiros dias após o golpe de 1º de abril de 1964 até o presente, escritores têm produzido todo tipo de texto, mas, sobretudo, narrativas, de cunho ficcional ou não ficcional, sobre os desmandos da ditadura. Esse material pode ser, também, considerado como arquivo, pois ele faz o inventário das feridas e das cicatrizes que as torturas e as mortes provocaram em milhares de brasileiros (Figueiredo, 2017, p. 45).

Conforme o fragmento supracitado, o espaço reservado para a memória, experiências pessoais, mesmo que dolorosas, merecem ser lembradas. Nesse contexto, a literatura serve como um arquivo vivo, que nos oferece registros históricos por meio dela, não apenas registrando eventos históricos, mas também explorando profundamente os impactos individuais e coletivos desses acontecimentos. A luta e resistência aconteciam nas páginas escritas pelos autores que vivenciaram o contexto da ditadura militar, criando suas personagens para representar os desejos e indignação com o momento vivenciado.

No conto, podemos observar a constante luta da personagem, expressa em atos de resistência política e social. Isso fica evidente quando o narrador afirma:

“Quanto a mim, a voz tão rouca, fico por aqui mesmo comparecendo a atos públicos, pichando muros contra usinas nucleares, em plena ressaca [...]” (Abreu, 2019, p. 19). Nesta citação, revelam-se os esforços físicos e emocionais que envolvem sua participação ativa em protestos, com destaque para o desgaste causado por essas ações. A expressão “a voz tão rouca” sugere que os gritos e palavras de ordem nos atos públicos levaram ao esgotamento físico, simbolizando a persistência da personagem, mesmo em face das dificuldades impostas por um contexto autoritário.

Além disso, o ato de pichar muros é retratado como uma forma de contestação direta, uma maneira de marcar presença e deixar registrada sua oposição ao regime da ditadura e às injustiças sociais e ambientais, como a construção de usinas nucleares. A pichação, além de ser um gesto de desobediência civil, carrega uma carga simbólica de rebeldia e resistência, em que a personagem utiliza a própria arte urbana como meio de manifestação política. Portanto, essa forma de protesto, mesmo que ilegal, reflete o inconformismo da personagem com a opressão e a violência do regime, destacando o esforço contínuo e a coragem de se posicionar contra as adversidades da época, seja nas ruas, nos muros ou na própria expressão física do grito rouco.

Ainda sobre a luta contra a ditadura, a narrativa mostra que as personagens resistem utilizando o escapismo como forma de fugir daquela realidade injusta e cruel, tentando se consolar ou mesmo romper com o real. Uma vez que a personagem tenta encontrar refúgio no uso de drogas, na espiritualidade, e nas variadas tentativas de buscar escape do cenário que está inserido, isso nos revela o quão difícil era viver e aceitar as condições daquele contexto, como por exemplo no trecho: “[...] em cada canto do meu quarto tenho uma imagem de Buda, uma de mãe Oxum, outra de Jesusinho, um pôster de Freud, às vezes acendo vela, faço reza, queimo incenso, tomo banho de arruda, jogo sal grosso nos cantos.” (Abreu, 2019, p. 21-22). Dessa forma, percebemos que, no quarto da personagem, há figuras religiosas, às quais ela faz rituais de devoção, no entanto tudo isso é realizado de maneira superficial, apesar das variadas crenças, as tentativas são falhas, pois não mudam a realidade daquele momento sombrio; configura-se, portanto, como forma de resistir.

O cenário distópico do conto coloca o leitor em contato com um universo de isolamento e introspecção, estimulando reflexões sobre a própria existência. A temática da sobrevivência se manifesta de maneira intensa ao longo da narrativa, funcionando como um reflexo das experiências traumáticas e dos conflitos internos vividos pelas personagens. A história explora a resiliência humana frente às adversidades, destacando o confronto dos personagens com seus dilemas pessoais enquanto tentam encontrar sentido em um ambiente caótico. Os sentimentos de perda e esperança se entrelaçam na trama, evidenciando tanto as cicatrizes deixadas pelo passado quanto a capacidade de superação e continuidade diante das dificuldades.

No final do conto, apesar de as personagens estarem imersas em um estado de entropia, caracterizado por caos, desordem e incertezas, há uma mudança de tom. Em meio à confusão, elas começam a expressar uma postura positiva, sugerindo que, mesmo nas situações mais caóticas, há espaço para esperança:

[...] que aconteça alguma coisa bem bonita com você, ela diz, te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez, que leve para longe da minha boca este gosto podre de fracasso, este travo de derrota sem nobreza, não tem jeito, companheiro, nos perdemos no meio da estrada e nunca tivemos mapa algum, ninguém dá mais carona e a noite vem chegando (Abreu, 2019, p. 24).

Esse trecho representa a tensão entre o desespero e a esperança durante toda a narrativa, na qual as palavras "gosto podre de fracasso" e "travo de derrota sem nobreza" sugerem que as personagens estão em uma situação de perda e desorientação ("nos perdemos no meio da estrada"). Apesar disso, o desejo expresso por "uma fé enorme" e "uma coisa bem bonita" simboliza um tom de esperança, mesmo que incerto, de que algo positivo possa acontecer, algo que restaure a fé e o propósito. A menção à "fé" pode ser interpretada como um chamado para resgatar um sentido maior, mesmo que não esteja claro no que acreditar.

Este contraste entre a desesperança e a busca por algo que traga alívio reflete o estado de entropia das personagens, onde, apesar do caos e da sensação de perda, ainda existe uma vaga expectativa de redenção ou mudança. Portanto, esse discurso simboliza a condição humana diante das adversidades: mesmo em meio ao caos e à desesperança, as personagens parecem desejar um recomeço, um retorno ao sentido da vida, o que transmite uma sensação sutil de otimismo.

4 ENTRE O CONFINAMENTO E O DESESPERO: SOLIDÃO E BUSCA DE SENTIDO EM “LUZ E SOMBRA”

O conto “Luz e Sombra”, último da coletânea “O mofo”, narra a vida de uma personagem que vive trancafiada dentro de um apartamento durante a ditadura. Nesse sentido, a protagonista nos relata, através de um tom confessional, sobre como é a morbidez e a monotonia sofridas por ela durante a história. Diante de tal melancolia por passar todos os dias trancada, sozinha, a personagem questiona-se:

Deve haver alguma espécie de sentido ou o que virá depois? - são coisas assim as que penso pelas tarde, parado aqui nesta janela, em frente aos intermináveis telhados de zinco onde às vezes pousam pombas, e dito desse jeito você logo imagina poética pombinhas esvoaçantes, arrulhantes (Abreu, 2019, p. 67).

À medida que lemos o conto, somos levados a sentir, junto com a personagem, em uma espécie de diário, os intermináveis dias de solidão que são preenchidos por uma tentativa falha de olhar pela janela a imensidão do vazio presente naquele lugar. É descrito o formato das telhas das casas, as cores acinzentadas do chão, da rua, das pombas, os gritos estridentes dos morcegos quando a noite chega, o tamanho reduzido da sala onde a personagem dorme, entre vários outros elementos que são relatados sob um olhar deprimente, cansado. O desespero desencadeado pela monotonia e solidão leva à personagem a pensar que “acontecerá alguma coisa grave - e quando digo grave quero dizer, morte, loucura” (Abreu, 2019, p. 68).

Nessa busca incessante de fugir da realidade através das inúmeras observações do ambiente inserido no conto, a protagonista clama para que algo aconteça na vida dela, suplicando esse “sentido” que a conforte em meio à agonia vivida diariamente. No entanto, nada acontece. Segundo Ginzburg (2004), “O exílio protege o sujeito da contemplação do monstruoso, mas também o mantém afastado da sociabilidade, percebida como insegura e potencialmente cruel”. O desejo de escapar de sua própria realidade — de se afastar do que é doloroso — a empurra para um estado de exílio pessoal, onde ela se protege de uma vida social que pode parecer ameaçadora. No entanto, ao mesmo tempo, isso a priva da conexão humana, mergulhando-a ainda mais na solidão. Logo, a solidão continua sendo a única companhia da personagem.

Em meio às descrições sobre o ambiente em que vive, a personagem relata também as experiências obtidas durante sua rotina no longo tempo em que mora ali. Todas as manhãs, alguém coloca um pedaço de pão, água e cigarros. Ela sobrevive apenas disso. O cigarro funciona como um ópio para a sua solidão. O cinza é um aspecto presente no conto, seja nos cigarros jogados no quarto, no asfalto das ruas e nas pombas que sobrevoam pelas janelas. Em certo momento da narrativa, a personagem está em um estado delirante tão agudo que desconhece sua idade e sexo:

Estou descalço. Não sei que idade tenho, mas não devo ter chegado sequer à adolescência, pois minhas pernas nuas não têm pelos ainda. Por estar descalço, talvez, não me atrevo a pisar a terra solta e vermelha do meio da rua. (Abreu, 2019, p. 70)

Assim sendo, temos uma imagem da personagem composta pela ansiedade, síndrome de personalidade e delírios mentais devido a insipidez diária e a busca de um sentido para sua vida agonizante, trancada em um apartamento. Segundo Foster (2001), ‘no discurso do trauma, o sujeito é, ao mesmo tempo, esvaziado e elevado’ (p. 168). A noção de “esvaziamento” sugere que o trauma despoja o sujeito de sua identidade, criando uma sensação de vazio ou perda de si mesmo — o que é evidente na narrativa da personagem, que desconhece suas próprias características físicas e está mentalmente dissociada. Já a ideia de ser “elevado” pode se referir à forma

como o trauma também transforma a pessoa em uma figura central no discurso, colocando sua dor em evidência, conferindo a ela um novo significado, ainda que em meio ao caos e à confusão interna.

Posteriormente, esse estado caótico torna-se mais visível quando ela confessa que os choros cessaram. Não há mais lágrimas a serem derramadas. “Agora só resta uma coisa seca. Dentro, fora.” (Abreu, 2019, p. 71). Essa coisa é o vazio existencial. Durante todo o conto, o narrador-personagem chama a atenção do leitor, de forma suplicante, para que ele o ouça, representando, dessa forma, a busca de uma companhia para sua solidão, mesmo que seja imaginária. Segundo Ginzburg (2004, p. 55), “Uma experiência histórica de violência não atinge apenas os que estão imediatamente vinculados a ela”. Desse modo, a violência emocional e psicológica se propaga, afetando outros ao redor, mesmo que de maneira indireta, simbolizando que a dor que ele sente transcende suas próprias fronteiras.

Nas últimas páginas, após sentir as náuseas e enjoos diários, a personagem enxerga alguém no seu inconsciente, em uma espécie de delírio. Segundo ela, “alguém vestido inteiro de amarelo.” (Abreu, 2019 p. 72). De cor amarelo brilhante e formato humano, essa figura surge como uma resposta ao seu desespero na procura de um sentido para aquela vida. Conforme Chevalier (2015), o amarelo confronta a pele do homem, que também fica amarela quando este se aproxima da morte. Isso se confirma no conto, pois, conforme a leitura, a personagem deixa marcas que está mais perto do seu fim.

Adiante, as vozes do inconsciente da personagem se encontram na narrativa, na qual ambas ecoam um único desejo: acabar com aquele sofrimento, encontrar uma saída. Mas nada acontece, novamente. Encarando seu fado solitário, a personagem confessa para o leitor: “Mas sei com certeza que nem você nem ninguém vai me ouvir.” (Abreu, 2019 p. 73). No final do conto, apenas os gritos internos da protagonista ressoam entre as paredes cinzentas. Já não existe mais esperança e nem sentido para dias melhores no apogeu da ditadura.

5 COMPARAÇÃO

Ambos os contos narram as consequências da ditadura sofridas pelas personagens e a luta por sobrevivência nesse período. Em “Os sobreviventes”, vemos a trajetória de duas personagens que, após terem sobrevivido o pior momento da ditadura, se encontram num estado de entropia, pois não sabem qual rumo tomar. O tom irônico e caótico inserido no conto demonstra a desordem e incerteza sofridas pelas personagens. No entanto, elas demonstram um tom de otimismo para dias melhores. Por outro lado, “Luz e sombra” retrata a vida de uma personagem trancada em um quarto de apartamento, que vive a angústia da solidão e exílio provocado no ápice do período ditatorial. Composta por um tom

confessional, a personagem nos relata sobre a sua busca de sentido para dias melhores em meio a tamanha depressão.

Nos dois contos, a narração é feita predominantemente em primeira pessoa para proporcionar uma imersão profunda e subjetiva das personagens. Segundo Leite (1997), trata-se de um "eu" inserido na própria narrativa, que vivencia os eventos descritos como uma personagem secundária, capaz de observar os acontecimentos de dentro, ou seja, uma testemunha. Dessa forma, ele pode apresentá-los ao leitor de maneira mais direta e com maior verossimilhança. Logo, o tom confessional utilizado nos contos permite que o leitor sinta a solidão e a angústia sofridas pelas personagens.

No que se refere ao espaço e ambientação, temos em "Os sobreviventes" um lugar físico pouco definido, porém, há a menção do país Sri Lanka, local onde os exilados da ditadura normalmente iam para se refugiar, simbolizando a censura e repressão daquele período sombrio. Em "Sombra e luz", o espaço é descrito detalhadamente, seja nas telhas das casas vistas pela janela, as cores acinzentadas do chão ou o tamanho reduzido da sala onde a personagem dorme. Sendo assim, o apartamento simboliza a prisão emocional da protagonista, criando um ambiente deprimente e opressivo, reflexo do exílio em confinamento que as pessoas sofriam no período ditatorial.

Em síntese, os dois contos analisados refletem, de forma tocante, as cicatrizes e traumas deixados pela ditadura militar na população da época, cujas consequências ainda ressoam até os dias de hoje, capturando os impactos diretos do regime autoritário, como a repressão, o medo e a violência. Através de seus distintos pontos de vista narrativos, ambas as narrativas exploram, de maneira sensível, as complexidades da experiência humana durante esse período sombrio, marcado por opressão, resistência, luta e sofrimento. O mofo, entendido aqui tanto literal quanto simbólico, aparece como uma metáfora das ruínas que o autoritarismo deixa para trás, revelando como em situação extremas, a humanidade encontra formas de resistir e superar os tempos de repressão.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, a obra de Caio Fernando Abreu, ao utilizar-se de uma narrativa marcada pela autoficção e pelo tom confessional, atua como um testemunho literário das cicatrizes deixadas pela ditadura militar no Brasil. Através dos contos analisados, Abreu explora os impactos emocionais e sociais que a repressão política teve tanto nos indivíduos quanto na sociedade como um todo. Esses textos revelam como a opressão estatal sufocou não somente liberdades políticas, mas também deixou sequelas emocionais em escritores e jornalistas da época, representando a solidão, o trauma, e a busca por sentido em meio ao desespero provocado pelo autoritarismo e pela censura.

Nesse sentido, a literatura de Abreu vai além de sua função estética e passa a ocupar o papel de resistência ativa. A literatura se revela, portanto, não apenas como um meio de resistência, mas também como um arquivo vivo das memórias de um período sombrio da história brasileira. Os contos transcendem o âmbito da experiência individual e se conectam com questões coletivas, refletindo as dores, os medos e as angústias compartilhadas por uma geração inteira que sofreu os impactos da repressão.

Através de sua prosa, Abreu consegue dar voz a quem foi silenciado, permitindo que as experiências de dor, perda e resistência sejam ressignificadas de forma literária. As personagens que habitam seus contos, com suas dúvidas existenciais, anseios e medos, simbolizam mais do que apenas a luta contra a repressão. Elas também refletem a dificuldade de sobreviver em um contexto onde o controle e a censura permeiam todos os aspectos da vida, demonstrando como os indivíduos precisaram lidar com questões internas enquanto enfrentavam a brutalidade externa imposta pelo regime ditatorial.

Portanto, o legado de Caio Fernando Abreu se mantém relevante pela maneira como sua obra continua a evocar reflexões sobre o autoritarismo e a resistência, temas que ainda ecoam na sociedade contemporânea. Em um momento no qual as feridas da repressão ainda reverberam na sociedade contemporânea, seus textos ainda evocam discussões pertinentes e atuais. Ele nos leva a uma reflexão crítica não apenas sobre o que significou viver sob um regime de opressão, mas também sobre o papel transformador da memória e da ficção na luta pela liberdade e justiça. Assim, sua obra, ao mesmo tempo íntima e universal, abre espaço para que os leitores reflitam sobre as cicatrizes deixadas pela repressão e reconheçam o poder da literatura como ferramenta de resistência e denúncia.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. **Morangos mofados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BONNICI, T; ZOLIN, L. O. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2 ed. Maringá: EDUEM, 2005.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 27 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

FIGUEIREDO, E. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

FOSTER, H. **The return of the real**. *The avant-garde at the end of the century* Cambridge and London: MIT Press, 2001.

GINZBURG, J. Ditadura e estética do trauma: exílio e fantasmagoria. *In*: CORREIA, F. J. G. (Org.). **O rosto escuro de Narciso**: ensaios sobre literatura e melancolia. João Pessoa: Idéia, 2004. p. 53-61.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEITE, L. **O foco narrativo**. 8 ed. São Paulo: Ática, 1997.

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

MARIA, G. **Narrativas brasileiras contemporâneas**: memórias da repressão. Porto Alegre: Editora Polifonia, 2020.

O PROTAGONISMO AUTORAL FEMININO NA LITERATURA POTIGUAR CONTEMPORÂNEA: VOZES DE POETISAS NORTE-RIO-GRANDENSES

Letícia de Lima Rocha
Lariza Rodrigues de Siqueira
João Batista Sena Neto

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta pesquisa busca destacar as produções das poetisas norte-rio-grandenses considerando o foco no protagonismo autoral feminino e a contribuição dessas vozes poéticas na construção da identidade cultural e literária do Rio Grande do Norte.

Sabe-se que o cenário literário sempre foi um espaço ocupado por vozes masculinas, no entanto, na literatura potiguar há uma forte representação feminina que utiliza a linguagem poética como meio de afirmação identitária e de resistência. As poetisas do estado do Rio Grande do Norte encontraram desde sempre na literatura uma espécie de refúgio e porta-voz para se sentirem menos aprisionadas às amarras da sociedade. Nesse ínterim, ao realizar a busca por escritos produzidos nas últimas décadas, ficou evidente que a poesia contemporânea feminina potiguar tem ampliado o escopo da literatura local, ainda que não receba a devida visibilidade e valorização.

Conforme Pinheiro (2016), a literatura comparada é a área que nos permite perceber além das interconexões entre as obras, bem como a maneira que os contextos culturais, sociais e históricos influenciam a produção literária. Sob essa ótica, este trabalho tem como objetivo destacar as produções das poetisas norte-rio-grandenses, com foco no protagonismo autoral feminino e a contribuição dessas vozes poéticas na construção da identidade cultural e literária do Rio Grande do Norte. Nesse sentido, está inserido no campo da literatura comparada, visto que estabelece um diálogo entre a produção poética contemporânea potiguar e outros contextos literários como consequência da busca por interconexões que emergem do processo.

O método utilizado segue um percurso que contempla a pesquisa tanto uma abordagem qualitativa quanto literária, focando em aspectos temáticos e estilísticos. André (2010) postula que a pesquisa bibliográfica, a partir de materiais já existentes, permite ao pesquisador construir uma base teórica e contextualizar seu objeto de estudo.

Para tanto, selecionamos as autoras Letícia Torres, natural de Caicó/RN, e Adélia Danielli, natural de Currais Novos/RN, que tiveram suas últimas obras *Cravo* (2021) e *Vertigo* (2021) publicadas no ano de 2021. Retiramos dessas publicações quatro poemas, sendo dois de cada, respectivamente, a fim de realizar a análise dos recursos temáticos e estilísticos.

Uma das principais limitações ao estudar a poesia contemporânea potiguar é a dificuldade de acesso às produções literárias das autoras locais. Muitas dessas obras não são amplamente veiculadas por editoras comerciais de grande porte e possuem distribuição limitada, restringindo sua circulação a espaços regionais ou eventos culturais específicos. Além disso, a ausência de plataformas digitais consolidadas que reúnam essas produções contribui para a escassez de material acessível para análise. Esse cenário resulta em uma invisibilidade para a literatura potiguar, dificultando o trabalho de pesquisadores que dependem de uma maior disponibilidade de fontes e registros para realizar estudos aprofundados.

Dessa forma, pretendemos com este estudo mostrar como a poesia feminina potiguar contribui para a reconstrução da forma poética e para o fortalecimento de vozes femininas na literatura.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 A Voz que Ecoa: Poéticas Femininas e o Espaço da Mulher na Literatura

Parafraseando Cixous (1975) a escrita da mulher constitui um lugar de quebra de padrões, onde traz o corpo e suas próprias experiências para o centro da narrativa. Dessa forma, podemos constatar que essa escrita contemporânea além de desafiar as normas tradicionais, possibilita a expressão genuína e impactante da experiência feminina. Rich (1972) corrobora com essa perspectiva quando afirma que escrever como mulher é um ato político, sobretudo ao rejeitar as imposições.

Nesse contexto, consideramos também que a palavra, para as poetisas potiguares, é também um meio de afirmar suas identidades culturais e femininas. A linguagem, segundo Anzaldúa (1987), constitui o cerne da identidade porque uma vez que a nossa língua manifesta a nossa identidade, então ela representa o lar, o sentido de pertencimento. Por meio de suas obras, essas autoras não apenas dão voz às suas vivências, mas transfiguram suas realidades.

Em concordância, Candido (2004) evidencia que a literatura é capaz de humanizar o ser humano ao passo que possibilita o acesso às formas mais profundas da sensibilidade e do pensamento. Em outros termos, torna-os suscetíveis a si próprios da mesma forma que ao seu semelhante. Candido (2004) ratifica ainda que a época e o contexto histórico em que a literatura é produzida influenciam diretamente o que os escritores escrevem e como eles escrevem, logo tanto a produção seja ela prosaica ou poética nos permite acessar às diversas realidades de

forma que nos instiga a ter um olhar mais sensível principalmente aos mais desfavorecidos e esquecidos às margens da sociedade.

2.2 A experiência feminina em suas construções estéticas

A literatura é caracterizada por sua capacidade de transformar a realidade, possibilitando ao leitor a exploração de novas maneiras de entender o mundo que o cerca. Ela serve como um vínculo entre o indivíduo e a coletividade, facilitando uma compreensão mais profunda das interações culturais e sociais (Gurgel, 2001, p. 85).

Para compreender a experiência feminina na construção estética do texto poético é imprescindível levar em consideração as relações entre a obra literária e o contexto social, histórico e cultural em que ela está inserida, considerando a subjetividade do autor e do leitor (Hélder 2011). A escrita poética feminina potiguar contemporânea tem contemplado o corpo como uma metáfora, a partir disso abordam vertentes como a sexualidade, a maternidade e a relação com o espaço, expressando sentimentos e dilemas muito característicos da sociedade pós-moderna, pensamentos que até pouco tempo poderiam colocar em risco a dignidade da mulher se externados. Essa abordagem holística permite explorar as interseções entre a produção literária e os paradoxos desta nova era. A poesia moderna rompe com o tradicional e desperta a necessidade de, através da linguagem, contemplar as novas subjetividades e percepções.

Destarte, Pinheiro (2013) evoca a poesia contemporânea como sendo marcada por uma pluralidade de vozes e estilos, onde a ruptura com as formas tradicionais não é apenas um ato de subversão, mas uma busca por novas possibilidades expressivas que dialogam com as complexidades do mundo atual. Seguindo esta mesma linha de raciocínio, em se tratando da produção local, Lima (2001) em *O Canto Poético do Nordeste* observa que a poesia nordestina contemporânea reflete a multiplicidade cultural e a riqueza das tradições locais, enquanto dialoga com as vanguardas literárias. Assim, as obras poéticas contemporâneas, especialmente aquelas provenientes do Nordeste, emergem como um espaço de inovação e resistência, onde as tradições se encontram e se reinventam em um diálogo contínuo com o presente.

Candido (2004) também enfatiza que o leitor é um coautor da obra literária, uma vez que sua interpretação e vivência influenciam a construção de significados, ademais a experiência estética na literatura é fundamental para a formação do indivíduo, pois através dela se amplia a capacidade de percepção e interpretação do mundo, por isso a importância de trazer à tona o que está sendo produzido no estado do Rio Grande do Norte a fim de compreender a contribuição significativa que o contato com a produção literária local pode proporcionar aos seus leitores.

3 METODOLOGIA

A presente pesquisa adota uma abordagem qualitativa e bibliográfica, voltada para a análise literária dos textos poéticos de duas autoras potiguaras contemporâneas. Neste percurso buscamos utilizar o método de pesquisa bibliográfica sugerido por André (2010) por entender ser a melhor maneira de desenvolver estudos no campo da literatura comparada. Esta metodologia é particularmente adequada ao estudo da poesia, pois facilita o exame detalhado dos recursos temáticos e estilísticos presentes nas obras analisadas.

O *corpus* selecionado para a pesquisa consiste em quatro poemas, sendo dois de cada autora: Letícia Torres, nascida em Caicó/RN, e Adélia Danielli, de Currais Novos/RN. Ambas tiveram suas obras mais recentes publicadas em 2021, com *Cravo* e *Vertigo*, respectivamente. A escolha dessas autoras reflete a relevância de suas contribuições para a poesia contemporânea potiguar, especialmente no que tange à reconstrução formal e à inovação estética da poesia feminina.

Para a análise dos poemas, adotamos os princípios da crítica literária, conforme proposto por Candido (2004), que ressalta que "a literatura, ao tratar da experiência humana, transborda os limites da forma ao mesmo tempo que nela se estrutura". Isso implica que a análise literária deve considerar tanto os aspectos formais e estilísticos dos textos quanto seus conteúdos temáticos e suas possíveis reverberações sociais e culturais. Nesse sentido, a pesquisa explora como cada poema se organiza formalmente, atentando para a utilização de recursos estilísticos, como imagens, metáforas, ritmo e linguagem.

Além disso, é importante destacar que a análise também se debruça sobre os temas abordados pelas autoras. Pinheiro (2011) defende que "a poesia contemporânea reflete as tensões entre o indivíduo e o coletivo, explorando os conflitos que permeiam a subjetividade e a realidade". Isso é especialmente visível nas obras de Torres e Danielli, cujos poemas exploram questões relacionadas à identidade, corpo e espaço, proporcionando uma leitura que dialoga com o contexto social e cultural das autoras.

A partir dessa seleção de poemas e da abordagem teórico-metodológica estabelecida, o estudo busca não apenas uma análise minuciosa das formas e temas presentes nas obras, mas também refletir sobre como a poesia dessas autoras se insere no panorama mais amplo da literatura contemporânea, tanto em nível regional quanto nacional.

4 ANÁLISES E RESULTADOS

Tabela 1: Análise do poema “Te convido para comigo” da obra *Vertigo* de autoria de Adélia Danielli.

POEMA	ANÁLISE
<p>te convido para comigo dançar sem música parados suspensos no ar</p> <p>dançando calados ritmados no olhar</p> <p>em meio a um furacão que nos leve a qualquer lugar.</p> <p>Vertigo (2021)</p>	<ul style="list-style-type: none"> O poema não segue uma estrutura fixa de rimas e estrofes tradicionais. Essa liberdade formal contribui para a sensação de fluidez e espontaneidade que o poema transmite, alinhando-se ao convite para uma experiência fora do convencional (dançar sem música, suspensos no ar). As quebras de verso são utilizadas de forma estratégica para criar pausas e ênfases. Por exemplo, "parados suspensos / no ar" enfatiza a sensação de suspensão e de estar fora do tempo e espaço habituais. Da mesma forma, "em meio a um furacão / que nos leve a qualquer / lugar" usa a quebra para intensificar o efeito do furacão, simbolizando a incerteza e o poder transformador dessa força.

Fonte: Elaborada pelos autores.

Tabela 2: Análise do poema “Entre palavras doces” da obra *Vertigo* de autoria de Adélia Danielli.

POEMA	ANÁLISE
<p>entre palavras doces nos enlaçamos criamos do desejo um sentimento onde encontramos vestígios de sonhos que sempre cultivamos</p> <p>eu em tuas asas douradas tu entre as flores que emana</p> <p>dos perfumes que nunca sentimos dos sabores que com a língua nunca provamos</p> <p>vivemos à espera do encontro que adormece todos os dias entre a agonia da distância e o afago da fantasia</p>	<ul style="list-style-type: none"> O poema apresenta uma métrica livre, com variação no número de sílabas em cada verso. Essa liberdade métrica pode transmitir a ideia de uma conversa íntima, um fluxo de pensamentos e sentimentos, refletindo a natureza subjetiva da experiência poética. O contraste entre "espera" e "encontro", assim como a menção de "agonia" e "afago", sugere uma ambivalência em relação ao tempo e à experiência emocional. A espera é uma experiência angustiante, mas também pode ser vista como um momento de expectativa e esperança, refletindo a dualidade do amor. O tom nostálgico é evidente na busca por "vestígios de sonhos" e na ideia de "cultivar" sentimentos, o que sugere um desejo por algo perdido ou inatingível. Essa nostalgia se entrelaça com o desejo, criando um espaço emocional complexo que o leitor pode explorar.

Fonte: Elaborada pelos autores.

Tabela 3: Análise do poema “Fantasio quedas por chãos baldios” da obra *Cravo* de autoria de Letícia Torres.

POEMA	ANÁLISE
<p>Fantasio quedas por chãos baldios Calos formando nódoas sob os pés</p> <p>Arrasto as pretensões de seus tecidos imaginários</p>	<ul style="list-style-type: none"> O poema é composto por versos livres, sem métrica regular. Cada verso varia em número de sílabas e ritmo, o que é comum em poesia contemporânea, permitindo maior liberdade de expressão e adaptação da forma ao

<p>Imóvel somando estado de espera</p> <p>Planeo jardins úmidos em preces estrangeiras</p> <p>Linguagens queimadas enquanto durmo</p> <p>Cravo (2021)</p>	<p>conteúdo.</p> <ul style="list-style-type: none"> • O poema é rico em imagens que evocam uma sensação de desgaste e introspecção: “Fantasio quedas por chãos baldios”, “Calos formando nódoas sob os pés”, e “Linguagens queimadas enquanto durmo”. Essas imagens criam uma atmosfera de cansaço e vulnerabilidade, sugerindo uma luta interna ou um estado de desconexão.
--	---

Fonte: Elaborada pelos autores.

Tabela 4: Análise do poema “Minha tristeza é um transe”
da obra *Cravo* de autoria de Letícia Torres.

POEMA	ANÁLISE
<p>Minha tristeza é um transe Encosta minha boca nos vidros Despeja vultos por lados opostos E faz de conta que é ruim</p> <p>Minha tristeza é camada Brilha por desacertado ouro Perde a voz, pensa de novo Pedaço de corpo que carrego em mim</p> <p>Minha tristeza nasceu sem penas Procura por gaiolas e caldas duras Alegra-se deformando pupilas Atenta aos sinais, só vê o fim</p>	<ul style="list-style-type: none"> • O poema é composto por três estrofes de quatro versos cada. Essa estrutura regular cria um ritmo que, ao mesmo tempo, é contido e fluido, permitindo que o leitor siga o fluxo de sentimentos expressos pelo eu lírico. A métrica é livre, sem um padrão rígido de sílabas, o que confere ao texto uma sonoridade orgânica e natural. Essa liberdade métrica se alinha à temática da tristeza, refletindo uma experiência emocional que não se limita a normas tradicionais. • A frase “Minha tristeza é um transe” é uma metáfora central que estabelece a tristeza como uma experiência quase etérea e inefável. • A linha “Atenta aos sinais, só vê o fim” sugere uma perspectiva sombria e fatalista sobre a tristeza. O eu lírico parece estar preso em um ciclo de dor e desespero, o que intensifica a carga emocional do poema.

Fonte: Elaborada pelos autores.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As poetisas potiguaras, com suas abordagens distintas e inovadoras, têm desempenhado um papel crucial na renovação das formas e dos temas na poesia contemporânea. Seus textos não apenas enriquecem o acervo literário local, mas também desafiam e expandem as fronteiras da literatura brasileira. Ao explorar questões como identidade, gênero, e a experiência cotidiana com uma sensibilidade aguda, essas autoras oferecem novas leituras sobre o mundo e suas complexidades, refletindo uma pluralidade de vozes que antes eram marginalizadas ou invisibilizadas. Portanto, a continuidade do reconhecimento e da valorização dessas vozes é essencial para que a literatura potiguar continue a se diversificar e a enriquecer o panorama cultural brasileiro.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, M. E. O. de. **Metodologia da Pesquisa Científica**. 3 ed. São Paulo: Atlas, 2010.

ANZALDÚA, G. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. 4 ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

CANDIDO, A. **Estudo analítico do texto poético**. 2 ed. São Paulo: Humanitas, 2002.

CANDIDO, A. **A Educação pela Noite e Outros Ensaios**. 2 ed. São Paulo: Ática, 2004.

CANDIDO, A. O Direito à Literatura. *In*: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 237-255.

CIXOUS, H. The Laugh of the Medusa. Trad. Keith Cohen e Paula Cohen. **Signs**, v. 1, n. 4, p. 875-893, 1976.

DANIELLI, A. **Vertigo**. 1 ed. Natal/RN: Editora Tribo, 2021. Publicado com apoio da Lei Aldir Blanc.

GURGEL, L. A. F. **Literatura brasileira: temas e movimentos**. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2001.

LIMA, D. C. da. **O Canto Poético do Nordeste**. 2 ed. Natal: Sebo Vermelho Edições, 2011.

PINHEIRO, H. **A Pesquisa em Literatura: teoria e Prática**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

PINHEIRO, H. **Literatura Comparada: teoria e Prática**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

PINHEIRO, H. **A Poesia Brasileira Contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

RICH, A. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *In*: ON LIES, SECRETS, AND SILENCE: **Selected Prose**, 1966-1978. New York: W. W. Norton & Company, 1979, p. 33-49.

TORRES, L. **Cravo**. 1 ed. Natal, RN, 2021. Publicado com apoio da Lei Aldir Blanc.

O RALO DO CAPITALISMO: CONSUMISMO E REIFICAÇÃO EM O CHEIRO DO RALO, DE LOURENÇO MUTARELLI

Francisco Berguison Soares Varela
Paulo Henrique Raulino dos Santos

1 INTRODUÇÃO

O romance *O Cheiro do Ralo*, de Lourenço Mutarelli, se destaca na literatura brasileira contemporânea pela sua abordagem crua e reflexiva sobre a condição humana em um contexto urbano e capitalista. A narrativa acompanha a vida de Lourenço, um comerciante de objetos usados, que possui uma obsessão peculiar pelo cheiro desagradável que exala do ralo de sua loja de penhores, que reflete a Alienação e a degradação moral do protagonista em um ambiente dominado pela lógica do Consumismo e da Reificação. De acordo com a trajetória percorrida pela personagem, Mutarelli oferece uma crítica contundente à sociedade de consumo, e suas implicações desumanizadoras.

Sobretudo, o objetivo geral desta pesquisa é analisar de que maneira o consumismo em interação com Lourenço e seu mundo, contribui para a objetificação das relações sociais pela personagem principal no romance *o cheiro do ralo*, utilizando o conceito de Reificação elaborado por Lukács (2003). A Reificação, segundo Lukács, descreve o processo pelo qual as relações sociais entre pessoas, transformam-se em relações entre coisas, levando à desumanização dos indivíduos, perdendo seu valor intrínseco e assumindo um caráter de "coisa". Esta transformação resulta em uma visão alienada do mundo, na qual, é muito bem caracterizada por Lourenço, onde o indivíduo perde sua autonomia e se torna subserviente à forças estranhas para ele.

Complementando essa análise, serão utilizadas as reflexões sobre a Reificação de Honneth (2018), bem como as reflexões de Bauman (2021) sobre o Consumismo e a sociedade contemporânea. A partir desses materiais, é possível identificar de que maneira a personagem principal emerge dentro do enredo do romance: como alguém profundamente imerso em um consumo exacerbado, constituído a partir de uma sensação de insatisfação e estranhamento em suas relações, tanto no trabalho quanto em suas interações com os outros. Além disso, a discussão proposta por Honneth (2018) revela como as pessoas são transformadas em mero instrumento para lucro ou prazer, perdendo sua percepção enquanto ser humano. Por fim, a introdução à filosofia Marxista de Lessa e Tonet (2011) oferece uma base sólida para a compreensão do pensamento Marxista, permitindo analisar

como o conceito de Objetivação impacta tanto a mente quanto às ações de Lourenço ao longo do romance.

2 CONCEITOS FUNDAMENTAIS: REIFICAÇÃO, OBJETIVAÇÃO E CONSUMISMO

Nascido em 1964, Lourenço Mutarelli é muito influente na literatura contemporânea brasileira, sendo considerado um escritor versátil, tendo sido reconhecido inicialmente como quadrinista, abordando existencialismo, com seus desenhos grotescos e sombrios. Sua transição para a prosa estabeleceu sua reputação como um dos escritores mais criativos e desafiadores do cenário contemporâneo brasileiro.

Em 2002, Mutarelli publicou *O Cheiro do Ralo*, um romance que se tornou um marco em sua carreira, sendo posteriormente adaptado para o cinema em 2006. A obra tem como personagem principal um homem chamado Lourenço, que compra e vende objetos usados em uma loja de penhores. A dominante em sua representação é a de uma vida marcada por um crescente distanciamento emocional e moral das pessoas ao seu redor. Em *O cheiro do ralo*, não apenas entramos em contato com as complexidades internas da personagem, mas lemos também uma crítica contundente à sociedade contemporânea, especialmente no que diz respeito a forma contemporânea de conceito de Consumismo, e na consequente Reificação dos sujeitos e de suas relações, frutos, principalmente, das formas de produção como elaboradas na sociedade capitalista.

A sociedade atual é frequentemente criticada pelo seu Consumismo, que gera como consequência, relações humanas mediadas pela forma da mercadoria. Nesse sentido, a sociedade seria elaborada; instituída como a partir de uma absolutização das relações coisificadas. Em *O Cheiro do Ralo*, Mutarelli usa a figura de Lourenço para ilustrar como esse Consumismo pode levar à desumanização e à Reificação, tanto da personagem central, quanto das demais. A Reificação, é entendida aqui a partir de sua conceituação Marxista, referindo-se ao processo de transformação das relações humanas em relações entre coisas, nas quais as pessoas passam a ser vistas e tratadas como objetos. Lukács (2018), descreve como Marx caracteriza a Reificação:

Como produto do capitalismo, o proletariado está necessariamente submetido às formas de existência do seu produtor. Essa forma de existência é a inumanidade, a reificação. Decerto, por sua simples existência, o proletariado é a crítica, a negação dessas formas de existência (Lukács, 2018, p. 184).

Sendo assim o conceito de reificação caracteriza-se essencialmente pelo processo pelo qual as relações sociais de produção, de fato, relações entre pessoas, aparecem aos sujeitos como relações entre coisas, assim sendo, relações que são

Fetichizadas¹ através da forma mercadoria, obscurecendo a verdadeira natureza social do trabalho humano e das relações de produção.

Por outro lado, o Consumismo emerge como um elemento central nas sociedades modernas, desempenhando um papel crucial na organização das relações sociais e no modo como os indivíduos relacionam-se com o mundo ao seu redor. Diferente do simples ato de consumo, que visa satisfazer necessidades básicas, o Consumismo está relacionado à criação contínua de novos desejos e anseios, impulsionando os indivíduos a consumir muito além do necessário, o Consumismo emerge quando o consumo toma um papel chave na sociedade. De acordo com Bauman (2008), o Consumismo caracteriza-se como:

[...] um tipo de arranjo social resultante da reciclagem de vontades, desejos e anseios humanos rotineiros, permanentes e, por assim dizer, "neutros quanto ao regime", transformando-os na principal força propulsora e operativa da sociedade, uma força que coordena a reprodução sistêmica, a integração e a estratificação sociais, além da formação de indivíduos humanos, desempenhando ao mesmo tempo um papel importante nos processos de auto-identificação individual e de grupo, assim como na seleção e execução de políticas de vida individuais (Bauman, 2008, p. 36).

Desta forma, o consumo deixa de ser apenas uma atividade individual e passa a funcionar como uma força motriz que estrutura a própria sociedade, e portanto, um processo que molda sujeitos e comportamentos, influenciando tanto a maneira como as pessoas se percebem, quanto as suas relações com os outros. Em outras palavras, o Consumismo é um arranjo social onde desejos e anseios humanos são transformados na principal força que move a sociedade. Esse processo coordena a reprodução do sistema, além da formação de identidades individuais.

Continuando, a Objetivação, por outro lado, refere-se ao processo mental, no qual as pessoas traçam alternativas mentais. Nesse processo, os indivíduos avaliam resultados prováveis de cada uma das alternativas, para então escolher aquela que consideram melhor. Uma vez feita a escolha, o indivíduo a coloca em prática, objetivando a alternativa escolhida. quando alcançam esse objetivo, a realidade é alterada, de certa forma. Esse conceito é bem contextualizado por Lessa e Tonet (2011).

Para escolher entre as alternativas, deve imaginar o resultado provável de cada alternativa. Essa antecipação na consciência do resultado provável de cada alternativa possibilita às pessoas escolherem aquela que avaliam como melhor. Escolha feita, o indivíduo leva-a à prática, ou seja, objetiva a alternativa (Lessa; Tonet, 2011, p. 18-19).

¹ Fetichismo é o inverso de Reificação, é quando os objetos são tratados como pessoas.

No caso de Lourenço, a personagem principal de *O Cheiro do Ralo*, podemos questionar se suas ações podem ser consideradas como Objetivação no sentido Marxista, tendo em vista que suas ações exemplificam uma má-objetivação, já que ele não produz nada de significativo, apenas explora o outro. Diferente do processo de produção que altera a realidade de maneira construtiva, Lourenço rebaixa as relações humanas, transformando-as em trocas puramente utilitárias.

Para concluir, O Consumismo perpetua um ciclo interminável de desejos e decepções, onde a obtenção de um objeto, através da Objetivação, leva apenas à busca por outro em um ciclo sem fim. Esse pensamento de Bauman, é bem simplificado por Pinto e Batinga (2016).

[...] o desejo pelo novo é mais forte do que a satisfação de se ter o que se deseja. O que move o indivíduo é o desejo pelo objeto, muito mais do que sua posse. Nesse sentido, a relação entre necessidade e satisfação é invertida, pois a promessa de concretização do desejo é maior do que sua necessidade. Assim, quando o objeto é adquirido gera uma rápida sensação de satisfação que de imediato é substituída por um novo desejo. Uma incansável busca pelo novo se estabelece, ainda que esse novo desejo seja desconhecido pelo indivíduo, ele será despertado pelas ofertas e apelos que surgirão (Pinto e Batinga, 2016, p. 34).

Portanto, o que realmente motiva os indivíduos na sociedade de consumo é o desejo pelo objeto ou experiência, não necessariamente a posse ou realização em si. Este desejo é contínuo, constantemente e estimulado. Nesse sentido, o capitalismo não cria esse sentimento de Alienação que, em certa perspectiva, é constitutiva dos sujeitos; mas ele faz o possível, a partir de sua dinâmica de consumo ininterrupto, para oferecer a sensação de que ele pode ser alcançado (McGowan, 2024, p. 48). O que se manifesta no comportamento de Lourenço, tendo em vista que ele obscurece as relações sociais ao seu redor, transformando as pessoas em objetos, como é analisado no tópico a seguir.

2.1 A coisificação de lourenço

No início do romance, Lourenço está obcecado com o valor material dos objetos que compra e vende. Essa obsessão pode ser entendida como representativa de uma sociedade na qual o valor de troca das mercadorias se sobrepõe ao valor de uso e, conseqüentemente, ressignificando também a valoração intrínseca das próprias pessoas. Lourenço começa a ver e tratar as pessoas ao seu redor como meros objetos, avaliando-as pelo que podem oferecer em termos de lucro ou prazer imediato. Como exemplificado no trecho abaixo:

Quanto mais eu quero, mais forte ela chora. E, mesmo antes de tirá-lo pra fora, o gozo não posso conter. Aí então já não sinto mais nada. Nada tem para me dar. Ela chora e bate na minha cara. Depois chora baixinho, fazendo aquela cara engraçada. Vou ao banheiro me limpar e, quando

volto, a encontro no chão. "A chorar, a chorar, a chorar." (Mutarelli, 2011, p. 22).

Essa maneira de tratar as personagens secundárias é uma consequência da Reificação do outro, como também do consumismo desenfreado que permeia a sociedade apresentada no romance. Neste trecho, Lourenço não apenas reduz a mulher a um objeto de prazer, mas também sente prazer no sofrimento dela. A dor da mulher não é vista como algo humano, mas como um estímulo para o gozo imediato da personagem principal, o que intensifica a reificação. Ele a trata com total indiferença emocional, focando-se unicamente na satisfação de suas necessidades, ignorando completamente sua dignidade e humanidade. Em uma sociedade configurada nesses moldes consumistas, os indivíduos transformam-se em consumidores perpétuos, constantemente insatisfeitos e sempre em busca de novas mercadorias. Esse comportamento é bastante perceptível em Lourenço, que ao longo do romance compra bugigangas que não tem valor utilitário nenhum, porém, que ele inventa histórias para cada objeto desse, alegando pertencer ao seu pai, que supostamente morreu na guerra, gerando valor para aquele objeto inútil. "Pego o olho. A análise é incrível. É perfeito. Injetado. Quero o olho para mim. A bunda e o olho." (Mutarelli, 2011, p. 36). Sobretudo, esses símbolos que aparecem em torno da personagem ao longo da obra, como a exemplo do olho, da bunda e do próprio ralo, que dá título ao romance, eventualmente, não surgem em vão. Todos esses signos têm uma função em comum: a capacidade de excreção, o ralo, que deveria simbolizar a função excretora e o descarte do que não presta, representa o que Lourenço é incapaz de fazer. Ele retém as mercadorias, inventando para elas um valor de uso onde não há, impedindo o "excesso" de descer pelo ralo. Essa invenção de valor em objetos sem utilidade reflete a incapacidade de Lourenço de se desfazer dessas mercadorias, como se estivesse preso a elas. O ralo, que simboliza o que deveria ser descartado, também reflete a retenção emocional e simbólica de Lourenço, incapaz de se libertar das coisas, mantendo-se preso ao consumismo e à reificação que define sua vida. Tomando como exemplo esse olho, a narrativa criada por Lourenço para descrever o objeto é a seguinte:

Ela para. Que foi? Quero te mostrar uma coisa. Mostro. Ela se impressiona. Parece de verdade. É de verdade. Ela olha de perto. É da hora, esse olho. É. Era do meu pai. Esse olho era do seu pai? Verdade? É mesmo? Até sua cabeça balança, de tanto tremer. Eu guardo esse olho comigo desde que eu era criança. Legal. Seu pai já morreu? Morreu. Morreu na guerra. Que guerra? Na Segunda. Na Segunda Grande Guerra. Nossa! Eu nunca conheci ninguém que morreu na guerra. Claro, e como poderia? (Mutarelli, 2011, p. 37).

A história criada por Lourenço para o olho é uma manifestação clara do processo de Reificação, no qual objetos se tornam centrais e as relações humanas e sociais são secundárias ou até irrelevantes. Ele atribui ao objeto um valor emocional

quando alega que o objeto era do seu pai, que supostamente foi morto na Segunda Guerra Mundial, para despertar a curiosidade e a compaixão da interlocutora, manipulando a realidade para tornar o objeto mais valioso ou interessante. À medida que o romance avança, a visão de Lourenço se torna cada vez mais Reificada. Ele não apenas desumaniza os outros, mas também a si mesmo.

Lourenço exemplifica este consumidor ideal: constantemente em busca de novos objetos para comprar e vender, ele tenta preencher seu vazio interior através da acumulação de bens. A personagem constantemente imagina e antecipa os resultados de suas interações com clientes, o que configura-se como uma má Objetivação, pois, a personagem traça mentalmente os passos que precisa seguir para alcançar os itens desejados com o menor preço possível. Esse processo de objetivação é visível na maneira como ele avalia os objetos que as pessoas trazem para vender, decidindo quais valem a pena adquirir e quais não. Como mencionado no tópico anterior, esse conceito tem um sentido negativo quando aplicado às relações humanas sob o capitalismo, pois implica que as pessoas são tratadas como objetos ou mercadorias, despojadas de suas qualidades humanas únicas e reduzidas a sua utilidade ou valor de troca.

Essa objetivação apresentada por Lourenço não pode ser enxergada no sentido Marxista, tendo em vista que a personagem desumaniza a relação com a mulher, transfigurando-se em uma relação coisificada, ou seja, como se ela fosse um objeto. A personagem objetiva, pagar para ver a bunda da mulher, da seguinte forma: “gosto de ir ao centro no fim de semana, senão eu pegava o carro e ia comer na lanchonete. Porque hoje é sábado eu seria capaz de falar para ela que pagaria só para olhar sua bunda.” (Mutarelli, 2011, p. 22). O interesse de Lourenço pela bunda da garçonete é o exemplo mais claro de uma má objetivação no romance, a personagem cria diversos planos para alcançar o que deseja, construindo mentalmente uma série de cenários e estratégias para obter o que planeja. Essa obsessão relaciona-se diretamente com a simbologia que a bunda dessa mulher representa, que parafraseando o que destaquei parágrafos acima, simboliza a função excretora; de por para fora aquilo que é inútil, algo que Lourenço não consegue fazer.

2.2 Entre objetos e pessoas: o olhar objetificante de Lourenço

Essa dinâmica entre Reificação e Consumismo em interação com Lourenço, corroboram para a visão coisificada que ele possui das pessoas. Começando pela loja de penhores que ele possui, ela representa por si só a ideia de mercantilização. Os clientes que trazem seus pertences para penhorar, são vistos por Lourenço não como indivíduos com histórias e necessidades, mas como meros meios para obter lucro:

Mas eu lhe garanto que essa não é uma caixinha de música qualquer. Sabe por quê? Não. Nem desconfio. Porque essa caixinha de música tem história. O idiota pensa que é o primeiro a usar esse argumento. Isso eu penso. [...] Arranco umas folhas do bloco. Anote aí todas as histórias. Assim, quando eu for revender, quem comprar vai saber. Vai saber que ela tem história. Vai poder até ler. Aí ela vai ser uma caixinha de música e de histórias (Mutarelli, 2011, p. 37).

Lourenço se interessa apenas pelo valor material dos objetos, desconsiderando completamente o valor sentimental ou a importância pessoal desses itens para seus donos. Isso reflete uma lógica coisificada que permeia suas ações, onde o significado emocional e humano dos objetos é substituído por um valor econômico superficial, revelando sua completa indiferença pelas experiências humanas associadas a eles.

Mais um exemplo deste comportamento apático e Reificante da personagem pode ser visualizado, na relação com sua noiva, mulher com quem estava prestes a se casar, porém, desiste, a descartando como se fosse um objeto qualquer.

Ela falou que já estavam na gráfica. Os convites. Ela falou que me amava. Ela falou que ao meu lado seria feliz. Eu falei que só os ingênuos acreditavam em felicidade. Ela cobriu o rosto tentando chorar. Estúpido! Insensível! [...] Você está louco? Claro que não. E a prova disso é que eu vou acabar com essa merda toda. Você falou que o nosso relacionamento é uma merda. Ela bateu na minha cara de novo. Levantei. Ela me empurrou tão forte que voltei a sentar. Eu não gosto de você. Nunca gostei. Nunca gostei de ninguém. Ela de joelhos no chão chorava de uma forma engraçada Eu ri. (Mutarelli, 2011, p. 12-13).

Sua noiva é tratada como um acessório incômodo, e até mesmo como meio de divertimento, sendo rejeitada com frieza, elaborando algo como uma incapacidade de Lourenço em experimentar empatia ou em instituir uma perspectiva de amor verdadeiro. Essa incapacidade seria um resultado direto da sua visão reificada, em parte, consequência de sua própria prática consumista que permeia sua vida. Ele está tão imerso na lógica do mercado que não consegue ver as pessoas como algo além de objetos, que pode ou não servir para o seu próprio prazer ou realização.

Outra personagem secundária na qual é perceptível a prática da Reificação de Lourenço é a garçonete da lanchonete que ele frequenta. Se a sua noiva era um exemplo de um objeto descartável, pelo qual não interessava mais Lourenço, essa personagem é um exemplo oposto disso, é um objeto de desejo por parte dele; exatamente por ser algo que ele ainda não possui:

Quando me dei conta, contemplava uma bunda enorme. Farta. Quase disforme. Era da moça. Pensei que no fundo ela era boa. Sorri. Ela devolveu sua cara melancólica. Perguntei o seu nome. Não consegui pronunciá-lo. No fundo ela era boa. [...] Pedi outro refrigerante. Ela se virou para

apanhar. Pensei que poderia passar uma semana só olhando para o seu rabo (Mutarelli, 2011, p. 11).

Ainda assim, o interesse da personagem ainda permanece no nível da objetificação. Ele não vê a garçonete como uma pessoa com sentimentos, desejos e uma identidade própria, mas apenas como um conjunto de partes do corpo, especificamente uma que ele deseja possuir. Essa redução extrema de uma pessoa a um objeto sexual sublinha a desumanização presente no comportamento de Lourenço. Para ele, a garçonete não é uma pessoa, mas um objeto de desejo que ele acredita que lhe trará satisfação duradoura. Lourenço vê as pessoas apenas como meios para atingir certos fins. A mocinha da lanchonete, é Reificada, por um lado, pelo seu corpo, que Lourenço acredita conseguir prazer através dele; mas, por outro lado, também pela função que ela desempenha na vida dele, fornecendo alimentos. Tanto em uma quanto em outra, ele não consegue vê-la como um indivíduo, com uma vida e uma identidade próprias.

Exemplificando a partir desses dois núcleos da narrativa, percebemos como sua visão Reificante surge e age de maneira distintas, a partir da interação com indivíduos diferentes ao decorrer do romance. Essas formas distintas de reificação geram comportamentos bem característicos, como são descritos da seguinte forma por Honneth (2018), ao falar que sobre sujeitos.

[...] na qualidade de "coisas" materiais, são caracterizados tanto o objeto estimado em termos quantitativos e o nosso próximo tratado de forma instrumental quanto o conjunto das próprias capacidades e necessidades, que são experimentadas somente em virtude de sua utilidade econômica; além disso, diferentes componentes se misturam na atitude considerada "reificante", os quais se estendem desde um egoísmo contundente, passando pela indiferença e chegando a um interesse primariamente econômico (Honneth, 2018, p. 33).

Como podemos perceber com os trechos demarcados do romance, Lourenço demonstra uma atitude bastante egoísta, priorizando seus próprios interesses e ganhos em detrimento dos sentimentos e necessidades dos outros. Ele trata as pessoas de forma fria e calculista, considerando-as apenas como meios para alcançar seus objetivos. Essa indiferença reflete o predomínio do interesse material em suas interações.

Desde o início do romance, Lourenço é apresentado como uma personagem que vê as pessoas e os objetos através de uma lente utilitarista e objetificante, reduzindo tudo ao seu valor de troca, bem como ao prazer que pode lhe proporcionar. Para ele, por exemplo, o desejo pela bunda da garçonete simboliza uma meta concreta, um objeto de consumo que promete uma satisfação completa idealizada, tanto que, quando Lourenço finalmente obtém a bunda da garçonete, ele percebe que o objeto do seu desejo não traz a realização esperada. Essa decepção ilustra a falácia do consumismo: a crença de que a satisfação dos desejos (materiais)

levaria à felicidade duradoura. “Chego ao fim. Nem me importo com ela. Eu nunca gostei de ninguém. E aí ela me beija. Foi gostoso? Pergunta. Foi. E, assim, mais uma coisa a bunda se torna. Como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado.” (Mutarelli, 2011, p. 173). Como mencionado no tópico dois ponto zero, o Consumismo perpetua um ciclo interminável de desejos e decepções, esse elemento que é bem ilustrado por Lourenço, quando finalmente alcança seu objetivo, a satisfação é passageira, logo em seguida surge um vazio emocional, que rapidamente é substituído por um novo objeto de desejo, oferecido como meta para o preenchimento desse vazio. Nesse sentido, o vazio não existiria em si mesmo, mas apenas em oposição ao desejo por algo que poderia preenche-lo. A idealização de que a mercadoria desejada, uma vez adquirida, perde seu valor emocional rapidamente, desencadeia um ciclo contínuo de novos desejos e insatisfações. A partir dessa visão Reificada da garçonete, Lourenço percebe que o objeto de seu desejo não pode proporcionar a satisfação duradoura que ele idealizou anteriormente. O desejo por consumir algo seria, assim, parte da prática desse comportamento reificante da personagem, que busca transformar tudo em mercadoria, incluindo suas próprias emoções e desejos.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, investigamos como a Reificação e o Consumismo estão interligados, com o meio circundante da personagem principal, de *O Cheiro do Ralo* de Mutarelli (2011), afetando suas relações sociais, gerando uma visão Reificante do mundo. Utilizando como fonte o conceito de Reificação de Lukács (2003), bem como, as reflexões sobre a Reificação de Honneth (2018). Portanto, ao longo da análise, é perceptível que a transformação das relações humanas em relações entre coisas, conforme descrito por Lukács, é evidente na trajetória do protagonista. Sua obsessão pelo consumo e pelo controle dos objetos ao seu redor demonstra como as interações sociais são reduzidas a meros intercâmbios materiais, obscurecendo a natureza humana e social dessas relações.

A análise revelou que a má Objetivação e o Consumismo atuam como mecanismos que reforçam a visão reificante do mundo, por parte da personagem principal, tornando-o Lourenço uma pessoa insensível à humanidade dos outros e à sua própria. O desejo insaciável de possuir e controlar, uma característica central da sociedade de consumo, é ilustrado pelo vazio emocional sentido por Lourenço ao alcançar seus objetivos materiais, como quando finalmente consegue pagar para ver a bunda da garçonete. Este episódio simboliza a inversão da relação entre necessidade e satisfação, onde a promessa de concretização do desejo é mais poderosa do que a satisfação real que ele proporciona, resultando em um ciclo contínuo de busca por novos objetos de desejo.

Dessa forma, a narrativa de Mutarelli, ao abordar a Reificação da personagem principal, serve como uma crítica contundente à sociedade contemporânea, na qual as pessoas são valorizadas não por quem são, mas pelo que consomem ou pela maneira como se apresentam como mercadorias. O romance, portanto, não apenas retrata a degradação do indivíduo em um ambiente dominado pelo consumismo, mas também nos convida a refletir sobre as implicações dessa degradação em nossas próprias vidas. A visão Reificante de Lourenço, alimentada pela má Objetivação e pelo Consumismo, reflete uma sociedade que se distancia cada vez mais dos valores humanos fundamentais, impedindo a possibilidade de relações menos Reificadas entre os sujeitos.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadorias.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

HONNETH, A. **Reificação um estudo de teoria do reconhecimento.** São Paulo: Editora unesp, 2018.

LESSA, S; TONET, I. **Introdução à filosofia de Marx.** São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LUKÁCS, G. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

McGOWAN, T. **Embracing Alienation.** New York: Repeater Books, 2024.

MUTARELLI, L. **O cheiro do ralo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PINTO, M. R. de; BATINGA, G. L. O consumo consciente no contexto do consumismo moderno. :*In: Revista Gestão.* Org, v. 14, p. 30-43, Mai, 2016.

OS DISCURSOS NA SOCIEDADE PATRIARCAL DE *O CONTO DA AIA*, DE MARGARET ATWOOD

Maria Eduarda Cabral de Oliveira Freitas
Maria Eliza Freitas do Nascimento
Larissa Costa da Mata

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os discursos do campo literário circulam socialmente produzindo sentidos atrelados a muitas questões históricas, políticas e sociais. Assim, as estruturas do poder estão no campo do discurso, os quais articulam sentidos e vontades de verdade por intermédio das relações de poder. Em decorrência disso, da mesma maneira como os discursos são construídos para representar a mulher, eles também são utilizados para justificar a exclusão do gênero mediante as noções patriarcais.

Para Passos (2019) “O discurso, em Foucault é uma produção coletiva e histórica, portanto anônima, que na maior parte do tempo trabalha em silêncio, dando sentido ao que dizemos e fazemos.” Ou seja, é o discurso, como prática discursiva histórica, que define tanto o lugar de sujeito quanto o sentido ou sentidos prováveis dos enunciados.

Esta pesquisa, focará em analisar como se caracteriza os discursos na obra *O conto da aia* 1985 da escritora canadense Margaret Atwood, destacando a construção do sentido pela articulação com os discursos patriarcais e religiosos dentro da narrativa, que tem como gênero ficção científica e também revela um contexto distópico. Além disso, este artigo focará pontos específicos: identificar como o patriarcalismo se caracteriza no romance e como afeta as personagens femininas; observar como se instituem os discursos patriarcais, religiosos e autoritários no livro; verificar o impacto da materialização dos discursos hegemônicos dentro do contexto da obra.

À vista disso, as figuras representativas da mulher cumprem um papel fundamental nas narrativas da escritora Margaret Atwood, as quais denunciam a forma como a mulher é representada pela visão de discursos patriarcalistas e religiosos na sociedade e como essa visão influencia a recorrência de diversos discursos machistas.

Atwood é uma das maiores escritoras de língua inglesa, escreveu romances, contos e ensaios e se destacando também por suas produções no gênero ficção científica e ficção especulativa, em obras como *Oryx e Crake* e *O ano do dilúvio*, publicadas em 2003 e 2009, respectivamente. Por sua vez, o romance *The*

Handmaid's Tale (1985), traduzido no Brasil como *O conto da aia* (2017), foi uma das suas maiores produções relacionadas a temáticas de gênero dessa autora.

O conto da aia é um romance já adaptado para o cinema, o teatro, a ópera e, além dessas modalidades, foi transformado em uma série de TV com o mesmo título. A autora retrata a fragilidade da voz feminina através da personagem June, a qual busca por resistência aos discursos hegemônicos no cenário distópico, visto que no *O conto da aia* enfoca uma organização social que é regida por um sistema hegemônico através de princípios patriarcais.

No que se refere a conceitualização de discurso hegemônico, o autor Zacchi define:

[...] Discursos hegemônicos são, portanto, aqueles usados para legitimar uma ideologia dominante e sustentar relações desiguais de poder. Por meio da linguagem, esses discursos geram um senso comum em torno de situações estabelecidas, favoráveis à manutenção de um poder dominante e/ou hegemônico (Zacchi, 2006, p. 11).

No contexto deste artigo, as noções de discurso hegemônico se relacionam à discussão acerca da tentativa de legitimação de ideologias presentes em discursos machistas e patriarcais, para sustentar as relações desiguais de poder, bem como a prevalência do direito do homem sobre o direito da mulher, o que se distancia de uma igualdade de gênero, visto tanto na narrativa escolhida, assim como nas discursividades contemporâneas que alicerçam os discursos hegemônicos e misóginos em nossa sociedade. É através dessa perspectiva de direitos desiguais que trataremos a discussão acerca da temática: Os discursos na sociedade patriarcal em *O conto da aia*.

O questionamento que buscamos responder é como se caracterizam os discursos em *O conto da aia* e de que modo essas discursividades afetam os corpos femininos na distopia. Pensando nisso, este artigo justifica-se pela necessidade de discussão e análise de discursos patriarcais e religiosos. Além disso, a discussão desses discursos inseridas na ficção e no contexto distópico, exposto como um futuro distópico, serve como alerta a materialização de discursos fora do contexto ficcional.

Esta pesquisa se torna relevante também por promover o conhecimento e reconhecer como se caracteriza a instauração de discursos em uma sociedade patriarcal, mesmo que ficcional. Tendo isso vista, ao analisarmos as palavras e expressões dos personagens conseguimos desenvolver uma relação dialógica mais consciente, de discursos que atravessam o nosso social, principalmente as discussões acerca do sistema sociopolítico que coloca os homens em situação de poder; o patriarcado.

Desse modo, Margareth Atwood traz, de forma sucinta, as condições sociais, políticas e sexuais das mulheres na sociedade e nos faz refletir sobre a representação da mulher no local de subordinação, o que se relaciona com as

questões de análises trazidas neste artigo acerca dos discursos que subjagam o papel da mulher e determinam os seus valores.

No que se refere ao desenvolvimento referencial, este texto parte dos conceitos em análise do discurso de linha francesa, dos estudos do filósofo francês Michel Foucault (1976) principalmente os estudos voltados as relações de poder, biopolítica, mas propriamente, as disciplinas do corpo e as regulações de uma população. Além disso, Simone Beauvoir (1970) e Gayatri Spivak (2016) colaboram para as noções de gênero e política, liberdade, objetificação e opressão.

2 CONTROLE SOBRE OS CORPOS E DISCURSO PATRIARCAL

A narrativa de Atwood é composta por discursos que entrelaçam a história e a torna ainda mais impactante, tendo em vista, que o discurso é uma produção coletiva e histórica, que dá sentido ao que dizemos e fazemos. Não se distanciando da narrativa, podemos fazer uma relação com a contemporaneidade, que é revestida por discursos patriarcais que determinam o papel da mulher, sobre como se portar, vestir e falar.

Foucault (1976) faz uma análise dos discursos e das estratégias para o controle e as regulações dos corpos. Conforme o autor, “o poder 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, 1976, p.89). Na obra analisada, o domínio do sujeito se desenvolve em decorrência das manifestações de controle, que são desenvolvidas a partir dos discursos patriarcais veiculados na sociedade de Gilead antes do golpe de Estado. Além disso, o poder sobre o outro, no romance, é instaurado pelo medo das mulheres, deixando principalmente mulher no papel de submissa. O trecho a seguir revela o sentimento da personagem June ao reconhecer a sujeição a que estava submetida.

Tenho que deixar a impressão de que não estou ofendida, de que estou aberta à sugestão. Ele retira a mão, de maneira quase que preguiçosa, proteladamente, isso não é a palavra final no que lhe diz respeito. Ele poderia falsificar os resultados dos exames, me delatar, dar um laudo de que estou com câncer, que sofro de infertilidade, mandar me deportar para as Colônias, com as Não Mulheres. Nada disso foi dito, mas o conhecimento de seu poder, ainda assim, paira no ar enquanto ele dá uma palmadinha em minha coxa, se retira atrás do lençol pendurado. (Atwood, 2017, p.76).

Assim, é possível perceber como o poder se situa e se exerce dentro das relações entre os sujeitos na narrativa. No exemplo citado, um médico, com um cargo importante, oferece à aia June uma oportunidade de engravidar enquanto a examina. O médico lhe dá uma alternativa para ela não ser descartada como infértil,

tendo em vista que, caso ela não engravidasse logo, seria descartada ou morta, por isso, o médico tenta desenvolver o seu arbítrio sobre o corpo da mulher, de lembrá-la quanto ao papel do seu gênero no contexto. Nesse viés, Foucault argumenta que “Não há poder que se exerça sem uma série de miras e objetivos” (Foucault, 1976, p.89). Na narrativa, “dar um não” a um homem em Gilead não era seguro, apenas o fato de o médico ser um homem e a personagem estar na sua condição de submissão por ser uma mulher com a casta de aia já desenvolvia nela temor.

No que se refere às relações de poder, o filósofo francês Michel Foucault, em uma das suas aulas no livro *Em defesa da sociedade* (1975-1976), argumenta, sobre o poder e a sua relação com os sujeitos que:

O poder, acho eu, deve ser analisado como uma coisa que circula, ou melhor, como uma coisa que só funciona em cadeia. Jamais ele está localizado aqui ou ali, jamais está entre as mãos de alguns, jamais é apossado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona. O poder se exerce em rede e, nessa rede, não só os indivíduos circulam, mas estão sempre em posição de ser submetidos a esse poder e também de exercê-lo (Foucault, 1975 p. 35).

O autor destaca que o poder não se constitui somente na forma de dominação de um grupo sobre o outro, ou de uma classe sobre outra, mas sim como algo manifestado no meio social, que circula principalmente através dos discursos, proferidos pelos que têm o poder e sobre os que detêm, em forma de resistência, esse mesmo poder, funcionando como uma “rede”. O poder transita sobre a sociedade e pelos sujeitos, ou seja, o indivíduo é o próprio efeito do poder. No livro analisado, é como se esse poder, segundo a perspectiva de Foucault, tivesse se manifestado como consequência dos discursos patriarcais e machistas que perpetuavam e circulavam no contexto em que havia um processo de golpe de Estado, devido à tentativa de mudança no código penal e constitucional dos Estados Unidos. É possível perceber que os discursos proferidos antes do golpe de Estado, pela sociedade patriarcal em que se situavam, já eram os mesmos utilizados para institucionalizar a instauração desse novo regime.

O discurso que é construído possibilita a interpretação de que os comportamentos de opressão ao gênero feminino são recorrentes, mas, ao mesmo tempo, traz a perspectiva crítica em relação aos hábitos e papéis que são destinados à mulher naquela sociedade através da personagem June: “Era assim que vivíamos então? Mas vivíamos como de costume. Todo mundo vive, a maior parte do tempo. Qualquer coisa que esteja acontecendo é de costume. Mesmo isto é, de costume, agora.” (Atwood, 2017, p. 71), ou seja, a ideia de algo se tornar “de costume”, não quer dizer que não se seja opressivo.

Sobre os discursos patriarcais presentes em *O conto da aia*, a linguagem assume lugares de fala para cada gênero: a figura do homem é a de um sujeito de “carne fraca” e a da mulher de alguém capaz de segurar os desejos, Atwood trouxe

esses discursos dentro da narrativa distópica a fim de mostrar como se configuram no trecho a seguir:

É claro que alguns deles tentarão, dizia tia Lydia. Toda a carne é fraca. Toda a carne é erva, eu a corriji em minha cabeça. Eles não conseguem deixar de fazê-lo, dizia ela, Deus os fez assim, mas Ele não as fez assim. Ele as fez diferentes. Cabe a vocês impor os limites. Mais tarde receberão agradecimentos (Atwood, 2017, p. 57).

É possível perceber no livro que os comportamentos referidos ao sexo feminino são julgados pelos discursos patriarcais, ligados ao pensamento de que as mulheres são diferentes dos homens. Por sua vez, essa alegação é manifestada por meio de enunciados proferidos em decorrência da construção da ideia do privilégio biológico, constituído a partir do patriarcado. Beauvoir argumenta que: “O lugar da mulher na sociedade é sempre eles que estabelecem. Em nenhuma época ela impôs sua própria lei.” (Beauvoir, 1970, p. 98). Assim, torna-se evidente que as práticas machistas prevalecem recorrentes, pois há um alicerce cultural sobre o privilégio masculino que fixa a mulher em papéis sociais pré-determinados e construídos pelo patriarcalismo.

Além da noção do privilegio biológico, é notória, dentro da narrativa, a violação do direito à autonomia das mulheres, o que evidencia mais uma característica de discursos patriarcais que envolvem uma sociedade, “a humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (Beauvoir, 2016, p. 12), essa violação dentro da narrativa de Atwood, era defendida por homens e mulheres que obtinham poder sobre mulheres que estavam presas na condição de escrava reprodutiva.

No contexto da sociedade patriarcal da obra, a materialização dos discursos se concebe através de uma distopia, para Cleys (2017), a palavra distopia deriva das formas gregas *dus*, “ruim”, e *topos*, “lugar”, significando “lugar ruim ou desconfortável”. Em *O conto da aia*, há toda uma ideia voltada ao bem comum e geral de uma sociedade, o gênero denomina-se como uma distopia coletivista, conforme Cleys, por exemplo; “[...] Em sua forma mais sombria, a distopia coletivista geralmente exhibe um extremo de sociabilidade centrada numa fervorosa devoção ao bem comum, que é na realidade despótico ao invés de consensual” (Cleys, 2017, p. 8).

Na obra, com a ideia da promessa de um bem maior, as ações são justificadas através desses discursos: “Éramos uma sociedade que estava morrendo, dizia tia Lydia, de um excesso de escolhas” (Atwood, 2017, p. 36). Essa era a afirmação usada na distopia de Atwood, “Éramos uma sociedade que estava morrendo”, como justificativa a todas as atrocidades cometidas, a fim de algo maior e que supostamente traria benefícios para a sociedade, mas utilizando a opressão contra as camadas baixas e minorias. “Vocês estão recebendo o que há de melhor, dizia tia Lydia. Temos uma guerra em curso, as coisas são racionadas. Vocês são garotas

mimadas...” (Atwood, 2017, p. 109). Assim, a ideia que se institucionalizou era a de que as mulheres da história estavam “protegidas” de algo pior, e por isso elas deveriam se compadecer da sua condição.

Na obra de Margaret Atwood, é a mulher, parte de um gênero minoritário, que luta pela resistência ao regime hegemônico, visto que há diversos discursos de exclusão da mulher, que é vista como objeto político. O trecho a seguir mostra a esposa do marido comandante, Serena, conversando com June e evidencia a visão do gênero feminino como objeto político: “[...] Li a sua ficha. No que me diz respeito, isto é uma transação comercial, um negócio. Mas se me trouxer problemas, darei o troco na mesma moeda, também lhe darei problemas.” (Atwood, 2017, p. 25). Ao relatar o que significava o uso de indivíduos do sexo feminino como aia na casa dos comandantes, a personagem Serena perpetua a violência de gênero, ameaçando June caso faça algo que não está de acordo com as leis de Gilead. Para isso, nesse enunciado discursivo, a autora nos sugere que a narrativa é concebida por resistência a esses discursos de exclusão.

3 DISCURSO RELIGIOSO E SILENCIAMENTO

A partir da leitura discursiva e das produções de sentidos construídas na narrativa, o aumento da violência contra a vida se mostra evidente, principalmente em relação à mulher, numa sociedade que deveria promovê-la, visto que, além de se constituir por argumentos pró vida, se utiliza também de pressupostos religiosos. A partir das regulações do corpo e da ideia de se assegurar condições estáveis de uma sociedade, estabelecidas pelos mecanismos de poder que traremos a relação com os conceitos de (Foucault, 1975, p. 293), compreendemos que se trata “[...] sobretudo de estabelecer mecanismos reguladores que, nessa população global com seu campo aleatório, vão poder fixar um equilíbrio, manter uma média, estabelecer uma espécie de homeostase, assegurar compensações”. Assim, é possível perceber que há uma contradição e que vai além da própria racionalidade biopolítica manifestada no romance.

Na narrativa, os personagens opressores tentam suavizar ou minimizar o peso conotado das frases que são ditas e transformadas em ações, o que, por sua vez, torna toda a situação ainda pior. Desse modo, o discurso religioso na narrativa é usado como estratégia de poder para eufemizar e justificar ações repudiáveis de violência contra as mulheres, em nome de Deus e da Bíblia cristã, como exemplo, são citadas passagens bíblicas antes dos estupros para justificar o ato como algo orientado por Deus.

Podemos ainda mencionar o emprego do discurso religioso como forma de justificar ações de domínio e doutrinação. Antes da cópula entre a aia e o comandante, era lido um dos versículos da Bíblia como justificação para a aia ser estuprada a fim de servir a um bem maior, ao número de avanços em natalidade:

Vendo, pois. Raquel que não dava filhos a Jacob, teve Raquel inveja da sua irmã, e disse a Jacob: Dá-me filhos, ou senão eu morro. Então se acendeu a ira de Jacob contra Raquel e disse: Estou eu no lugar de Deus, que te impediu o fruto de teu ventre? E ela lhe disse: Eis aqui a minha serva, Bila; entra nela para que tenha filhos sobre os meus joelhos, e eu, assim, receba filhos por ela. (Bíblia *apud* Atwood, 2017, p. 109).

Esse versículo bíblico é utilizado antes da “Cerimônia”, que era o nome dado aos estupro ritualizados, criados pelos homens em Gilead, os quais acreditavam que esses termos religiosos tornariam a ideia menos cruel. Assim, o discurso religioso é serve de legitimação da construção das vontades de verdade no discurso literário e como distorção da gravidade do ato, como se tivesse sido escrito por Deus:

Então vem aquele negócio velho e bolorento da Raquel e da Lea que nos martelaram na cabeça no Centro. Dá-me filhos, ou senão eu morro. Estou eu no lugar de Deus, que te impediu o fruto do teu ventre? E ela lhe disse: Eis aqui a minha serva, Bilha; entra nela para que tenha filhos sobre os meus joelhos, e eu, assim receba filhos por ela. E assim por diante, interminavelmente. Ouvíamos isso ser lido para nós todo dia de manhã durante o desjejum, enquanto sentávamos na cafeteria da escola, comendo mingau com creme e açúcar mascavo. Vocês estão recebendo o que há de melhor, dizia tia Lydia. (Atwood, 2017, p. 109).

No discurso da obra analisada, as mulheres no posto de aia tinham o dever de gerar em seu ventre uma criança, conforme a personagem June destaca: “Dá-me filhos, ou senão eu morro. Há mais de um significado para isso.” (Atwood, 2017, p. 75), ou seja, se a aia não concebesse, depois de um determinado tempo, seria descartada e levada a um posto das “Não Mulheres”. Lá, entraria em contato com lixo tóxico, o que poderia causar a sua morte. Dito isso, os enunciados são povoados, em suas margens, de tantos outros enunciados Foucault (2007) Assim, formando a ação do interdiscurso e nas lutas dos diferentes campos de poder-saber.

Segundo o discurso religioso, a mulher dentro da narrativa, devia obedecer e ser domesticada de acordo com os pressupostos religiosos do extremo regime, pois não era somente sobre cumprir ordens de homens, mas sim de Deus. O silenciamento da voz das personagens retrata a protagonista June na situação de submissão que vivia na narrativa, sugerindo que a sua voz não era ouvida, de modo que não tinha a quem falar, e nem como escrever o que estava sentido, visto que a escrita era proibida para as mulheres. Sendo assim, ela contava os eventos para si mesma, com o sentimento de solidão e esperança.

[...] Isso não é uma história que estou contando. É também uma história que estou contando, em minha cabeça, à medida que avanço. Conto, em vez de escrever, porque não tenho nada com que escrever e, de todo modo, escrever é proibido. Mas se for uma história, mesmo em minha cabeça, devo estar contando-a a alguém. Você não conta uma história apenas para si mesma. Sempre existe alguma outra pessoa (Atwood, 2017, p. 52).

Esse silenciamento se manifesta a partir dos enunciados do sujeito mulher na sua condição de silenciada, quando a protagonista expressa a dor vivida na experiência de calar-se, e, por isso, utiliza o único recurso para conseguir expressar os seus sentimentos, que é através de um suposto conto, não escrito, em que narra para si mesma as suas experiências e comenta a indignação e a dor.

Além desses sentimentos, é notório um tom de ironia sobre o seu próprio perigo em relação à proximidade que desenvolveu com o comandante, a fim de obter informações e um meio de conseguir fugir, mesmo com o risco de ser morta. “Mas cuidado, Comandante, digo a ele em minha cabeça. Estou de olho em você. Um movimento em falso e estarei morta”. (Atwood, 2017, p. 108). June menciona “em minha cabeça”, ou seja, a única forma que encontra de expressar-se, em tom sarcástico, é nos seus próprios pensamentos.

Orlandi (1992) explica que há duas formas de silêncio: o imposto e o proposto. O primeiro implica uma estratégia de dominação, que cala o sujeito. Já o segundo se apresenta como um meio de resistência, de defesa e de proteção. Neste exemplo, é possível analisar como a quietude fazia parte da condição de se adequar por sobrevivência à censura que era imposta, desenvolvendo-se um silêncio “proposto” pelas personagens:

Aprendemos a sussurrar quase sem qualquer ruído. Na semiobscuridade podíamos esticar nossos braços, quando as Tias não estavam olhando, e tocar as mãos umas das outras sobre o espaço. Aprendemos a ler lábios, nossas cabeças deitadas coladas às camas, viradas para o lado, observando a boca umas das outras. Dessa maneira trocávamos nomes, de cama em cama: Alma. Janine. Dolores. Moira. June (Atwood, 2017, p. 12).

Esse discurso mostra como o sujeito mulher vive a imposição de calar-se quando se encontra submissa às leis da República de Gilead; ela não tinha o direito de proferir discursos que não correspondessem a frases que eram impostas para as mulheres no cotidiano. Assim, a coerção pela linguagem estava também por trás dos discursos com que eram obrigadas a se comunicarem. Algumas frases de cunho religioso eram impostas às mulheres que serviam a República de Gilead, como por exemplo: “Bendito seja o fruto”, “Que possa o Senhor abrir”, “Louvado seja” são alguns dos exemplos que serviam como base para a comunicação entre as aias. Desse modo, a noção do silêncio proposto de Orlandi (1997), na narrativa, se estabelece quando a protagonista e as mulheres optaram por resistir à censura como condição de sobrevivência.

Além de atingir June, vemos no romance, de maneira explícita, como a imposição do silenciamento alcançava todas as castas, sejam as das mulheres menos favorecidas ou as das mais privilegiadas; nenhuma mulher se livrava da submissão e de ser usada como uma das ferramentas essenciais. Por exemplo, Serena Joy, uma das fundadoras da nova república, juntamente com o seu marido, o comandante

Fred, antes de Gilead escrevia livros e dava palestras sobre o papel tradicional das mulheres:

Seus discursos eram sobre a santidade do lar, sobre como as mulheres deveriam ficar em casa. Ela própria não fazia isso, em vez disso, Serena Joy fazia discursos, [...] Ela não faz mais discursos. Tornou-se incapaz de falar. Fica em casa, mas isso não parece lhe fazer bem. Como deve estar furiosa, agora que suas palavras foram levadas a sério (Atwood, 2017, p. 58).

Nesse contexto, a personagem se coloca como ferramenta essencial dos homens que compartilham de discursos misóginos para alcançar o objetivo de doutrinar a sociedade com base em princípios religiosos e patriarcais. A fim de servir de exemplos a outras mulheres sobre o seu devido lugar como subalterna em Gilead, quando é implementado o golpe, Serena Joy, em seu subconsciente, percebe o seu próprio lugar de subalterna e, a partir disso, não pode mais falar, escrever e muito menos ler as próprias palavras produzidas um dia.

E por vezes da sala de estar virá o som tênue da voz de Serena, de um disco gravado há muito tempo e agora tocado com o volume baixo, de modo que ela não seja apanhada ouvindo, enquanto faz tricô, recordando-se de sua antiga glória agora amputada. *Haleluiáah* (Atwood, 2017, p. 69).

Assim como no romance, na atualidade é evidente a negação da voz em relação aos direitos e lugar das mulheres na sociedade. Spivak (2010), além de dar uma resposta objetiva a essa pergunta do título do livro, especifica o seguinte, ao se direcionar à voz da mulher na sociedade: “a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero”. (Spivak, 2010, p. 15). A autora discorre acerca da representação da mulher como sujeito de direito e como os direitos são dados ou porque são negados aos grupos menos favorecidos na sociedade.

Por exemplo, a produção teórica sobre a mulher, realizada por homens, brancos e europeus, não respeita o lugar de fala desse gênero e contribui para diversas noções, construídas por muitos séculos, sobre o lugar reservado a ele na literatura e o lugar que lhe é historicamente reservado na sociedade, legitimado pelo discurso hegemônico, o do silenciamento (Spivak, 2010). Para a autora, essa produção intelectual distorce a realidade da mulher, fazendo com que o gênero se cale ainda mais ao criar condições de subalternidade:

Desta forma, quando formos confrontados com as perguntas: “pode o subalterno falar?” e “pode a mulher subalterna falar?”, nossos esforços para dar ao subalterno uma voz na história estarão duplamente suscetíveis aos perigos que incorrem o discurso [de Freud]. Como um produto dessas considerações, elaborei a sentença “Homens brancos estão salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura” (Spivak, 2010, p. 91).

Os sujeitos mulheres em *O conto da aia* não conseguem sequer “falar” fora do contexto patriarcal, defendido pelas leis de Gilead, e muito menos representarem-se através da sua voz, pois estavam esquecidos: “Éramos as pessoas que não estavam nos jornais. Vivíamos nos espaços brancos não preenchidos nas margens da matéria impressa. Isso nos dava mais liberdade. Vivíamos nas lacunas entre as matérias.” (Atwood, 2017, p. 71). Dessa forma, é possível analisar como o recalçamento coloca a mulher em condição de subalternidade em seu espaço, extinguindo os seus direitos, inclusive o de se auto representar como ser humano na sociedade.

Nesse contexto, é possível analisar que Margaret Atwood trouxe, de forma crítica, a ausência da imagem representativa das personagens, evidenciada pelo silenciamento e pela construção do papel subalterno da mulher. A autora utilizou, em sua linguagem distópica, formas de denunciar as inúmeras recorrências de repressão à mulher e ao corpo no cenário ficcional, atravessados por discursos religiosos que legitimavam as ações violentas contra as mulheres.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dos pontos de análise do romance, mais precisamente do debate sobre os discursos que embasam as ações de poder tomadas dentro da distopia, reforçam-se as concepções de Michel Foucault sobre a noção do poder do discurso e a materialização extrema de até onde podem chegar as consequências de discursos naturalizados, como os discursos misóginos.

Tornaram-se perceptíveis os funcionamentos discursivos e as produções de sentidos no discurso literário, o que serve de alerta para percebermos até onde os discursos hegemônicos podem alcançar a materialização, afetando o corpo feminino e progredindo para inúmeras recorrências de violências de gênero, vistas em nossa sociedade no presente.

Esta discussão proporcionou-nos enxergar como a mulher é constituída como sujeito a partir de dizeres e de discursos que confirmam, respectivamente, a subalternidade do sujeito e a tentativa de impor as vontades dos homens em sociedade. Assim, percebe-se que, por meio dessas discursividades impostas pelo gênero dominante, regidas por interesses econômicos e políticos, se instituem as posições, os direitos e a representação social do sujeito mulher.

REFERENCIAS

ATWOOD, M. **O ano do dilúvio**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2018.

ATWOOD, M. **O conto da aia**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.

ATWOOD, M. **Oryx e Crake**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2018.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**: a experiencia vivida. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CLAEYS, G. **Distopia**: a Natural History. Oxford University Press: Oup Oxford, 2016.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Digital Source, 1988.

FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France, (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1975.

FREITAS, M. E. C. O. de. **As figuras femininas sob a perspectiva do romance distópico na sociedade patriarcal de o conto da aia, de Margaret Atwood**. 26 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade Federal Rural do Semiárido, Caraúbas, 2023.

ORLANDI, E. Pi. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Unicamp, 1992.

PASSOS, I. C. F. A Análise Foucaultiana do Discurso e sua Utilização em Pesquisa Etnográfica. **Psicologia**: Teoria e Pesquisa, Belo Horizonte, v. 35, p. 1-11, jan. 2019.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZACCHI, V. J. Discursos da globalização nas vozes de professores e professoras de língua inglesa. **SciELO**, campinas, v. 1, n. -, p. 9-27, jun. 2006.

OS IMPACTOS DA GUERRA COLONIAL E DA REVOLUÇÃO DO CRAVOS ENTRE AS PERSONAGENS: A RELAÇÃO FAMILIAR EM O ESPLendor DE PORTUGAL, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Lília Alexandrino de Araújo
Lycia Roane Silva
Maria Lara Alves Rocha

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra *O esplendor de Portugal*, do autor António Lobo Antunes, apresenta para o leitor a uma parte da história de Portugal que na verdade, o país não tem prazer em contar, pois versa não sobre esplendor como o título ironicamente apresenta, mas sim, sobre tempos nos quais Portugal estava começando a perder o seu poder colonizador frente aos países que colonizava, no caso dessa obra, apresenta-se a perda do poder de Portugal sobre Angola, a partir da guerra colonial.

A história é contada se misturando com as vivências da família da personagem principal que se trata de Isilda, fazendeira angolana de descendência portuguesa, que ao longo da obra, descreve seu esplendor e em sequência as perdas que vão acontecendo em sua vida/família, cronologicamente. Com a participação de seus filhos também como narradores, a obra apresenta exatamente essas relações familiares em meio a esse contexto de guerra, por essa razão, trata-se aqui nesse trabalho, da guerra colonial e das relações familiares em meio a esta.

O presente artigo pretende trazer à luz da obra de Lobo Antunes, as reflexões sobre os impactos da Guerra Colonial e da Revolução dos Cravos, tendo como foco a complexidade das relações familiares presentes na obra e justifica-se por compreender a relevância da representatividade desse momento emblemático na história de Portugal, que Lobo Antunes sabiamente descreveu com sutileza, ao utilizar a personagem Isilda para representar o que na verdade foi o início do declínio do domínio colonizador português.

Para o presente estudo, serão utilizados como fonte a própria obra, a fim de expor de que forma essas relações se apresentam e de que forma a guerra impacta a vida desses personagens, e também se utilizará de trabalhos já publicados que abordem as questões de interesse da investigação que aqui se apresenta, para tanto, buscará seu aporte teórico em diversas fontes como sites, periódicos, revistas científicas digitais e demais suportes teóricos que possam contribuir com a construção desse estudo.

Em razão da forma como será feita e apresentada é que essa pesquisa se caracteriza como bibliográfica, pois conforme Gil (2008), diz respeito a pesquisa produzida a partir de material já elaborado sobre a temática abordada, sendo esse material, constituído por publicações oficiais de diversas fontes que possam enriquecer e complementar todo o processo de pesquisa.

A discussão do presente trabalho será construída teoricamente a partir dos tópicos: a presença da Guerra Colonial e da Revolução do Cravos entre as personagens de *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes e a complexa relação familiar em *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, por meio dos quais será feita a análise. Para o embasamento teórico serão utilizados alguns autores como Antunes (1999), Franco Jr, (2009), Pinto (2018), Rampinelli (2014) dentre outros.

2 FICÇÃO E REALIDADE: A GUERRA E A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS MUDANDO OS RUMOS DA FAMÍLIA DE ISILDA

2.1 A presença da Guerra Colonial e da Revolução do Cravos entre as personagens de *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes

Observando um Portugal que está perdendo seu espaço de colonizador já que suas colônias estão se desfazendo a medida que os países começam a se tornarem independentes, deixando de ser apenas colônias portuguesas, presencia-se um país que sobretudo não deseja mostrar sua atual conjuntura, pois já não detém todo o poder e glória que antes tinha.

É importante situar aqui o contexto no qual estava o mundo no período em que esses fatos se passam, já que era final da 2ª Guerra Mundial, início da Guerra Fria, período no qual a Organização das Nações Unidas - ONU foi criada, tendo como bases dos seus princípios justamente o anticolonialismo. Todo esse cenário desencadeou uma série de movimentos nacionalistas nas colônias africanas, reivindicando independência sob a influência do crescimento das ideias de 3º mundo (M'bokolo, 2011).

As consequências de tudo isso para Portugal foi uma pressão internacional que o país sofreu em decorrência de se tornar membro da ONU em 1955, em razão da contradição que era fazer parte da ONU, ao mesmo tempo que praticava o que a própria ONU desejava combater, pois as ações colonizadoras de Portugal caminhavam na direção inversa, se chocando com o que rezava a Organização a qual agora fazia parte (Saraiva, 1993).

A respeito do que trata a obra de Antunes, tem-se a retratação da descolonização de Angola, que, após séculos sob o domínio da coroa portuguesa, inicia seu processo de independência que tem como frentes por exemplo, conforme Freitas (1975), o Movimento Popular Pela Libertação de Angola – MPLA, que foi um

movimento resultante de uma série de organizações clandestinas e semiclandestinas que surgiu simultaneamente em vários pontos do território angolano, através de atividades culturais e educativas.

A partir dessas concepções, conceitos e contextos aqui apresentados, foi feita a interpretação dos fatos narrados na obra pelos seus personagens principais, a fim de compreender tanto a relação quanto a interferência dos fatos da guerra na vida dessa família da qual é contada a história, para tanto, é importante entender que “A análise interpretativa, por sua vez, volta-se para a. compreensão das possíveis relações de sentido que se estabelecem entre tais elementos que constituem o todo textual” (Franco Jr, 2009, p. 34).

Essa afirmação traz exatamente a importância de compreender os fatos da guerra junto com as relações familiares que se apresentam em toda a obra, já que ambas se misturam e acontecem de forma entrelaçada pois toda a família de Isilda e os acontecimentos que vão se desenrolando ao decorrer da narrativa, se conectam com a guerra civil que se desencadeia nesse mesmo tempo e espaço.

Diante disso e para melhor entender as razões da guerra retratada na obra de Lobo Antunes, é importante saber que, “Apesar dos seus aliados europeus começarem com o processo de descolonização, Portugal mantém-se fiel aos seus princípios colonialistas, o que vai fazer com que gradualmente comece a sofrer a nível internacional uma certa pressão” (Pinto, 2018, p. 18).

Ou seja, houve resistência por parte de Portugal frente ao desejo e luta por liberdade e independência por parte de Angola, que queria alcançar sua soberania enquanto nação, como lhe seria de direito. A coroa portuguesa queria permanecer tendo suas colônias porque perde-las, conseqüentemente significaria perder poder e glória a qual estava acostumado a séculos.

Na obra, a personagem Isilda mostra sua indignação por não querer sair do lugar que lhe pertence, já que Portugal quer tomar o que é dela, que rebate, dizendo: “levo um caldeirão de sopa não por piedade, mas na esperança de me ajudarem a salvar um metro quadrado de milho que me permita continuar aqui no próximo cacimbo, nem o MPLA nem os cubanos têm o direito de me expulsar do que é meu” (Antunes, 1999, p. 57).

Nesse trecho percebe-se o apego da personagem pelo seu lugar de origem, pois mesmo em meio a uma situação tão adversa quanto a guerra, não lhe faz querer abandonar seu país, além do mais, Isilda abre mão inclusive da convivência com seus filhos, enviando-os para Portugal, com o intuito de poupá-los da atual situação na qual se encontra o país.

É possível notar também a preocupação de Isilda, no momento em que ela percebe que estão na verdade, querendo tudo o que é dela, ao ponto em que diz:

[...] não era mais que uma armadilha na primeira ou na segunda curva da picada, a tropa do Governo com um cabinda de alpercatas e óculos escuros intitulado-se alferes a subir as escadas da porta principal, a bater, a exigir

minha cama para si e o resto da casa para os soldados [...] (Antunes, 1999, p. 75).

Quando a guerra explode em Angola, Isilda resolve mandar seus filhos para permanecerem em Portugal a fim de protegê-los do conflito que se estourava no seu país de origem, para tanto, tiveram de sair às pressas a medida que “um ruído de avião, os soldados escondidos no capim, o sargento a cortar a cobra aos pedaços, a introduzi-los num saco, a ir-se embora sem pressa, a minha mãe trepou para o volante a acelerar o jipe – Rápido enquanto enfiávamos roupa nas malas abertas, apanhávamos camisas, meias, calças, a bolsa das pinturas e dos perfumes da Lena com os estojos e os frascos esmagados, a minha mãe a espiar capim” (Antunes, 1999, p. 13-14).

Em razão da guerra Isilda envia seus filhos para Portugal, por entender que não seria seguro para eles ficarem em Angola com ela, embora ela se recuse a sair também como é possível compreender no trecho acima. Carlos, um dos filhos de Isilda diz que ela “Se sentiu feliz por nos embarcar há dezoito anos no navio de Lisboa com a desculpa da guerra civil, do que faziam os brancos” (Antunes, 1999, p. 17), onde lá permanecem sem retornar a Angola. Na tentativa de se comunicar com seus filhos a protagonista resolve:

Escrever aos meus filhos e tranquilizá-los porque apesar da guerra nem um pé de milho, uma cabra, uma galinha nos furtaram, a normalidade habitual, o sossego completo, tranquilizá-los visto não haver razão para sustos na Baixa do Cassange, o Carlos abre as cartas, lê-as aos irmãos, é fácil calcular o medo a rasgar o envelope no receio das notícias [...] (Antunes, 1999, p. 29).

Apesar da preocupação de Isilda, lhes fazia enviar cartas para lhe dar notícias para Carlos, que não tinha uma real dimensão do que se passava em Angola, pois o filho adotivo de Isilda não lia as cartas que a mãe lhe enviava, isso é visto a partir da fala em que ele diz que “os envelopes que guardava numa gaveta sem os mostrar a ninguém, os abrir, os ler, dúzias e dúzias de envelopes sujos, cobertos de carimbos e selos, falando-me do que não queria ouvir, a fazenda, Angola, a vida dela[...]” (Antunes, 1999, p. 9).

Os trechos da obra de Lobo Antunes mostrados acima, trazem à tona quanto a situação da guerra influenciou diretamente no cotidiano, na vida, nas decisões, nos rumos e no futuro de toda a família, que assiste tudo mudar em decorrência do desencadeamento do conflito causado pela resistência de Portugal frente a liberdade do país africano.

É importante lembrar que Lobo Antunes mescla a história fictícia com a realidade do que foi a história de Portugal, pois o país passou por um governo ditatorial liderado por António de Oliveira Salazar. Esse período ficou conhecido salazarismo e o seu líder, permaneceu por 40 anos no poder, sendo derrotado

apenas pelo que ficou conhecido como a Revolução dos Cravos, que aconteceu em 25 de abril de 1974 (Rampinelli, 2014).

A Revolução dos Cravos, foi um movimento marcante que ocorreu em Portugal, dando fim a meio século de ditadura. Por seu caráter de ruptura e por ter ocorrido em meio a Guerra Fria e a ditaduras por vários lados, a queda do regime português chamou atenção de toda a comunidade internacional que assistia atônita ao que acontecia (Pinto, 2013).

A resistência de Portugal em ceder para que Angola se torne liberta do colonialismo e seja por fim um país independente da coroa portuguesa, se dá também pelo fato de que o governo salazarista adotar regime de nacionalismo extremo bem como por Lisboa ser uma capital colonizadora e colonialista (Rampinelli, 2014).

Lobo Antunes, ao ponto que mescla ficção e realidade, traz a tona uma história contada com certa sutileza sobre os fatos por falar sobre as perdas do poder de Portugal. O autor usou a personagem principal para representar a ascensão e queda de Portugal em relação a colonização feita em muitos países e que chegou ao fim, assim a vida da própria personagem também chegou ao fim em o esplendor de Portugal.

2.2 Auto identidade e família: a relação familiar entre Isilda e Carlos

Carlos é o filho mestiço de Isilda, um personagem de personalidade complexa. Ele sofria o desprezo da sua família por não ser da mesma origem. A relação dele com a mãe não é boa, pois ele não a tem em autoestima.

Carlos e eu era diferente daquele nome, não era aquele nome, não podia ser aquele nome, as pessoas ao chamarem Carlos chamavam um Carlos que era eu em elas não era eu nem era eu em eu era um outro da mesma forma que se eles respondia não era eu quem respondia era o eu deles que falava, o eu em eu calava-se em mim e portanto sabiam apenas do Carlos delas , não sabiam de mim e eu permanecia um estranho o meu que era dois o deles e o meu, e o meu por ser meu não era, então dizia como eles diziam

Carlos

E o Carlos deles não existia para mim, [...] Em que de fato dormia com o eu em eu, em que dormia comigo repetindo

Carlos Carlos Carlos até a palavra Carlos esvaziada de nexos não significar nada salvo um som semelhante ao dos Ramos das mangueiras os respiros sem perguntas dos setters no seu sono (Antunes, 1999, p. 114).

O trecho acima explora as complexidades da identidade e experiência pessoal do personagem Carlos. O autor parece estar a refletir sobre a natureza subjetiva da identidade, como as pessoas se percebem e se referem umas às outras, e como essas identidades podem diferir ou sobrepor-se.

A referência a “Carlos” destaca a dualidade perceptiva que o nome é compartilhado, mas a experiência pessoal e compreensão do nome de cada pessoa é única. Há uma sensação de desconexão entre o “Carlos” aos olhos dos outros e o “eu” interior do narrador.

O uso de repetições como “Carlos Carlos” e conexões com elementos sensoriais como o som dos galhos da manga e a respiração da setter sugerem uma tentativa de encontrar sentido na repetição e na rotina, mesmo que o próprio nome perca sentido.

Este trecho parece explorar questões complexas de identidade, alienação e relacionamentos, criando uma narrativa introspectiva e filosófica sobre a natureza da existência.

[...] me dei conta do tempo que passara desde que chegamos da África, das cartas da minha mãe da fazenda primeiro e de Marimba depois, quatro cubatas numa encosta de mangueiras

[...]os envelopes que guardava numa gaveta sem os mostrar a ninguém, os abrir, os ler, dúzias e dúzias de envelopes sujos, cobertos de carinhos e selos, falando-me do que eu não queria ouvir, a fazenda, Angola, a vida dela, o empregado dos correios entregava-mos no patamar, [...]fechava a porta com a carta segura por dois dedos como quem transporta um bicho pela calda

Cartas iguais a bichos mal cheirosos, mortos (Antunes, 1999, p. 9).

Carlos é o filho mestiço de Isilda, um personagem de personalidade complexa. Ele sofria o desprezo da sua família por não ser da mesma origem. A relação dele com a mãe não é boa, pois ele não a tem em alta estima. Isso é claramente observado desde o início da narrativa, quando ele menciona brevemente as cartas que recebia de sua mãe e informa que não as abria para ler, mas simplesmente as guardava em uma gaveta.

O trecho acima retrata a importância que Carlos dava as cartas de Isilda, chegando ao ponto de compara-las com um bicho morto, cheirando mal, de modo que, quando um animal chega a este estado, ninguém consegue chegar perto, ele usa desta comparação para demonstrar que tudo o que vem de sua mãe não o interessa, e não contém nenhum tipo de valor sentimental, já que ele se sentia inferior e sofria exclusão e era tratado com desdém por toda a família. Carlos é um personagem muito complexo e de acordo com Candido (*apud* Ob. Cit., p. 75). “o que demonstra se um personagem é redondo é, a sua aptidão de nos surpreender de maneira incontestável, portanto ele carrega consigo essas características basilares de um personagem esférico.

Isilda por sua vez, relatava que Carlos achava que ela não gostava dele por ele não ser seu filho, (Antunes, 1999, p. 80), e sempre se questionou o que tinha feito para que ele se afastasse da família a ponto de ver as cartas que ela mandava.

- Carlos

e o Carlos a mexer a colher de sopa em silêncio, quando era pequeno ele ralhava por qualquer motivo, um vidro partido, margarina no bibe, aquele sapo que guardava no quarto, o Carlos em vez de se arrepender ou pedir desculpa ou chorar como os irmãos cerrava os punhos para mim a mover a boca, agitar-se, a segurar as lágrimas, eu quase com medo do meu próprio filho

Disseste alguma coisa?

Carlos a mover a boca, agitar-se, assegurar as lágrimas

- Não disse nada senhora

O meu próprio filho de que continua ter medo mesmo longe daqui em Lisboa não me responde as cartas não perguntam por mim, sozinha na fazenda, sem dinheiro, com dez ou quinze patetas meio mortas, eu que apesar de ser nova, ter forças (Antunes, 1999, p. 58).

O excerto acima traz um relato de Isilda de Carlos quando criança, que ele reage violentamente a situações graves, como vidro quebrado ou margarina no babador. Em vez de expressar arrependimento ou pedir desculpas, ele reagiu emocionalmente, cerrando os punhos e fazendo barulho para obter a aprovação da mãe.

Maldonado (2008) afirma que para manter um bom relacionamento e uma comunicação eficaz entre pais e filhos deve-se considerar a complexidade da vida atual, e tendo em vista a realidade de Carlos, mestiço, a sua reação em relação a mãe não poderia ser diferente, ele não consegue exteriorizar aquilo sente e tenta chamar atenção para si próprio, alterando o comportamento que realmente é esperado que uma criança tenha. O menino escolhe ficar com o sentimento guardado dentro de si, a falar, pois quando a mãe o questiona, ele responde que não disse nada, mas a sua expressão não condiz com sua resposta, a ponto de causar espanto e medo em Isilda, daí começa essa complicada relação entre eles, ela expressando seu pavor pelo filho.

Distância e falta de comunicação: A última parte do trecho revela que Carlos não responde às cartas da mãe nem faz perguntas sobre ela, mesmo ela estando sozinha em uma granja enfrentando dificuldades financeiros, e sendo uma ocupante estúpida (isso pode ser uma metáfora ou uma referência a animais). Isto sugere uma quebra na comunicação entre mãe e filho, apesar de permanecer geograficamente distantes em Lisboa. tomados em conjunto, estes elementos pintam um retrato complexo das relações familiares, destacando a intensidade emocional da infância de Carlos e o fosso cada vez maior entre ele e a sua mãe quando adulto mostrando a distância emocional e complexidade da relação entre eles.

A mãe ainda mostra sua insatisfação para com filho quando relata que, após chegar das viagens, a pessoa que ele procurava para conversar era a Maria da boa Morte, escrava que trabalhava na casa deles, e ainda a queria por perto na hora de dormir, ao invés de querer os pais os irmãos, (Antunes, 1999, p. 24). Isilda também narra sobre a questão de um apartamento no qual ela colocou no nome de Carlos, para ela foi um ato de sentimentalismo por parte dela, expressando que ela não o despreza, porém Carlos vê como um ato de comprar o amor que ele deveria sentir

por ela, sendo assim ele entende com algo que o faz se distanciar um pouco mais dela.

O livro *O esplendor de Portugal*, escrito por Lobo Antunes, apesar de ser contado em forma de memórias, e também por mais de um personagem o romance de segue uma ordem cronológica, na qual os eventos ocorrem naturalmente, começando do início e seguindo até o final, portanto, o aspecto cronológico, pode ser mensurado em horas, dias, meses, anos e até mesmo séculos, de acordo com Gancho (2006). tendo como espaço a Angola, no qual Carlos, sua mãe Isilda e seus irmãos, Clarice e Rui narram a obra de acordo com suas próprias visões.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve como objetivo analisar as relações familiares entre os personagens exigida e Carlos no qual de início foram abordados como a revolução dos cravos e a revolução colonial afetou de maneira significativa a vida dos personagens do romance.

No decorrer do trabalho foram analisados trechos da obra com o enfatizava a complexidade da relação entre os dois personagens, como ele se comportavam E como eles lidavam com os problemas encontrados no decorrer da narrativa. Foram destacados também alguns pontos sobre a revolução dos cravos e a revolução do industrial levando em consideração que foram de tal importância para a escrita do romance de Antônio Lobo Antunes.

Um dos fatos que pode ser observados é que a maioria dos comportamentos de Carlos em relação a sua mãe e aos outros da sua família se dá pelo fato de ser desprezado por ser mestiço e assim de maneira diferente, isso fez com que ele se aproximasse mais das pessoas que ele se identificava, gerando assim esse conflito entre ele e a Isilda.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, A. L. **O Esplendor de Portugal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BYLAARDT, C. O. **As imagens do outro em *O esplendor de Portugal***. 2007.
disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/287730418_As_imagens_do_outro_em_O_esplendor_de_Portugal_de_Antonio_Lobo_Antunes Acesso em: 12 jan 2024

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (Orgs) **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009.

FREITAS, A. J. de. **Angola: O longo caminho da liberdade**. Lisboa: Moraes, 1975. 458 p.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2008.

MALDONADO, M. T. **Comunicação entre pais e filhos**: como falar e agir no dia a dia das relações familiares. São Paulo: Editora Integrare. 2008.

M'BOKOLO, E. Os caminhos da emancipação. *In*: M'BOKOLO, E. **África Negra**: história e civilizações - do século XIX aos nossos dias. Trad. Manuel Resende. 2 ed. Lisboa: Edições Colibri, 2011. Cap. 6. p. 456-546.

PINTO, M. A. **A Guerra Colonial** - O olhar do jovem estudante português. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/116791/2/299345.pdf>> Acesso em: 12 jan 2024

PINTO, A. C. O passado autoritário e as democracias na Europa do Sul: uma introdução. *In*: PINTO, A. C; MARTINHO, F. C. P. (Org.). **O passado que não passa**: A sombra das ditaduras na Europa do Sul e na América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 17-45. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/hYhMkXjXLJHmxmnf4cGjk8x/> Acesso em: 20 jan 2024

RAMPINELLI, W; J. Salazar: uma longa ditadura derrotada pelo colonialismo. **Lutas Sociais**, São Paulo, vol.18 n.32, p.119-132, jan./jun. 2014. Disponível em: https://www4.pucsp.br/neils/revista/vol.32/waldir_jose_rampinelli.pdf Acesso em: 22 jan 2024

SARAIVA, J. H. A República (1910-1992). *In*: SARAIVA, J. H. **História de Portugal**. Lisboa: Publicações Alfa, 1993. Cap. 18. p. 495-560.

**A RELAÇÃO ENTRE CÓPIA, VERDADE, OMISSÃO E FICÇÃO
EM *OS ESPIÕES*, DE LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO**

Romenia Lígia Gurgel Ferreira
Valquíria Pimenta Gadelha da Silva
Eldio Pinto da Silva

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho faz uma leitura de *Os espiões*, romance de Luís Fernando Veríssimo, com foco no plágio e a relação entre cópia, verdade, omissão e ficção. Luís Fernando Veríssimo é famoso por suas crônicas e contos de humor e foi jornalista, tradutor, roteirista de programas de televisão, publicitário, revisor de jornal e também músico.

O objetivo geral desse artigo é analisar o tema Plágio: a relação entre cópia, verdade, omissão e ficção, em *Os espiões*, de Luís Fernando Veríssimo. Na narrativa, a personagem Ariadne enviava capítulos para serem avaliados pelo editor, para posteriormente serem publicados como um livro público, porém a mesma não o fez totalmente de sua autoria, pois foi descoberto que ela havia feito cópias de trechos de um livro de Sylvia Plath. Do ponto de vista ético, a violação dos direitos autorais é crime e no Brasil está previsto na lei.

Nessa perspectiva, será abordado a relação entre o que é a omissão, ficção e a verdade, na autobiografia da personagem Ariadne, em *Os espiões*, de Luís Fernando Veríssimo, objetivando refletir sobre a ocorrência de plágio nas produções literárias, levando em consideração as consequências para quem o cometem observados na narrativa. Assim, visou compreender sobre a importância da necessidade de se ter especialistas que façam as análises dos textos que irão ser publicados nas mais diversas áreas da escrita, como por exemplo no âmbito de editoras, jornais, revistas, trabalhos acadêmicos entre outro.

Portanto, copiar e colar, reproduzir conteúdo pela internet, entre outros, tem se tornado uma prática comum no meio acadêmico, nas produções artísticas literárias, e cada vez mais tem ganhado espaços de discussões na sociedade. Dessa forma, o artigo contará com o auxílio teórico de alguns autores como Débora Diniz e Ana Terra (2014), que consideram o plágio como: "uma apropriação indevida e não autorizada na criação literária". Dessa forma, deve-se ressaltar este trabalho no contexto das relações sociais, pois construímos nossas responsabilidades enquanto condições necessárias no processo de formação como cidadãos.

2 A RELAÇÃO ENTRE O QUE É A OMISSÃO, FICÇÃO E A VERDADE, SOBRE A AUTOBIOGRAFIA DA PERSONAGEM ARIADNE, EM OS ESPIÕES, DE LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO

Em *Os espiões*, o narrador principal é formado em Letras e trabalha numa editora de Porto Alegre, esse personagem bem humorado, um homem depressivo e problemático. Ao perceber um envelope branco sobre sua mesa dar-se o ponto de partida para sua suposta redenção e salvação, iniciando um processo de deslumbramento e de resgate da identidade perdida, uma moça da cidade fictícia de Frondosa o encanta de tal maneira que, não somente sua obra literária é capaz de render lucros, mas também sua figura mítica pode iluminar o cotidiano tão real em que sobrevive, um toque de fantasia e imaginação e que proporciona uma dose de ficção em sua realidade. É Ariadne, uma personagem enigmática que ninguém compreende, principalmente suas atitudes. Ela estava planejando uma vingança contra o seu marido, iria usar o livro que estaria escrevendo para revelar seus segredos e supostos crimes cometidos, logo após a publicação ela cometeria suicídio. O conteúdo dos capítulos que ela escrevia eram relatos da sua vida, lembranças e confissões, encaixando-se assim no gênero autobiográfico. Segundo Sandra Reimão (2019, p. 89-90):

A história de *Os espiões* começa com três personagens, três amigos de bar, todos envolvidos, de certa forma, com o universo dos livros e da literatura. O primeiro personagem desse trio é o narrador, homem de meia-idade, formado em Letras, alcoólatra, que trabalha em uma pequena editora e que já havia escrito um romance de espionagem. Ao longo da narrativa, o narrador assume o pseudônimo Agomar Peniche ou Trapiche. O narrador descreve-se assim: "Leio originais. Escrevo cartas Me lamento e bebo. E, lentamente, desapareço contra o fundo" (VERÍSSIMO, 2009, p. 9).

Os capítulos eram entregues por meio de cartas e que vinham assinadas por "Uma Amiga" de Ariadne, no qual também não fizeram menção de um nome e que prometia enviar mais capítulos:

Entre a primeira e a segunda folha, um bilhete dobrado. Alguém que se assinava "Uma amiga", dizendo que a autora daquelas folhas não sabia que elas tinham sido xerocadas e mandadas para a editora. Eram as primeiras páginas de um diário, ou de uma autobiografia, ou de uma confissão. A "amiga" pedia que o texto fosse examinado "com carinho" (Veríssimo, 2009, p. 8).

Desde o início da narrativa onde é entregue a primeira carta com o pedido de avaliação dos capítulos do livro, notamos muitas desconfianças dos personagens em relação a veracidade da pessoa que enviou a carta e também sobre o seu conteúdo. Observe a fala do personagem Dubin: "A Academia de Letras Aflitense estaria cheia de Ariadnes como a nossa, talvez só mais velhas e com um texto pior. Nenhuma

suicida de verdade.” (Veríssimo, 2009, p. 9). Aqui vemos que Dubin tem muitas dúvidas sobre Ariadne, pode-se perceber na narrativa:

Seu palpite era que a “Amiga” da carta e a “Ariadne” do texto eram a mesma pessoa. A ausência de vírgulas nos dois casos as denunciava. Gostara do texto. A autora era obviamente alguém que tinha o hábito de ler, apesar das falhas de pontuação e dos erros de ortografia. Ele não acreditava que fosse o texto de uma Suicida”. (Veríssimo, 2009, p. 9)

Os personagens elaboram hipóteses sobre quem havia escrito a carta, se realmente era uma amiga da autora do capítulo ou se elas eram a mesma pessoa, logo foi se descobrindo a verdadeira identidade da autora das cartas contendo os capítulos. Observe:

Ariadne começara a escrever um diário, ou uma autobiografia, ou uma confissão, para contar o acontecido. — Ou o não acontecido — disse o professor Fortuna, para quem o texto de “Ariadne” que lera era claramente uma ficção. Ele concordava com o Dubin: a autora da carta era a própria “Ariadne”. Que agora estava ocupada inventando a continuação da história, depois de saber do interesse da editora em publicá-la. “Risco de morte” era apenas uma frase melodramática para assegurar nosso interesse (Veríssimo, 2009, p. 14).

O que se supõe é que o texto escrito seja um diário ou mesmo uma autobiografia, o narrador não define. Daí temos uma rede de dúvidas que geram o interesse em se saber a autoria dos escritos e a possível publicação dos textos. E as cartas vão chegando na editora:

A carta que acompanhava o manuscrito que chegou naquela semana, com o quinto capítulo, era assinada por Ariadne. A ficção da “Amiga” que mandava os manuscritos sem a autora saber estava definitivamente abandonada. Não havia mais dúvida, era a própria Ariadne quem dava os manuscritos para o irmão copiar e mandar. Ariadne.” A falta de vírgulas e o “discrição” autenticavam a carta (Veríssimo, 2009, p. 53).

Ariadne mesmo escrevia as cartas e seu irmão enviava para a editora, mas para despertar o interesse do editor que iria ler, ela omitiu que era ela quem escrevia pedindo que avaliasse os escritos e assim assinava como se fosse uma amiga, sem citar nomes apenas assinou “uma amiga”. Ariadne continua seus escritos:

Ariadne começara a escrever seu terrível relato escondida, e a mandá-lo para a editora com a ajuda do irmão mais velho. Descrevia seus encontros com Augusto na casa do ipê-amarelo, as noites de amor sob o céu que lembrava um papel-carbono perfurado, a morte do seu “Amante Secreto”, tudo. Dizia que no fim do relato, completada a sua vingança, se suicidaria (Veríssimo, 2009, p. 76).

Podemos relacionar então com a **omissão** de informações e como um recurso de escrita para prender atenção dos leitores despertando a curiosidade e o interesse em ler o que havia escrito dentro da carta. Vejamos:

Na sexta-feira seguinte cheguei no bar com a resposta que recebera da “Amiga” durante a semana, endereçada a Agomar Peniche [...] A carta vinha sozinha, sem a prometida continuação do texto da “Ariadne”. A “Amiga” agradecia o nosso interesse e explicava que estava com dificuldade para acessar o texto, pois “Ariadne” sofria “restrições” e precisava escrever escondida. As restrições incluíam até risco de morte (Veríssimo, 2009, p. 13).

Ariadne escrevia fingindo ser outra pessoa, omitindo que a autoria das mensagens. Ela fez isso com o intuito de despertar o interesse do editor que lia a carta e avaliava os capítulos, ela usou recursos que chamassem a atenção e que destacasse o seu envelope dos demais. Existem vários tipos de omissão dependendo de cada contexto e situações aplicadas, pode ser a mais simples que se constitui como deixar de fazer ou dizer alguma coisa, ou em outros casos em que envolvem questões jurídicas, como explicada por Prado:

A análise do elemento subjetivo, nos crimes omissivos por omissão, não é feita entre a omissão e o resultado, mas apenas no que concerne à própria omissão, ou seja, “compõe-se o dolo tão-somente do elemento intelectual de consciência da omissão e da capacidade de atuar para impedir o evento. (Prado, 2008, p. 433).

Dessa forma, segundo Costa (1996) conceitua a omissão e a mentira da seguinte forma:

A omissão e a mentira são conceitos diferentes, embora muitas vezes um possa fazer parte do outro. A omissão é quando algo não é contado ou feito. Enquanto que a mentira é dizer ou fazer algo que não é verdadeiro. [...] Chama-se de omissão da verdade quando sabe-se de determinada coisa mas não falase, seja para proteger interesse próprio ou de outro (Costa, 1996).

Podemos relacionar esse ocorrido da carta de Ariadne como: omissão de informação misturado com mentira, e isso faz com que as pessoas tirem conclusões radicalmente diferentes como se todas as informações fossem importantes. Daí a narrativa vai trazendo uma tensão policial em que o leitor se lança a encontrar vestígios das ações para a revelação de dados que não estão na narrativa.

Dada a trajetória inicial conturbada por omissão e mentiras observadas, seguimos analisando agora sobre a presença do uso de **ficção** nos capítulos escritos para publicação do futuro livro da Ariadne: “Ariadne. Florzinha em cima do “i”. Um nome fictício? O pai, fictício ou não, escolhera o nome.” (Veríssimo, 2009, p. 8).

Assim, temos um dos pensamentos do personagem que foi descrito como o “Editor” que revisava os capítulos e se questionava. Dessa forma, quando o editor analisava os capítulos da autobiografia escrita por Ariadne se perguntava se era uma história verdadeira ou não, mantendo assim suas desconfianças e ao mesmo tempo um certo encantamento pela história.

Culpa minha por não ter entendido a florzinha em cima do “i”. Mas não tinha acabado. [...] Na primeira folha, apenas um título, “Ariadne”, feito com caneta esferográfica, com uma florzinha em cima do “i”. Até o fim, a única coisa que eu realmente nunca entendi nessa história foi a florzinha em vez do ponto do “i”. Se tivesse entendido a florzinha, a história não teria acontecido e todos estaríamos salvos (Veríssimo, 2009, p. 77-78).

O personagem relata a falta de entendimento sobre o título do livro que dava a entender que poderia ser uma história fictícia e por isso teria o nome enfeitado ou se era uma autobiografia, pois era o mesmo nome da autora, só se diferenciava o ponto no “i” que era uma florzinha. Durante a narrativa, o editor relata que ele nunca entendeu o porquê da florzinha em cima do “i” no título, ficando assim em aberto as duas hipóteses citadas. As desconfianças foram sendo amenizadas quando a história começou a apresentar supostas provas e também pela súbita paixão que o editor despertou pela moça e seu sofrimento:

Mas Dubin começava a desconfiar que a história era verdadeira. Já tínhamos até uma foto. Já conhecíamos o rosto da personagem. Eu não tinha dúvida. Precisava que a história fosse verdadeira. Acreditava que o “risco de morte” existia. Que minha amada escrevia escondida, talvez com uma lâmpada embaixo da coberta, temendo que ele a visse, e a matasse como matara o “Amante Secreto”. Ele, o marido. De quem eu também já tinha uma imagem formada, feita de todos os meus preconceitos. Execrável jovem empresário, prepotente, machista, insensível, reacionário. Provavelmente também tinha uma amante. E batia na mulher. Batia na minha amada. Fosse qual fosse a vingança sendo urdida por Ariadne, antes do seu suicídio, ele merecia. Eu o odiava (Veríssimo, 2009, p. 14).

Dubin começa a ter dúvidas no que se revela a história que está recebendo e lendo em forma de cartas. Sandra Reimão (2019, p. 91) destaca:

Como companheiro de bar do personagem narrador do romance *Os espiões*, aparece Joel Dubin, revisor, professor de português de curso pré-vestibular, que “fazia poemas, maus poemas” e que se apresentava como “poeta menor” (Veríssimo, 2009, p. 10). Joel Dubin usa a literatura como uma forma de sociabilidade, de se aproximar das pessoas, especialmente de mulheres, com sua “cantada geométrica” (Veríssimo, 2009, p. 10).

Para Dubin, Ariadne relata uma vida de aprisionamento e uma história de amor com um suposto “amante secreto” que logo depois revela ser seu irmão, relata também nesses capítulos que sua mãe era uma pessoa muito ruim e que seu marido

a mantinha presa por ameaças, que teria matado seu pai, o irmão e o “amante secreto”, chegando a escrever o livro como uma vingança e para cometer o seu suicídio.

Ao fazer a leitura, Dubin passa a elaborar análises dos capítulos e resolve começar uma investigação sobre o caso:

— Precisamos de alguém em Frondosa. — Como, alguém? — Alguém para investigar essa história. Entrar em contato com a Ariadne, ou com sua amiga, ou com quem possa nos dar informação sobre ela e sua família, e sobre os Martelli. Saber com o que estaremos lidando, se decidirmos publicar o livro. Em último caso, evitar um processo. Ou um assassinato. Ou um suicídio (Veríssimo, 2009, p. 18).

Ao envolver o risco de vida que Ariadne corria e ao apontar o marido como autor da morte de seu pai e do seu irmão mais novo que era seu suposto “amante secreto” despertou a curiosidade do editor e sua preocupação em protegê-la. Ariadne enviava capítulos para serem avaliados e posteriormente serem publicados como um livro. Vejamos o conceito de autobiografia por Fernandes (2015):

Autobiografia é um texto em que o autor conta a história da sua vida, mostrando os acontecimentos principais na ordem em que ocorreram. É um gênero textual, que recorre ao texto narrativo, porque narra uma sequência de acontecimentos reais. Mas, também pode ser considerado um gênero literário, se a narração incluir fatos criados a partir da imaginação. O que diferencia a biografia e a autobiografia é o narrador. A autobiografia é escrita na primeira pessoa, ou seja, a pessoa escreve sobre a vida dela mesma. A biografia é escrita na terceira pessoa, ou seja, por um narrador que não participa dos fatos contados (Fernandes, 2015).

Os capítulos enviados eram para ser uma autobiografia como foi descrito por suas características de escrita e conteúdo. O editor e os demais amigos vão descobrindo ao investigar a história de Ariadne que nada que ela relatava nos capítulos enviados da sua futura autobiografia era verdade, pois era tudo ficção e que também continha cópias de textos de um livro de poemas de Sylvia Plath em que estavam escritos em inglês em que havia sido trazido da Europa. Essa descoberta choca a todos os personagens e até mesmo os leitores do romance, que acabou ocasionando um duplo assassinato.

Tudo que acontecia em Frondosa estava relacionado com a ficção, pois Ariadne não retrata a sua vida, nem sua realidade, nem lembranças, ela simplesmente cria tudo isso na sua imaginação e faz parecer ser verdade, não deixando claro em nenhum momento que não se trata de uma verdade, mesmo sabendo que poderia colocar a vida de outras pessoas em risco por um mero desentendido: “Frondosa não era uma Santa Edwige dos Aflitos, e Ariadne não era uma interiorana nos encantando com sua ficção ingênua, mesmo que escrevesse seu

nome com uma florzinha em cima do “i”. Em Frondosa se morria de verdade”. (Veríssimo, 2009, p. 68).

Podemos compreender mais sobre a questão da autobiografia deve-se conhecer algumas diferenças registradas no site Mesa do Escritor:

A autobiografia ficcional utiliza-se **da ficção para contar a história do autor**. Ele pode escolher escrever em terceira pessoa e mudar alguns elementos para dar um ar mais dramático à sua narrativa ou reconstruir memórias em cenas, a fim de ilustrar melhor certas passagens. Já a autobiografia documental utiliza registros e fatos verídicos do próprio autor para compor a sua obra. Nesses casos é bem difícil achar algum elemento ficcional, uma vez que o autor foca em aproximar-se dos fatos ocorridos em sua vida o máximo possível.

No que se refere a definição de Lejeune para o gênero autobiografia é a seguinte: “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2014, p. 16). Portanto, se a história de Ariadne fosse uma autobiografia documental, ela deveria contar fatos reais de sua vida ou informado a editora que não se referia a sua realidade, mas sim que se trataria de um livro com o gênero da autobiografia ficcional. Deve-se observar nos estudos de Lejeune (2014, p. 16) detalhes do que seria o gênero autobiográfico, cabe perceber outras formas narrativas em proximidade, que ele chega a admitir como gêneros vizinhos da autobiografia, mencionando: memórias, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico, diário e autorretrato ou ensaio.

3 O PLÁGIO LITERÁRIO - REFLEXÕES ACERCA DE *OS ESPIÕES*, DE LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO

Podemos dizer que ao falar em Literatura, é atentar-se à expressão de ideias e sentimentos através da linguagem oral ou escrita, e que está presente nas mais antigas civilizações, com as primeiras histórias de caças, até à contemporaneidade, com os diversos tipos e gêneros e de produções artísticas literárias.

Sabe-se que há muitos casos de plágios nas produções artísticas, literárias e científicas, produções que apresentaram elementos como cópia de materiais a partir de páginas na internet, conceitos e ideias de outros autores em que não foram feitas as citações, sem dá créditos aos autores originais e quando são identificados, terminam tendo consequências sérias. Além de ser uma conduta antiética, a violação dos direitos autorais também é crime e está previsto na lei. A exemplo do Brasil, temos a Lei dos Direitos Autorais – Lei 9.610 de 1998 é a que regulamenta a proteção do direito do autor perante o uso indevido e sem autorização de sua obra. Débora Diniz e Ana Terra (2014) consideram o plágio como: “[...] uma apropriação indevida e não autorizada na criação literária”. Dessa forma, em *Os Espiões*, de Luís Fernando

Veríssimo, se direciona ao leitor a uma diversidade de personagens, inclusive, Ariadne, que nos faz refletir sobre a questão do plágio e sua relação entre cópia, verdade e como isso pode atingir a vida da personagem e a de outras ao redor. Diniz e Terra (2014) destacam:

É muito comum a confusão entre plágio e violação da propriedade intelectual. Porém, assim como nem toda violação de direitos autorais envolve plágio, nem todo plágio infringe direitos autorais.” E continua, “O sentido de cópia para uma obra de domínio público é um pouco diferente: o livro pode ser impresso e distribuído por diferentes vias sem necessidade de autorização ou remuneração, pois o prazo de proteção aos direitos patrimoniais já expirou. A autoria da obra, no entanto, jamais se altera [...] (Diniz e Terra, 2014).

De acordo com Cunha (1986), no site Design Culture:

Cópia pode ser definida como uma reprodução de uma obra de arte, ou seja, é uma imitação sem necessariamente uma alteração, o que a difere do plágio, que geralmente costuma alterar um pouco a obra original para se apropriar. Vamos deixar bem claro uma questão: Copiar não é um problema, o problema é lucrar com a cópia, visto que você não é o detentor dos direitos autorais da obra original (Cunha, 1996).

Quando se define uma cópia se entende como a reprodução de uma obra de arte, assim, ocorre uma imitação ou alteração, Cunha defende que a cópia difere do plágio, uma vez que no plágio a ação altera um pouco a obra que se tem como original e ocorre uma apropriação. Quanto temos obras literárias, geralmente se remete ao ato da escrita e das relações entre escritor e público, pois o artista transmite seus sentimentos e ideias de mundo, levando o leitor à reflexão e até mesmo à mudança de posição perante a realidade. Em *Os espiões*, temos uma narrativa que expõe os personagens a ações em que os episódios de cópias e de plágio são cometidos por Ariadne durante a escrita do que se supõe sua autobiografia, pois nas cartas que ela escreve tenta retratar sua vida, o que não poderia, no primeiro momento, ser cópias de trechos de outra narrativa, o que se descobre é que, na verdade, ela usa uma obra de Sylvia Plath como se fosse sua, sem citar nome e dar o devido crédito para a autora, sobre o plágio, Leite (2009, p. 20) diz que plágio é: “[...] o uso das palavras ou textos de outrem, sem informar de quem eles são ou qual a fonte de onde foram tirados”.

Ariadne se inspirou em um livro europeu de Sylvia Plath e acabou montando uma história de ficção, o que gerou consequências desastrosas por omitir a verdade, que não se tratava da história de sua vida, podemos ver quando isso ocorreu na seguinte passagem:

— A história dela é inventada — disse Dubin, gentilmente, como se me desse a notícia de uma morte. — Outra coisa — continuou Paula. — Nunca houve um ipê-amarelo na frente da casa dos Galotto. E a mãe da Ariadne

não era nada como ela descreve. Coitada da dona Ritinha. Tudo invenção. Senti-me como um animal eviscerado. Pensando: então é isso que chamam de “vazio interior”. Tentei falar, mas não tinha mais pulmões nem diafragma. Me lembro de sacudir a cabeça várias vezes, num “sim” mudo que queria dizer certo, pronto, vamos pra casa, acabou (Veríssimo, 2009, p. 77).

São pontos específicos da narrativa em que o assunto está correlacionado com o plágio, que pode ser cometido por qualquer pessoa nas produções literárias o que gera desconforto nos leitores e uma grande decepção dos examinadores.

Durante a narrativa, os personagens começaram a acreditar que realmente era um relato verdadeiro e que a Ariadne corria perigo. Reuniram-se e fizeram uma operação de resgate, o que teve um final trágico porque descobriram que tudo que Ariadne escrevia era uma ficção, não se tratava de sua vida e além de omitir informações, faltar com a verdade, ela também havia feito cópias de vários trechos da obra de Sylvia Plath, o que pode ser considerado como plágio, pois ela não fez nenhuma citação do nome de Sylvia nos trechos copiados e reescritos na obra que iria ser publicada e geraria lucros com a publicação, portanto apropriando-se assim de ideias que não eram de sua autoria. Na concepção de Wachowicz e Costa (2016, p. 110):

[...] o plágio é essencialmente uma questão ética que consiste no ato de tomar para si, de qualquer forma ou meio, uma obra intelectual de outra pessoa, apresentando-a como de sua autoria.” Não significa apenas elaborar uma cópia fiel e não autorizada do trabalho de outra pessoa, mas, se apropriar da ideia criadora. (PUC, 2017). [...] O plágio enamora-se da cópia, da paráfrase, da não citação, da omissão a outrem. É tomado como crime, como falta de conduta, quando pensado a partir do funcionamento jurídico, como abordado no e-book (Wachowicz e Costa, 2016, p. 110).

As consequências geradas dos atos de plágio promovidos por Ariadne desencadeiam uma série de investigações, uma delas é descobrir a verdadeira vida de Ariadne, e pior, um de seus amigos, Fulvio Edmar, vai até Ariadne para resgatá-la, sendo que o marido dela chega em casa, ele logo pensa que ela o está traindo e, com isso, resolve matar Ariadne e Edmar:

Franco chegando do jogo, cheio de raiva, encontrando Ariadne com Fulvio Edmar, que ele pensava ser o homem que mandava cartões escondido para sua mulher, e... E o quê? Atirando no Fulvio? Atirando nos dois? Tentei não pensar. [...]

Saiu pouca coisa nos jornais. Se não fosse a identidade de um dos mortos, o astrólogo Fulvio Edmar, tudo não passaria de um lamentável acidente doméstico, como o definiu o delegado que cuidou do caso, e que por acaso era parceiro dos Martelli nos carteados do clube. ...o fato é que só a morte do Fulvio Edmar foi notícia. A morte de Ariadne foi muito lamentada. (Veríssimo, 2009, p. 80).

A trama que envolve Ariadne vai se tornando mais dramática com a morte de dois inocentes. Sandra Reimão (2019, p. 96) salienta que: “Por falta de sentido na vida, por solidão, por vontade de aventura, por inocência em relação aos jogos do poder, por não levar em conta a especificidade da arte e da literatura, três homens acabam por causar a morte de, pelo menos dois inocentes”.

Compreende-se que, mesmo sem ter contato com alguns autores, obras e livros, os leitores podem ter as ideias e conceitos parecidos, e isso não significa que seja plágio, pois o plágio é quando o infrator faz uso direto de ideias de outro. Normalmente, a pessoa está sempre ciente de que está roubando as ideias e conteúdos produzidos por outros idealizadores, e tudo isso para usufruir para o seu próprio benefício. Além disso, pode provocar danos financeiros e perdas irreparáveis como o fato ocorrido em *Os Espiões*, de Luís Fernando Veríssimo.

4 NAS PÁGINAS DO PLÁGIO: UMA ABORDAGEM DA IMPORTÂNCIA DA REVISÃO LITERÁRIA A PARTIR DA FICÇÃO *OS ESPIÕES*, DE LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO

No decorrer da história até os dias atuais, a prática do plágio tem sido um problema complexo em todas as áreas das ciências, “[...] se faz presente no mundo desde que os seres humanos desenvolveram a escrita. Porém, despertou maior interesse quando passou a trazer prejuízos financeiros e intelectuais” (Guedes; Gomes Filho, 2015, p. 139). Citamos como exemplo, a literatura, em que alguns autores famosos estiveram envolvidos em casos de plágio, a obra de um determinado autor é apresentada por outro como se fosse própria dele, sem que o autor original fosse recompensado, nem sempre quem o comete, se dá conta de que prática é ilegal e de uma má conduta, de um ato criminoso assim, o plágio, de acordo com o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, apresenta o significado de — ato ou efeito de imitar, de apresentar, como sua, obra de outra pessoa (Cunha, 1986, p. 611).

A discussão em torno dessa prática é a de se constatou na narrativa *Os Espiões*, destaque a importância de se ter especialistas que façam análises e revisão dos textos que irão ser publicados nas mais diversas áreas, como no âmbito editorial, jornais, revistas, trabalhos acadêmicos, obras literárias, livros, entre outros, pois só assim teremos mais segurança e confiança nos textos publicados e na sua veracidade. Entretanto, a análise sobre o tema plágio: a relação entre cópia, verdade, omissão e ficção, em *Os espões*, de Luís Fernando Veríssimo, aponta sobre uma temática relevante e que o plágio pode gerar impactos negativos no dia a dia das pessoas. O plágio constitui-se de um ato ilegal, antiético, torna-se necessário indicar caminhos de mudanças para que se possa haver um ato educativo no universo literário e acadêmico, a fim de preservar a propriedade intelectual.

Durante a narrativa, o narrador por falta de atenção ou conhecimento, estava prestes a cometer o risco de publicar uma obra com trechos inteiros plagiados. Ao

cometer plágio, corre-se o risco de ter a publicação rejeitada. Para fazer a análise da veracidade dos fatos, o editor juntamente com seus amigos montou uma operação de espionagem em que nomearam como Operação Teseu: “A Operação Teseu estaria em Frondosa com sua força máxima, para o que desse e viesse”. (Veríssimo, 2009, p. 56). Em seguida, eles fizeram entrevistas com as pessoas relacionadas a Ariadne, as perguntas foram direcionadas para o irmão que enviava a carta, que também não revelou a verdade: “Concordei apenas com a última parte. Tentaria falar com o irmão da Ariadne, se conseguisse pegá-lo sóbrio”. (Veríssimo, 2009, p. 61).

A editora custeou a operação em busca da verdade, sendo que o objetivo era não publicar uma história falsa e evitar problemas jurídicos:

Sylvia Plath. — O quê? — Sylvia Plath. Ariadne copiou trechos inteiros da Sylvia Plath. Paula segurava a pasta de plástico com o manuscrito de Ariadne numa mão e um livro na outra. Era o dia seguinte e estávamos no saguão do hotel, sentados em velhas poltronas forradas de veludo, ou o que tinha sido veludo um dia. Dubin me olhava com preocupação, sem saber como eu reagiria ao que Paula ia me mostrar. — Olhe aqui... — disse Paula. Tinha sublinhado com lápis as frases copiadas. “Se a Lua sorrisse, se pareceria com você...” “Morrer é uma arte como qualquer outra...” “A Lua arrasta o mar atrás de si como um crime sombrio...” Estava tudo no livro que ela agora me mostrava, os poemas completos de Sylvia Plath, em inglês (Veríssimo, 2009, p. 77).

Compreende-se que, ao utilizar as ideias, produções e/ou imagens de outra pessoa, deve ser mencionado a fonte, origem dos dados da publicação. Assim, é preciso ser ético, estar consciente, dar o devido valor e o crédito a quem desenvolveu as produções artísticas literárias e científicas, além de não correr o risco de sofrer ato punitivo perante a lei de direitos autorais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebeu-se que em *Os espiões*, Luís Fernando Veríssimo usa com maestria sua capacidade de um cronista para narrar uma história romanesca. É possível observar uma narrativa investigativa repleta de metalinguagem para descobrir o plágio de Ariadne, revelando personagens com vontade de investigar a verdade na cidade fictícia de Frondosa. Dessa forma, a partir da análise feita, conclui-se que a descrição exposta da relação entre o que é a omissão, ficção e a verdade, sobre a autobiografia da personagem Ariadne proporcionou apresentar uma análise sobre a problemática do plágio nas produções literárias e científicas.

Para tal, a questão da pesquisa realizada foi de cunho bibliográfica, que oportunizou a realização reflexiva e discursiva com a temática “Plágio: a relação entre cópia, verdade, omissão e ficção, em *Os espiões*, de Luís Fernando Veríssimo”, o presente estudo buscou compreender um tema da atualidade, relacionando os acontecimentos de uma personagem que estava produzindo um livro e que cometeu

plágio na sua obra. Foi sendo mostrado no decorrer do artigo algumas explicações e consequências, que foi considerado o desfecho trágico dos personagens, por causa das seguintes ações cometidas por Ariadne: cópias de uma obra que não era de autoria própria, a ficção por criar fatos que não eram verdadeiros e omissão por não revelar que a própria não escrevia uma biografia documental e sim uma ficcional.

Por fim, a narrativa nos levou a refletir acerca de algo em que estamos vivenciando cada vez mais com os avanços tecnológicos, o uso de plágio e da cópia como apropriação indevida, assim o editor, Dubin, ao receber cartas com uma história duvidosa se vê motivado a descobrir os segredos e mistérios sobre a vida de Ariadne. Dentro desse contexto, o plágio que Ariadne comete é descoberto, ela retira trechos de um livro da Sylvia Plath, o que é na realidade um crime de direitos autorais sobre a obra. Enfim, a narrativa nos deixar bem cientes do que pode acontecer se não deixarmos nossos escritos com as informações claras, se é algo real ou apenas uma história inventada porque pode haver muitas confusões por uma interpretação errada sobre o mesmo. Dessa forma, este estudo produziu o desejo de descobrir o porquê de Ariadne desafiar um conselho editorial com o plágio da obra de Sylvia Plath, ela nos surpreende com suas ações, tornando o mundo em que vive num ambiente perigoso, sendo a narrativa extraordinariamente criativa, produzindo um desfecho surpreendente. Enfim, queremos que o este artigo possa servir para estudos sobre plágio: a relação entre cópia, verdade omissão e ficção.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. <https://www.gov.br> > **Legislação Nacional**. Acesso em 05 de abril de 2023.

COSTA, J. F. F. de. **Omissão** (Reflexões em redor da omissão imprópria). Boletim da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, vol. LXXII, 1996;

CUNHA, A. G. da. **Dicionário Etimológico**: Nova Fronteira da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986. - designculture.com.br - Acesso em: 04 de abril de 2023.

DINIZ, D; TERRA, A. **Plágio**: palavras escondidas. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2014.

FERNANDES, M. Autobiografia: como fazer e exemplos. **Toda matéria**. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/autobiografia/>>. Acesso em: 07 de abril de 2023.

GUEDES, D. O.; GOMES FILHO, D. L. Percepção de plágio acadêmico entre estudantes do curso de odontologia. **Revista Bioética**., Brasília , v. 23, n. 1, p. 139-148, Apr. 2015 .

LEITE, E. L. **Plágio e outros estudos em direito de autor**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2009.

VERÍSSIMO, L. F. **Os Espiões**. Alfaguara, 2009.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

WACHOWICZ, M.; COSTA, J. A. F. **Plágio acadêmico**. Curitiba: Gedai Publicações/UFPR, 2016. Disponível em: <http://www.gedai.com.br/publicacoes/plagio-academico>
www.conceitosdomundo.pt/ficcao/ - Acesso em: 04 de abril de 2023.

GASPI, S; JUNIOR, C. A. de O. M. **O plágio na pesquisa científica e suas consequências**. Disponível em:
<https://www.researchgate.net/publication/360779025_O_plagio_na_pesquisa_cientifica_e_suas_consequencias>. Acesso em 30 de maio de 2023.

PRADO, L. R. Algumas Notas sobre a Omissão Punível. In: **Revista dos Tribunais**, vol. 872, jun./2008. São Paulo: RT, 2008, p. 433.

REIMÃO, S. Os espiões, Luís Fernando Veríssimo e o gênero policial. In: PEREIRA, B. H. **Ficção brasileira no século XXI**: narrativas em mutação. São Paulo: Editora Mackenzie, 2019. p. 81-99.

SAER, J. J. **O conceito de ficção**. In: www.pucsp.br > Tradução Saer-versaofinal - - PUC-SP - Acesso em: 04 de abril de 2023.

SILVA, O. S. F. Entre o plágio e a autoria: qual o papel da universidade? Universidade do Estado da Bahia, campus XIV, Departamento de Educação. **Revista Brasileira de Educação** v. 13 n. 38 maio/ago. 2008

QUESTÕES SOCIAIS E DE GÊNERO EM “O QUINZE”: UMA ANÁLISE DAS CONCEIÇÃO E CORDULINA DE RACHEL DE QUEIROZ

Messias Soares da Silva Almeida
Maria Eduarda de Araújo Freire
Maria Karoliny Lima de Oliveira

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura sempre foi uma ferramenta que destaca não apenas qualidades e os defeitos de uma realidade, mas, além disso, promove reflexões e compreensão das diversas complexidades da condição humana. Assim, desde os tempos mais remotos representa uma arma poderosa que critica as dificuldades do contexto em que determinada obra foi escrita. Neste contexto, para o escritor latino, Mario Llosa (1995), a ficção é “a compensação e consolo pelas muitas limitações e frustrações que fazem parte de todo o destino de insatisfação”. A exemplo disso, podemos destacar o corpus do presente trabalho, *O quinze* (1930) no texto a autora provoca inúmeras reflexões críticas acerca da sociedade, além de denunciar as diversas situações vivenciadas pelo sujeito da época através de seus personagens. A obra, enquanto um dos marcos do regionalismo brasileiro, expõe, entre outras temáticas, questões referentes à desigualdade socioeconômica sofrida pelas personagens, com a falta de direitos, de recursos (transporte, moradia e alimentação) para sobrevivência do problema central da obra: a seca. Além disso, por meio da vida de personagens como Conceição e Cordulina podemos traçar uma perspectiva que está em voga durante o romance, as questões de gênero no contexto ligado ao sertão, contexto que via as mulheres através de um olhar primitivo e ao mesmo tempo determinado.

Dessa forma, o objetivo geral deste trabalho é analisar os impactos sociais apresentados através personagens Conceição e Cordulina, da obra *O quinze* de 1930, para tanto os objetivos específicos são divididos em: discutir quais são as mazelas que os sujeitos sofriam durante aquele período de descaso governamental, abordando alguns de suas aflições que mimetizam a sociedade brasileira da época, apresentar como esses conflitos atingem a transformam a vida das personagens em análise.

Para tanto, a presente pesquisa apresenta abordagem bibliográfica de cunho qualitativo. As temáticas discutidas ao longo da pesquisa são embasadas em teóricos como Lerner (1986), Priore (2004) e Perrot (2006) expõe-se a questão do feminino na sociedade e na história, apontando uma representação dos problemas que as

mulheres sofriam pelo simples fato de serem mulheres por meio das personagens femininas de Queiroz. Ademais, recorremos aos estudos de Candido (1965), a respeito de como a sociedade e a literatura estão intimamente ligados, além de Hollanda (2022), biografia da autora, que aponta algumas das características da vida da escritora em seu romance de análise.

Diante disso, o que justifica a elaboração deste estudo, é sua contribuição na área da literatura, e nas demais de humanas para o desenvolvimento de pesquisas que buscam valorizar a figura do nordestino na sociedade brasileira, e apontar uma parte da história do sertão brasileiro: as lutas e desigualdades perante a sociedade. Essa pesquisa também contribui para inspirar, criar e desenvolver projetos que buscam valorizar mais as mulheres escritoras, dando destaque às essas figuras célebres da literatura brasileira.

2 RESULTADOS E DISCUSSÕES

2.1 As denúncias sociais na literatura de 30

Como sabemos, a literatura pode ser utilizada para retratar uma realidade na qual uma determinada obra está inserida em um determinado período histórico. Isso não significa que uma determinada obra só terá valor se retratar fielmente cada detalhe da sociedade, ou se for apenas por questões estéticas como afirma Cândido:

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão. Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (Candido, 1965, p. 13-14).

Ou seja, os fatores externos (mazelas sociais, por exemplo) de uma obra devem ser analisados junto com os fatores internos (a maneira como o autor se expressa no texto), pois ambos complementam um ao outro. No caso do romance de Queiroz, um fator externo de muita importância relatada na obra apresentada são

os chamados “campos de concentração”¹, de acordo com G1, site de notícias da rede Globo:

O primeiro campo de concentração, registram os documentos oficiais, nasceu em decorrência da seca de 1915, quando os chamados abarracamentos – barracas espalhadas pela cidade – deram lugar a áreas de concentração dos migrantes. Os retirantes chegavam, sobretudo, pela via férrea e eram contidos em um grande terreno para evitar, dentre outras coisas, que passassem a vagar pela capital, ampliando cenários de pobreza. A concepção de uma área para concentrar migrantes veio após o acolhimento no Passeio Público, no Centro da cidade, exceder os três mil retirantes, registra o documento. Apoiado na noção de ordenamento, um terreno no Alagadiço concentrou retirantes. O local chegou a abrigar cerca de oito mil pessoas. Findado o período de estiagem, em 1916, o campo foi desfeito².

Como mencionado anteriormente, pela citação, várias pessoas morreram durante essa seca. Ao decorrer da obra em análise, percebemos que a autora utiliza para relatar essa questão social, entre outros personagens, a figura de Conceição que se torna voluntária para ajudar os pobres retirantes. Em um diálogo relatado na obra pode-se observar alguns fatos interessantes:

Conceição atravessava muito depressa o Campo de Concentração. Às vezes uma voz atalhava: Dona, uma esmolinha... Ela tirava um níquel da bolsa e passava adiante, em passo ligeiro, fugindo da promiscuidade e do mau cheiro do acampamento que custou, atravessar aquele atravancamento de gente imunda, de latas velhas, e trapos sujos! Mas uma voz a fez parar.- Doninha, dona Conceição, não me conhece? Era uma mulata de saia preta e cabeção encardido, que, ao ver a moça, parara de abanar o fogo numa trempe, e a olhava rindo. Conceição forçou a memória. Sim... Ah! É a Chiquinha Boa! Por aqui? Mas você não era moradora de seu Vicente? Saiu de lá? A mulher inclinou a cabeça para o ombro, coçou a nuca: A gente viúva... Sem homem que me sustentasse... Diziam que aqui o governo andava dando comida aos pobres... Vim experimentar (Queiroz, 1930, P. 64).

Como apontado na citação anterior, uma das dificuldades que as mulheres passavam era a dependência de seus maridos, até certo ponto. Quando o cônjuge morria, infelizmente elas precisavam recorrer a outros meios de subsistência, neste caso, o campo de concentração. Portanto, na obra literária de Queiroz, o fator externo (contexto) se une com o fator interno (linguagem informal, por exemplo) para expor a realidade das personagens de o quinze (mazelas sociais), se utilizando de uma estética própria da autora, para narrar a vida das figuras envoltas naquele contexto (campo de concentração).

¹ Campos de concentração, não confundir com os campos de extermínio nazista, nem com os Gulags URSS.

²G1 Essa informação <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2019/07/20/campo-de-concentracao-onde-flagelados-da-seca-eram-aprisionados-e-tombado-no-ceara.ghtml>.

2.2 A vivência da mulher nordestina e a seca

Durante a história muitos pesquisadores têm discutido quando, como e por que as mulheres foram reduzidas, para a sociedade atual, a uma mera fábrica de produção humana, dona do lar e cuidadora da família. Essas questões são debatidas por Lerner, em seu livro *A criação do patriarcado* (1986). Nele a historiadora destrincha quanto surgiu a opressão das mulheres, apontando e questionando a visão tradicionalista de outros historiadores:

A resposta tradicionalista (...), é que a dominação masculina é universal e natural. O argumento pode ser proposto em termos religiosos: a mulher é submissa ao homem porque assim foi criada por Deus. Tradicionalistas aceitam o fenômeno da “assimetria sexual”, a atribuição de diferentes tarefas e papéis para homens e mulheres, algo observado em todas as sociedades humanas conhecidas, sendo prova desse ponto de vista e evidência de seu caráter “natural”. Eles argumentam que, se à mulher foi atribuída, por planejamento divino, uma função biológica diferente da do homem, a ela também devem ser atribuídas diferentes tarefas sociais. Se Deus ou a natureza criaram diferenças entre os sexos, que, em consequência, determinaram a divisão sexual do trabalho, ninguém pode ser culpado pela desigualdade sexual e pela dominação masculina (Lerner, 1986, p. 39).

De fato, se levarmos em consideração a perspectiva da religião, principalmente a judaico-cristã, predominante no Brasil, apontada pela narrativa bíblica de que primeiro veio o homem e depois a mulher, (Gênesis 1, 26-27). E, ademais, ambos foram castigados de diferentes maneiras, devido a desobediência a Deus, Adão, que passou a trabalhar e colher o fruto da terra com o suor de seu rosto (Gn 3;17-19) e Eva, que sofreria dores no parto e que seria submissa ao homem (Gn 3; 17). Portanto, essas definições tradicionalistas do que seria um homem e uma mulher, na perspectiva biológica, apontada por Lerner, não seria discutido, de maneira mais aprofundada a desigualdade de gênero, mas sim uma conformidade com a assimetria sexual:

A consequente explicação da assimetria sexual coloca as causas da submissão feminina em fatores biológicos pertinentes aos homens. A maior força física, a capacidade de correr mais rápido e levantar mais peso e a maior agressividade dos homens fazem com que eles se tornem caçadores. Portanto, tornam-se os provedores de alimento nas tribos e são mais valorizados e honrados do que as mulheres. As habilidades decorrentes da experiência em caça, consequentemente, permitem que se tornem guerreiros. O homem-caçador, superior em força, habilidade e com experiência oriunda do uso de ferramentas e armas, “naturalmente” vai proteger e defender a mulher, mais vulnerável, cujo aparato biológico a destina à maternidade e aos cuidados com o outro (Lerner, 1986, p. 40).

Nesse sentido, deve-se destacar que esses papéis de gênero são bem definidos no romance de Queiroz, já que a obra se passa em um ambiente

predominantemente religioso e patriarcal: o sertão. Del Priore, em seu livro *História das mulheres no Brasil* (2004) destaca o papel da mulher no sertão nordestino da seguinte forma: “As mulheres de classe mais abastada não tinham muitas atividades fora do lar. Eram treinadas para desempenhar o papel de mãe e as chamadas “prendas domésticas” - orientar os filhos, fazer ou mandar fazer a cozinha, costurar e bordar (Priore, 2004, p. 208).

Nesse contexto, Cordulina personifica esse papel da mulher. A personagem, ao longo do romance, passa a primeira parte de seu enredo dentro de casa, cuidando dos filhos. Ademais, quando recebe a notícia de que deverá sair de casa, devido às condições decorrentes da seca, mostra-se aflita, em saber que deverá sair de seu lar:

Cordulina ouvia,e abria o coração àquelas esperanças; mas correndo os olhos pelas paredes de taipa, pelo canto onde na redinha remendada o filho pequeno dormia, novamente sentiu um aperto de disse: - Mas, Chico, eu tenho tanta pena da minha barraquinha! Onde é que a gente vai viver, por esse mundão de meu Deus? (Queiroz, 1930, p. 37).

Nota-se, que Cordulina, como dona de casa, demonstra-se mais preocupada com a questão do lar e da segurança das crianças, diferentemente de seu marido, que prefere abandonar tudo, sem pensar nas dificuldades que todos da família irão passar. Ademais, em contrapartida à Cordulina, a quebra de expectativas em relação às mulheres, é representada na figura de Conceição, uma jovem professora, que não pensa em se casar e constituir uma família, resistindo à ordem social que é imposta. Na obra, o narrador descreve a jovem da seguinte forma:

Conceição tinha vinte e dois anos e não falava em casar. As suas poucas tentativas de namoro tinham-se ido embora com os dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona (...)Conceição talvez tivesse umas ideias; escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscar dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar o Nordau ou o Renan da biblioteca do avô. Chegará até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíam as piores das tais ideias, estranhas e absurdas à avó (Queiroz, 1930, p. 20).

Essa atitude transgressora de não seguir as normas da sociedade (constituir família) frequentemente é abominável pela avó de Conceição, Mãe Nácia. Nas falas da personagem: “Mulher que não se casa é um aleijão” (Queiroz, 1930, p. 20). Ao pesquisar nos dicionários³, de maneira mais atenta ao significado da palavra adotada por Mãe Nácia, tal palavra significa ‘deformidade’, mas em um sentido figurado é: ‘considerável defeito físico ou mental’, monstruosa”. Diante disso, entende-se, de maneira muito clara, que avó considera a neta totalmente distante daquilo que considerava dentro de seu conceito de normalidade, já que para a avó se uma mulher não constitui uma família, ela possui algum defeito de “caráter

³ Aleijão, deformidade física. Dicionário Houaiss, online.

natural”, termo esse apontada pela visão tradicionalista descrita na primeira citação de Lenner (1986).

Ademais, tal revolução no pensamento feminino, a ruptura com as tradições passadas de geração em geração, deve-se a alguns grandes acontecimentos históricos que rompem o tradicionalismo. Para Perrot (2006) destaca-se a Revolução Francesa, que lhes concede direitos civis, como a igualdade de sucessão, igualdade no ato civil de casamento, dando às mulheres livre pensamento de se casarem ou não com um determinado homem e o direito de gerir seus bens materiais. Outro sim, destacado por Perrot, foram as mudanças no campo, seja pelo êxodo do campo para a cidade, seja pela modificação do mercado:

Por muito tempo aparentemente imóvel, a vida nos campos muda, e a das mulheres também. Por influência do mercado e das comunicações. Pela industrialização. Pelo êxodo rural. Pela ação das guerras, principalmente a de 1914-1918, que esvaziou o campo de seus jovens e transferiu uma parte de suas tarefas e de seus poderes para as mulheres: elas aprendem a lavrar a terra, gesto viril, e a gerenciar seu negócio. Esses fatores acumulados modificaram o equilíbrio das famílias e as relações entre os sexos e mudaram a vida das mulheres. O êxodo rural afetava as mulheres. Não somente porque elas continuavam no campo. Pois elas também participavam do êxodo (Perrot, 2006, p. 109).

Essa mudança, na obra de Queiroz, é representada na figura de Cordulina. Em certo momento da obra, a mulher do capataz, fica responsável por organizar as coisas mais importantes para embarcar no êxodo junto à sua família (roupa, comida e água). Diferentemente de seu marido, Chico Bento, que organiza as coisas relacionadas ao atravessamento, como arrumar o burro de carga. À vista disso, percebe-se como a mulher é em *O Quinze* retratada de diferentes formas, pois representam classes sociais distintas. A imagem de Cordulina (a mãe, dona de casa, e do campo) e Conceição, (a professora que não deseja se casar e mulher da cidade), são as figuras centrais desses dois espectros.

2.3 Cordulina e Conceição e os impactos sociais vivenciados em *O Quinze*

Rachel de Queiroz nasceu em 17 de novembro de 1910 na cidade de Fortaleza, Ceará, importante capital do nordeste brasileiro. Essa figura célebre, à frente de seu tempo, rompeu os preconceitos da sociedade brasileira do século XX: ser uma escritora de sucesso e ser a primeira mulher a entrar na Academia Brasileira de Letras. Apesar dessa conquista impressionante para a história das mulheres, em especial as brasileiras, possuía uma mentalidade complexa demais para ser entendida. Insistia, de acordo com a biografia feita por Heloisa Buarque de Hollanda (2022), “que sua vitória nada tinha a ver com as conquistas feministas, e que sua entrada para a ABL era apenas para satisfazer “a vontade de velhos amigos”, além

de afirmar que escrevia por dinheiro, já que se considerava mais jornalista, do que escritora.

A escrita de Queiroz fazia parte do que ficou conhecido como movimento Modernista. Como sabemos, essa estética literária tinha como base afastar a produção literária brasileira dos modelos europeus. De fato, é isso que Rachel representa em suas obras a sociedade brasileira em sua essência, diante da brasilidade que se buscava na época moderna. De acordo com Bosi (1982):

O Modernismo e, num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevaleceria (Bosi, 1982, p. 314).

Assim, Queiroz, utilizando desse movimento modernista, traz em sua origem a exposição dos problemas sociais citados anteriormente, denuncia essa mazela, os campos de concentração, aponta, em sua obra, as consequências que esse impasse acarreta na vida das personagens. Por exemplo, a fome que tais pessoas vivenciavam durante a estadia nestes campos, caso de Cordulina que passa certo período dentro desses campos.

No romance apresentado pela escritora Rachel de Queiroz, aparecem representadas várias mulheres diferentes, com vidas diferentes. Cada uma dessas personagens possui algumas características singulares próprias, que na maior parte das vezes parecem ser o oposto de outras características dos demais personagens no romance. Para entender melhor, recorreremos à figura de Conceição e Cordulina. A primeira, Conceição, possuindo como características principais não seguir o que era esperado pelas mulheres (constituir família, ser dona do lar e ter filhos), a jovem professora é o total oposto de sua comadre, Cordulina, mulher de Chico Bento. Em oposição a Conceição, Cordulina possui uma família tradicionalmente nordestina, com um marido como o cabeça da casa, cinco filhos e dona do lar. A mulher do vaqueiro, devido a única realidade possível para ela, demonstra gostar da vida doméstica, mas não significa que ela realmente goste, mas sim que ela aceitou aquele meio de vida, e assim tendo como sua característica mais aparente a preocupação com os filhos.

Cordulina personifica um aspecto muito importante, abordado em algumas das obras de sua criadora, Rachel de Queiroz, maternidade. De acordo com a biografia feita por Hollanda (2022) a maternidade é um tema central nas personagens femininas de Queiroz:

Quando perguntada sobre o traço mais marcante de sua personalidade, infalivelmente respondia: a maternidade. “Minha maternidade é inesgotável”, declarava. O que não deixa de ser interessante no caso de uma mulher que perdeu sua única filha aos dois anos de idade, que nunca

mais teve filhos e que criou uma galeria importante de personagens femininas, todas sem descendência (Hollanda, 2022, p. 10).

De fato, nenhuma das personagens femininas de Queiroz possui uma mãe, é o caso de Conceição, mas também o de Cordulina, que não aparece uma descrição da mãe dela, pelo contrário, ela é a única mãe, biológica, representada na obra que personifica a sociedade patriarcal da época, que enfrenta as dificuldades da seca, abandonando assim seu lar e sua terra. Cordulina faz essa jornada de fugir da seca com o seu marido, capataz da fazenda, Chico Bento, com isso a moça passa a perder dois filhos, um pela fome e morte e o outro fora adotado por Conceição, essa, por sua vez, traz o aspecto da maternidade, já que se preocupa, ao longo da obra com a saúde do menino, além de tratá-lo, de certa forma, como um filho. Essa, por sua vez, passa a seca de maneira mais amena, possuindo recursos para sustentar, durante os períodos de estiagem, como uma casa em Fortaleza, alimentação e um emprego fixo, podendo assim, ao final da obra, adotar um dos filhos de Cordulina. Graças a sua classe mais privilegiada (ser professora da capital), a moça não encontra tantas dificuldades para atravessar a seca, diferentemente de Cordulina. A mulher do vaqueiro, devido a seu contexto totalmente oposto da professora, já que era mulher do campo, que não provinha de muitos bens materiais, perpassa a seca com mais dificuldade, haja vista que em determinado momento do romance ela fica um tempo nos barracos dos campos de concentração. Queiroz, assim, denuncia em sua obra, como diferentes classes sociais, passam por um mesmo contexto, mas de maneira diferente, pois suas vidas são diferentes.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos resultados obtidos, observou-se que o papel do governo no combate às mazelas apresentadas em *O quinze* (1930), como os campos de concentração, a fome e a seca, foram um impacto de suma importância na sociedade, pois mostra a negligência do Estado no combate a esses impasses. Ademais, expõe-se como a mulher, de diferentes classes sociais, passava por essas dificuldades, de maneiras diferentes. Além de como elas eram vistas perante a sociedade, mostrando como os papéis de gênero foram bem estabelecidos na obra. Vimos que as personagens Conceição e Cordulina passam pela seca de maneiras diferentes, cada uma delas experimentando graus diferentes da seca e das questões de gênero refletidas pelas mazelas sociais da época. Como, por exemplo, de recordação, Conceição fica no conforto de sua casa, e não pretende ter filhos ou seguir o que era esperado de uma mulher. Enquanto Cordulina ao perder o filho e chega aos campos de concentração depara-se com um cenário periclitante: falta de alimento, alojamentos decentes e um saneamento básico adequado.

Além disso, através da constatação dos problemas sociais e de gênero na era de 1915, se cria uma reflexão de como o ser humano lida com os problemas de sua

época, fazendo de tudo para subsistir por meio do amor ao próximo, como Cordulina que entrega um de seus filhos para ser cuidado por Conceição, e essa, por sua vez, acolhendo tanto o menino quanto os retirantes dos campos.

Por fim, deve-se ressaltar que a relevância deste trabalho pode contribuir com a área do conhecimento, para os leitores da obra, a fim de que possam aprender com os erros do passado, reavivar as ideias que deram certas para resolver determinado impasse. Outrossim, este trabalho tem como meta a contribuição para a valorização da figura feminina na sociedade, incluindo, a valorização das escritoras, como Queiroz, visto que, as mulheres ainda sofrem um apagamento, quando se trata de estudar as outras literárias feitas por elas.

REFERÊNCIAS

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

CANDIDO, A. *Et al.* **A Personagem de Ficção**. 5 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

HOLLANDA, H. B. de, **Como Entender Rachel de Queiroz**. Brasília: FUNAG ; Instituto Guimarães Rosa, 2023. 87 p. (Grandes Autores Brasileiros)

LERNER, G. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Trad. Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

MARTINS, P; LEDO, T, O. de. **Manual de Literatura, Guia Prático da Língua Portuguesa**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro (DCL), 2008.

PERROT, M. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2006.

PRIORI, D. M (Org.), **História das mulheres no Brasil**. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2004.

QUEIROZ, R. de. **O Quinze**. 82 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

REPRESENTATIVIDADE DA MULHER SURDA: ANÁLISE DA OBRA *O GRITO DA GAIVOTA* DE EMANUELLE LABORIT

Mifra Angélica Chaves da Costa

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A História dos povos surdos apresenta muitas marcas, sofrimentos e opressão que eles sofriam de uma sociedade ouvintista. Essas marcas indeléveis estão enraizadas na vida dos surdos da contemporaneidade, mas podemos realizar esse percurso histórico por outros caminhos, novas rotas com inúmeras possibilidades. Dentro desse contexto de exclusão, a mulher surda, durante séculos, foi invisibilizada e oprimida. Suas lutas, anseios e reivindicações foram sufocados. Foram impedidas de estar na sociedade, fazer parte e contribuir para a transformação.

O objetivo versa analisar a obra *O Grito da Gaivota* (2000), de autoria de Emanuelle Laborit, na perspectiva de problematizar o machismo e capacitismo na sociedade. O arcabouço teórico é alicerçado em Perlin e Vilhalva (2017); Honora (2014); Quadros (2003). A metodologia se configura como análise literária hermenêutica. Segundo Rocha (2010) “a atribuição e a produção de sentido não acontecem de maneira espontânea, razão pela qual o estudo da hermenêutica literária sem a devida verificação do papel do leitor parece ser insuficiente e pouco plausível, pois concordamos com a interdependência, prevista por Wolfgang Iser, entre gesto hermenêutico, subjetividade e as formas que esse gesto assume”.

A obra *O Grito da Gaivota*, através da autobiografia de Emanuelle Laborit, autora surda, que narra e faz apontamentos necessários sobre ser mulher surda, a construção da sua identidade, relação com o mundo, língua de sinais, educação, sonhos e conquistas.

Com este estudo, constata-se que a mulher surda pertence a, no mínimo, duas minorias: mulher e pessoa com deficiência, portanto, deve ser posta em pauta as suas reivindicações, lutas, pois a sociedade é marcada por pensamentos e atitudes de cunho machista e capacitista, que, muitas vezes, desmoraliza e incapacita a mulher surda. Que a sociedade possa refletir que a mulher surda tem seu papel, deve ser respeitada, valorizada e ter a oportunidade de ser/estar onde quiser. Que através desse estudo, outras mulheres surdas possam se empoderar, despertar para a autonomia, liberdade e independência.

2 A MULHER SURDA, SUAS LUTAS E (RE)EXISTÊNCIAS

Os sujeitos atravessaram momentos desafiadores, em que a sociedade não reconhecia o outro na sua diferença. Sassaki (1997) define as fases desse processo como: exclusão, segregação, integração e inclusão. Durante muitos anos, as pessoas com deficiência passaram por períodos de exclusão, as quais eram jogadas em abismos, eram excluídos, impedidos de viver em sociedade (Sassaki, 1997).

Quando nos reportamos à História sabemos que os povos surdos no Egito eram considerados deuses, pelo fato de não falarem consideravam que se comunicavam com Deus. No século XII, a Grécia e em Roma eram impedidas de viver, não eram considerados humanos (Honora, 2014) e, depois, quando isso foi possível foram impedidos de receber herança, casar, votar e estudar. Este último, por considerar que os surdos pelo fato de não ouvir e falar não conseguia aprender, era impedido de frequentar a escola, como se pensava Aristóteles (Honora, 2014).

O monge Pedro Ponce de León foi o responsável pela criação do primeiro alfabeto manual em Língua de Sinais. É considerado o primeiro professor de Surdos. O abade francês Charles-Michel de L'Épée fundou a primeira escola pública para surdos (Honora, 2014).

Em um tempo posterior houve o período da segregação, em que as pessoas com deficiência eram segregadas, separadas, e na escola existiam as classes especiais (Sassaki, 1997). Sobre a etapa adiante foi a integração, a concepção da sociedade, a priori, era que as pessoas com deficiência tivessem que se adaptar à sociedade. Os espaços sociais tinham vários obstáculos que impediam dessas pessoas transitarem, de forma, autônoma e independente e elas deveriam buscar estratégias, maneiras de como se inserir na sociedade (Sassaki, 1997).

Laborit (2000) afirma que:

Na escola não gosto das professoras da classe dita de integração. Querem que eu me assemelhe às crianças que ouvem, impedem-me de fazer gestos, obrigam-me a falar. Com elas fico com a sensação de que é preciso esconder que se é surdo, imitar os outros como um pequeno robô, quando afinal não percebo metade do que se diz na aula (Laborit, 2000, p. 43).

Os estudantes surdos e surdas não se sentiam acolhidos, é imposto que eles oralizem, a fim de assemelharem ao ouvinte. Não há valorização do ser surdo e da sua língua de sinais. A aula oralizada não permite que os surdos e surdas aprendam, desencadeando inúmeros prejuízos na sua formação, desenvolvimento e aprendizagens.

Com o passar do tempo e no avançar das discussões, vislumbrou-se o paradigma da inclusão. Mantoan (2003) denota que:

Na perspectiva inclusiva, supprime-se a subdivisão dos sistemas escolares em modalidades de ensino especial e de ensino regular. As escolas

atendem às diferenças sem discriminar, sem trabalhar à parte com alguns alunos, sem estabelecer regras específicas para se planejar, para aprender, para avaliar (Mantoan, 2003, p. 16).

A educação inclusiva desenha um novo caminho a seguir, a sociedade, a escola, enfim todos os espaços sociais devem se adequar para possibilitar a inclusão da pessoa com deficiência. Na instituição escolar deve haver adaptação curricular, nas estratégias metodológicas, avaliação. Mas seria a educação inclusiva a mais adequada para os discentes surdos e surdas ou uma educação bilíngue que, de fato, contemplaria a necessidade linguística e os fariam aprender e desenvolver?

Quadros (2003, p. 76-77) apresenta o que seria, na perspectiva do surdo, o processo de inclusão “como garantia dos direitos de terem acesso à educação de fato, consolidada em princípios pedagógicos que estejam adequados a eles. As proposições ultrapassam as questões linguísticas, incluindo aspectos sociais, culturais, políticos e educacionais”. Inclusão não se limita à contratação de um intérprete de Libras, mas ao fato do surdo e surda está presente num ambiente sinalizado, com sujeitos surdos e ouvintes que se comunicam em Libras e que seja contemplado questões linguísticas, culturais, políticas do povo surdo. Incluir é se sentir parte do processo, ser acolhido e suprida a sua necessidade e se sentir pertencente àquele espaço.

Alguns debates foram decisivos para que as pautas da comunidade surda fossem concretizadas. A partir das reivindicações, lutas e movimento surdo foi implementada a lei nº 10.436/ 02, a qual foi decretada em 24 de abril de 2002. Ela reconhece Libras como a língua oficial da comunidade surda brasileira e a sua segunda língua, o Português escrito. As escolas devem respeitar os direitos linguísticos dos sujeitos surdos. O decreto nº 5.626, de 22 de dezembro de 2005, que regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002 dispõe sobre a formação do professor de Libras, garante que a disciplina de Libras seja obrigatória nos cursos de licenciaturas e fonoaudiologia e ainda que na área da saúde o sujeito surdo seja atendido em Libras; tenha intérpretes de Libras.

A Lei nº 12.319/10, de 01 de setembro de 2010, alterada recentemente pela lei nº 14.704/2023, regulamenta a profissão de tradutor-intérprete e do guia-intérprete de LIBRAS, determina quais são os tipos de interpretação; a formação; a postura profissional e ética. A Lei Brasileira de Inclusão (LBI) nº 13.146, de 6 de julho de 2015 assegura e promove, com equidade os direitos da pessoa com deficiência, propondo à sua inclusão social. A LBI reafirma a relevância de um ensino inclusivo pautado na necessidade do surdo, a fim de que esse seja alfabetizado na língua primeira, Libras, e posteriormente, na Língua Portuguesa na modalidade escrita. O currículo, práticas pedagógicas, formação de professores, profissionais para o AEE e tradutores-intérpretes de Libras.

Na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) nº 9.394/96, na modalidade de Educação Especial assegurava o ensino e as adaptações necessárias

para atender as demandas dos alunos com deficiência, transtornos globais do desenvolvimento e altas habilidades ou superdotação. A nova modalidade da LDB é a Educação Bilíngue para surdos da lei nº 14.191/21. No seu artigo 3º, assegura que deve ser respeitada a diversidade humana, linguística, cultural e identitária das pessoas surdas, surdocegas e com deficiência auditiva sinalizantes.

Determina que a educação bilíngue deve ter início na Educação Infantil e acontecer ao longo da vida, a fim de que a criança tenha contato e aquisição na mais tenra idade a sua língua materna, no caso do Brasil, a Libras. A língua de instrução deve ser Libras; material didático bilíngue, currículo que respeite a identidade dos surdos e surdas. O aluno ou a família optará pelo ensino em escola regular ou educação bilíngue.

Perlin e Strobel (2014, p. 26) afirmam que “para o sujeito surdo ter acesso a informações e conhecimentos e para estabelecer sua identidade é essencial criar uma ligação com o povo surdo o qual usa a sua língua em comum: a língua de sinais”. A língua de sinais é uma língua viva. Ela está em constante evolução. Os sujeitos surdos e surdas aprendem em pares. A interação é fundamental nesse processo identitário. Eles estão aprofundando os estudos sobre a sua comunidade, cultura e língua. Isso evidencia o orgulho de ser surdo e surda e participar ativamente da comunidade. E a escola bilíngue possibilitará essas interações e se reconectar com a história, identidade e cultura do povo surdo.

Um dos problemas sociais e educacionais vigente, segundo Skliar (2005, p. 30) “não é a surdez, não são os surdos, não são as identidades surdas, não é a língua de sinais, mas, sim, as representações dominantes, hegemônicas e ‘ouvintistas’ sobre as identidades surdas, a língua de sinais, a surdez e os surdos”.

Um dos obstáculos vivenciados pelos surdos e surdas é a sociedade que por ser constituída por sua maioria ouvinte, estabelece padrões, representações dominantes, que o ouvinte é superior ao surdo, que a Língua Portuguesa é mais importante de ser aprendida por todos/as e Libras deve ser secundarizada, esquecida, silenciada, invisibilizada pela concepção opressora e majoritária do mundo ouvinte. Essa e outras limitações que devemos combater e lutar por uma educação equitativa que respeite e valorize o ser surdo, a sua cultura, comunidade, identidade e língua materna.

A comunidade surda clama pelo respeito ao seu direito à educação como afirmam Perlin e Strobel (2014, p. 20) “de fato, temos nossas lutas de significação quais sejam: a busca por educação bilíngue, por políticas para a língua de sinais no Brasil, pela abertura das portas das universidades, por posições de igualdade, por ter intérpretes de língua de sinais e por serem válidos os nossos direitos”. (Perlin e Strobel, 2014, p. 20). Os surdos e surdas lutam incansavelmente para que tenham acesso à educação, suas vidas sejam transformadas e possam assim também mudar o mundo. A educação devolve para a mulher surda o seu lugar na sociedade.

3 REPRESENTATIVIDADE DA MULHER SURDA: ANÁLISE DA OBRA “O GRITO DA GAIVOTA” DE EMANUELLE LABORIT

A obra “O Grito da Gaivota” (2000), escrito por uma mulher surda francesa, Emanuelle Laborit, apresenta a história da sua própria vida: da infância à fase adulta. Ela reconta as experiências vivenciadas e aborda sobre mais diversos contextos: educacionais, políticos, culturais e sociais. Laborit (2000) aborda sempre a mulher surda como sendo a autora da sua história, apresentando a mulher surda com potencial, tem orgulho de ser mulher surda, empoderada, que valoriza a sua língua de sinais, cultura, comunidade e que luta por uma educação acessível para o surdo.

A mulher surda deve ter seu direito assegurado à educação de qualidade e acessível linguisticamente, a fim de vislumbrarmos uma educação como um caminho para a liberdade, como nos ensinou Freire (1999). Pois muitas vezes, as mulheres surdas são invisibilizadas duplamente, por ser mulher e pessoa surda. Que possamos lutar para que ela sempre tenha oportunidade de se posicionar, e assim construirmos uma sociedade anticapacitista. Laborit (2000) afirma:

Na escola não gosto das professoras da classe dita de integração. Querem que eu me assemelhe às crianças que ouvem, impedem-me de fazer gestos, obrigam-me a falar. Com elas fico com a sensação de que é preciso esconder que se é surdo, imitar os outros como um pequeno robô, quando afinal não percebo metade do que se diz na aula. (Laborit, 2000, p. 43).

Quando se remete à História, percebe-se que algumas pessoas e grupos sofreram bastante com a opressão de pensamentos e ações dominantes. Como se defendia Freire (2005) existiam opressor, no caso dos surdos, os ouvintes e o povo surdo, as mulheres surdas sempre foram oprimidas. Nesse pensar, provocaram inúmeros desdobramentos que interferiram diretamente na constituição dos indivíduos, suas histórias, marcas, papéis desses sujeitos na sociedade.

As concepções machistas e capacitistas são de base estrutural. A sociedade com a sua forma de pensar, articular as ideias, ao longo do tempo tem reproduzido discursos e atitudes que privilegiam um grupo e invisibiliza, cancela e silencia outros. Minayo (2005) explica que:

A concepção do masculino como sujeito da sexualidade e o feminino como seu objeto é um valor de longa duração da cultura ocidental. Na visão arraigada no patriarcalismo, o masculino é ritualizado como o lugar da ação, da decisão, da chefia da rede de relações familiares e da paternidade como sinônimo de provimento material: é o “impensado” e o “naturalizado” dos valores tradicionais de gênero (Minayo, 2005).

Historicamente desde a concepção muitas famílias tinham o desejo que fossem bebês do sexo masculino que serão produtivos e teriam maiores oportunidades de ser especulados para cargos e status socialmente reconhecidos.

Quando nascidas as mulheres sempre foram dadas atribuições que os homens não exerciam, sempre no contexto do lar e com tarefas domésticas de cuidar do outro. Colocava a mulher na condição de submissão e, por tanto, era oprimida, sem vez e sem voz, perante à sociedade. A mulher não podia ter liberdade para tomar fazer as próprias escolhas, estudar, votar, dirigir, trabalhar e etc., ou seja, era impedida de sair à rua desacompanhada de um homem e de desenvolver atividades para além das domésticas.

Uma sociedade paternalista que tem como base o machismo compreende que as relações ocorrem de maneira desigual, considera que o homem é superior a mulher. E essa recebe uma educação e cuidados por parte do núcleo familiar/social diferenciados, desde a sua mais tenra infância que se protela ao longo da vida. A mulher é colocada num lugar e assume um papel que ela não teve a oportunidade de optar. Ela é ensinada e obrigada socialmente a ser passiva, submissa e, portanto, invisibilizada.

O capacitismo é uma outra concepção que se construiu historicamente que as pessoas com deficiência são incapazes de ser sujeitos autônomos, de viver e contribuir com a sociedade. Laborit (2000, p. 14) revela que “a minha mãe diz que a família se consolava com lugares-comuns: “É surda, mas é tão bonitinha!” “E vai ser muito mais inteligente!”. O termo capacitismo refere-se à discriminação e ao preconceito à pessoa com deficiência, julgando como incapaz, inaptas ou ineficazes para gerir à sua vida, realizar atividades cotidianas, colocando-a como inferior, subestimando a sua capacidade e enfatizando, assim, a deficiência em detrimento da pessoa (Melo, 2014).

Nesta perspectiva, Perlin e Vilhalva (2017, p. 134) denunciam que:

A visão de incapacidade, atribuída à mulher surda pela sociedade, prevalece inconsequente e está mais viva que nunca. Somos tidas como incapazes de cuidar de nossos filhos, dirigir nossas vidas, decidir os destinos dela, de nosso corpo, nossos objetivos, nos locomovermos etc. Os espaços da saúde são de maior conflito, uma vez que são marcados por cenas de mulheres que foram levadas a esterilização não consentida, que devem ser acompanhadas pela família durante exames ginecológicos, que são implantadas sem consentimento, sem esclarecimento (Perlin e Vilhalva, 2017, p. 134).

A mulher surda sempre viveu num cenário e numa narrativa de autoria de outros sujeitos, majoritariamente de homens, eles decidiam onde, quando, como e porque elas tinham que assumir tais posturas. A mulher surda sempre teve uma vida limitada e, portanto, isso reverberou em várias desarticulações para a sua própria consciência de sujeito histórico, crítico e reflexivo da realidade.

O modelo criado de sujeito “esteticamente perfeito” idealizado pela sociedade e isso é muitas vezes reforçado na escola, vai-se perpassando ao longo das gerações provocando inúmeros problemas de discriminação, preconceitos, sofrimentos, traumas nas pessoas com deficiência, pois eram consideradas apenas a

sua deficiência, limitações e não o sujeito enquanto ser potente. Quando Laborit (2000) tem orgulho de ser mulher surda e se considera um sujeito de inúmeras possibilidades, enfatiza que:

Agora sei o que fazer. Faço como eles, uma vez que sou surda como eles. Vou estudar, trabalhar, viver (...) Vou ser feliz, pois eles também o são. Porque só vejo pessoas felizes à minha volta, pessoas com futuro. São adultos, têm um emprego; também eu um dia irei trabalhar. Tenho, pois, dons subitamente revelados, capacidades, possibilidades, esperança (Laborit, 2000, p. 48).

O processo de aceitação e valorização propondo espaços da mulher surda se expressar é muito relevante, pois rompe com a opressão sofrida pelas mulheres é nunca tiveram espaço para se posicionar e assumir papéis de relevância social, pois este contexto se agrava quando se trata da interseccionalidade entre machismo e capacitismo. E a escola é essa terra fértil para que as mulheres surdas tenham acesso à informação, construam conhecimentos e sejam referências para as futuras gerações.

Laborit (2000, p. 134) confessa que “para mim, o teatro era um paraíso, agora é um trabalho. Um verdadeiro trabalho de profissional”. A autora continua dizendo que “a primeira vez que uma atriz surda é nomeada para um Prémio Molière. E fui eu a contemplada” (Laborit, 2000, p.139). Essas afirmações revelam o potencial e o protagonismo da mulher surda na educação, cultura, mercado de trabalho e em todos espaços da sociedade.

No que tange aos elementos para políticas referentes a gênero e educação da mulher surda, Perlin e Vilhalva (2017, p. 134) mencionam “o acesso das mulheres surdas à educação bilíngue desde a creche ao ensino superior com professor bilíngue, intérpretes e livros traduzidos para língua de sinais; questões referentes ao gênero na educação de mulheres e meninas surdas com vistas a mudar a educação tradicional e a facilitar a participação com igualdade entre homem e mulher surdos”.

Esse reparo histórico ainda que de forma incipiente tem que acontecer, a fim de mobilizar e fortalecer os movimentos para romper com ideias e ações machistas e capacitistas na contemporaneidade e a Educação tem um papel fundamental em contribuir para que os docentes, discentes e toda a comunidade escolar repense o atual modelo e invista em discussões aprofundadas, reflexões, projetos, enfim ações que, de fato, provoque uma mudança na maneira de pensar e agir, a fim de que todas as diversidades sejam valorizadas e respeitadas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve como objetivo analisar a obra *O Grito da Gaivota* (2000), de autoria de Emanuelle Laborit, na perspectiva de problematizar o machismo e

capacitismo na sociedade. A análise da obra permitiu enaltecer o papel da mulher surda, com suas histórias, possibilidades, conquistas e representatividade. Desmistificou o estereótipo que a mulher surda é incapaz, e foi discutido como o acesso à educação transforma a vida dos surdos e surdas.

As mulheres surdas lutam para que a sua língua, cultura, histórias, literatura sejam valorizadas na sociedade. Que mais mulheres surdas tenham acesso ao ensino bilíngue de qualidade desde à infância até a pós-graduação. A educação é a via para reescrever uma história diferente para a nova geração de surdas no país. Que elas tenham o direito de estudar, trabalhar e ser o que desejarem. Que elas não sejam silenciadas, anuladas, mas sim sempre tenham orgulho de serem mulheres e surdas e empoderem mais pessoas.

As contribuições acadêmicas desse trabalho é que possamos refletir sobre o papel da mulher surda na sociedade, como estamos colocando em pauta a mulher surda nas nossas aulas, projetos, ações educativas. As contribuições sociais são para que possamos lutar por uma sociedade com mais acessibilidade linguística em todos espaços sociais e mais crianças e jovens surdas sintam-se representadas, valorizadas e respeitadas.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Regulamenta a **Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002**, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS.

BRASIL. **Decreto nº 5.626, de 22 de dezembro de 2005**, a Lei no 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras, e o art. 18 da Lei no 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Brasília, 22 de dezembro de 2005; 184o da Independência e 117o da República.

BRASIL. [Lei Darcy Ribeiro, 1996]. **LDB: Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**: Lei nº 9.394, 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. 5 ed. Brasília.

BRASIL. **Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm; acesso em: 23 de fevereiro de 2022.

BRASIL. **Lei nº 12.319, de 1º de setembro de 2010**. Brasília Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/1025011/lei-12319-10>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2022. BRASIL.

BRASIL. **Lei nº 14.191, de 3 de agosto de 2021**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional), para dispor sobre a modalidade de educação bilíngue de surdos. Disponível em:

<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.191-de-3-de-agosto-de-2021-336083749>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2022.

BRASIL. **Lei nº 14.704, de 25 de outubro de 2023**. Altera a Lei nº 12.319, de 1º de setembro de 2010, para dispor sobre o exercício profissional e as condições de trabalho do profissional tradutor, intérprete e guia-intérprete da Língua Brasileira de Sinais (Libras).

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. 23 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 42 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HONORA, M. **Inclusão Educacional de Alunos com Surdez**: concepção e alfabetização. São Paulo: Cortez, 2014.

LABORIT, E. **O grito da gaivota**. Trad. Lelita de Oliveira. São Paulo: Best Seller, 1994.

MANTOAN, M. T. E. **Inclusão escolar**: o que é? Por quê? Como fazer? 2 ed. São Paulo: Moderna, 2006.

MELO, A. G. de. **Gênero, deficiência, cuidado e capacitismo**: uma análise antropológica de experiências, narrativas e observações sobre violências contra mulheres com deficiência. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

MINAYO, M. C. S. de. Laços perigosos entre machismo e violência. **Ciência & Saúde Coletiva**, 10(1):18-34, 2005.

PERLIN, G; STROBEL, K. História cultural dos surdos: desafio contemporâneo. **Educar em Revista**, Curitiba, Brasil, Edição Especial n. 2/2014, p. 17-31.

PERLIN, G; VILHALVA, S. Mulher surda: elementos ao Empoderamento na política afirmativa. INES - **Revista Fórum**, Rio de Janeiro, n. 33, jan-jun, 2017.

QUADROS, R. M. **Inclusão de surdos**: uma das peças do quebra cabeça da educação. Disponível em:https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/47938/1/u1_d24_v21_t05.pdf

QUADROS, R. M. **Situando as diferenças implicadas na educação de surdos**: inclusão/exclusão. Ponto de Vista, Florianópolis, n.05, p. 81-111, 2003.

ROCHA, J. R. Hermenêutica Literária na Contemporaneidade. **Rev. Let.**, São Paulo, v.50, n.2, p.485-505, jul./dez. 2010.

SASSAKI, R. K. **Inclusão**: construindo uma sociedade para todos. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do Trabalho Científico**. 23 ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez, 2007.

SKLIAR, C. **A surdez**: um olhar sobre as diferenças. 3 ed. Porto Alegre: Mediação, 2005.

RESISTÊNCIA E HIBRIDIZAÇÃO EM O COMPADRE DE OGUM DE JORGE AMADO: UMA LEITURA CONTRACOLONIAL

Francisco Berguison Soares Varela
Paulo Davi Galdino Souza
Mylena de Lima Queiroz

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A hibridização religiosa e cultural no Brasil é um fenômeno complexo que surge como uma forma de resistência e adaptação frente à cosmofofia e ao eurocentrismo. Esse processo é particularmente evidente na obra *O Compadre de Ogum* (2012), de Jorge Amado. O romance oferece uma narrativa que entrelaça o candomblé e o catolicismo, utilizando a crítica social para destacar a resistência cultural das religiões de matriz africana.

Nessa perspectiva, este estudo se justifica pela necessidade de reconhecer e valorizar as contribuições das tradições afro-brasileiras para a formação da identidade cultural nacional, especialmente em um contexto em que essas tradições ainda enfrentam preconceito e marginalização. O problema central deste estudo é entender como a obra representa e articula a resistência cultural das religiões de matrizes africanas através da hibridização religiosa. Assim, a pesquisa objetiva, de forma geral, analisar como as personagens e os eventos da narrativa exemplificam a resistência e a adaptação cultural frente à imposição colonial.

Para entender a hibridização religiosa no romance, é essencial explorar conceitos de cosmofofia, contracolonialismo e sincretismo religioso, bem como a diáspora negra e suas implicações culturais e religiosas. O termo cosmofofia, conforme discutido por Santos (2015, 2023), refere-se ao medo e à rejeição de cosmovisões diferentes da eurocêntrica. Enraizada no monoteísmo eurocêntrico, a cosmofofia busca a uniformidade cultural e religiosa, desconsiderando e demonizando outras tradições. Santos (2015, 2023) argumenta que a contracolônização, especificamente com a adoção de práticas politeístas e diversas, serve como uma resposta e resistência à cosmofofia, promovendo uma imunização cultural contra a imposição monoteísta eurocentrada.

Isto posto, a hibridização religiosa é um processo no qual elementos de diferentes tradições religiosas são combinados para criar práticas e significados. Santiago (2000) descreve a hibridização como uma estratégia de sobrevivência e resistência cultural, de modo que as culturas dominadas adotam e transformam elementos das culturas dominantes. No contexto da obra, essa hibridização é

evidente na maneira como os orixás do candomblé são sincretizados com santos católicos, refletindo a adaptabilidade e a resiliência das tradições afro-brasileiras.

Stuart Hall (2003) enfatiza que a diáspora negra não é apenas uma dispersão geográfica, mas também uma transformação cultural. A diáspora resultou na formação de identidades híbridas, nas quais elementos africanos foram preservados e reinventados em novos contextos culturais. Este processo de rearticulação é fundamental para a compreensão de como as religiões de matrizes africanas resistiram à opressão e à imposição cultural eurocêntrica.

2 ENTRE SANTOS E ORIXÁS

Romancista baiano, nascido na cidade de Itabuna em 1912, assim é permeada a trajetória de Jorge Leal Amado de Faria. Mais conhecido como Jorge Amado, ele foi um escritor superlativo, tendo publicado 32 livros que integram mais de 5.000 personagens de obras essenciais para a literatura afro-brasileira (Goldstein, 2012). Considerado um dos literatos brasileiros mais importantes do século XX, seus romances abordam diferentes aspectos, desde questões universais ao sincretismo religioso e às relações interraciais como partes da formação da nação. Muitos críticos o classificam como regionalista, marcando o Segundo Momento Modernista. Jorge Amado já foi alvo de várias críticas, especialmente dos mais puritanos, devido a pregar a valorização da diversidade cultural e da tolerância. (Goldstein, 2012).

Pensemos espaços de junção do candomblé com o catolicismo, nos quais as duas religiões diferentes se encontram, se confundem e se complementam. Dessa forma é construída a narrativa de *O Compadre de Ogum*, romance que faz parte de *Os pastores da Noite* (1964) (Goldstein, 2012). Jorge Amado, com essa obra, consegue fazer uma mescla de humor e crítica ao sincretismo religioso no enredo do batizado católico do filho de Massu, que é realizado na igreja do Rosário dos Pretos, em Pelourinho. A trama vai se desenrolando na busca por um padrinho, de maneira que um padre católico incorpora Ogum no meio da cerimônia, sendo o padrinho da criança. Mesmo na atualidade, em que a visão euro cristã ainda demoniza os ritos afro-brasileiros, as obras de Jorge Amado podem servir como antídotos a essa intolerância.

No livro, notamos que orixás vão sendo transvestidos pelo sincretismo nas figuras dos santos católicos. A título de exemplo, por Ogum ser um orixá da guerra, assim foi associado a santo Antônio, que na Bahia é considerado defensor da cidade contra as invasões. Além de intercambiar santos e orixás, são apresentados na trama valores religiosos, devoções, milagres, promessas e demais elementos que vão se misturando, configurando novos valores e símbolos que se ajustam a uma nova realidade cultural defendida por Amado. (Prandi, 2013).

2.1 Colonização e São Jorge

Na narrativa, a escolha do local onde o batismo vai acontecer é bastante significativa, pois se trata de uma igreja católica construída em 1704 por fiéis negros, incluído pessoas escravizadas¹. Igreja essa em que o Padre Gomes é o sacerdote. Vemos aqui uma perpetuação do ciclo, visto que a igreja foi construída por homens e mulheres que foram forçados a abandonar suas raízes para adotar a cultura e fé do seu colonizador, e mais posteriormente se nota com Padre Gomes só tendo se tornado padre para cumprir a promessa do patrão do pai e amante da mãe. Há uma busca por negação da identidade do outro, como aponta Hall (2003), na tentativa dos colonizadores e seus herdeiros de criar uma identidade unificadora, como uma forma de apagar a identidade dos povos colonizados. Além disso, Santos (2023, p. 17) afirma que “Os humanistas não querem globalizar no sentido diversal, mas no sentido de unificar, de transformar tudo em um. Quando falam de indivíduo, falam de unicidade.” Notemos que, com a diáspora negra, os colonizadores arrancaram milhões de pessoas de suas terras e famílias, mas isso ainda não foi o suficiente, pois eles não só buscavam bens materiais físicas, tentaram tirar a identidade e memória também. O acontecimento com o avô de Padre Gomes ilustra devidamente esta reflexão:

O avô do padre Gomes fora escravo, dos últimos a fazer a viagem num navio negreiro, tivera o dorso cortado pela chibata, chamava-se Ojuaruá, era um chefe em sua terra. Fugira de um engenho de açúcar em Pernambuco deixando o capataz esvaído em sangue, tomara parte num quilombo, andara errante pelos matos, na Bahia amigara-se com uma mulata clara e forra, terminara a vida com três filhas e uma quitanda. Sua filha mais velha, Josefa, casara-se, já após a abolição, com um moço de armazém, lusitano branco e bonito, doido pela mulata de ancas altas e dentes limados (Amado, 2012, p. 36).

Podemos ver que depois de ser vendido como escravo, o legado cultural de Ojuaruá foi apagando em apenas três gerações, com seu neto se tornando sacerdote da mesma religião do povo que o escravizou. Faz parte do processo de colonização o apagamento da crença dos colonizados e a imposição da crença do colonizador. Como demonstrado por Santos (2015, p. 37):

O processo de escravização no Brasil tentou destituir os povos afropindorâmicos de suas principais bases de valores socioculturais, atacando suas identidades individuais e coletivas, a começar pela tentativa de substituir o paganismo politeísta pelo cristianismo euro monoteísta.

¹ Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos – Pelourinho Dia e Noite. Disponível em: <<https://pelourinhodiaenoite.salvador.ba.gov.br/igreja-de-nossa-senhora-do-rosario-dos-pretos/>>. Acesso em: 15 jun. 2024.

Essa substituição, ainda, é o que acontece com Padre Gomes e Josefa, posto que ambos são obrigados a abandonar suas religiões maternas por fatores externos. Por causa da diáspora negra eles não estavam na terra dos seus antepassados, mas sim em um outro continente em que existe a imposição da vontade do grupo que detém o poder. Josefa sabia que não importava o fato do pai dela ter sido um chefe em sua terra: no Brasil ela só poderia ter boas condições de vida se aceitasse a cosmovisão cristã monoteísta.

Para seu rebanho de crentes, a igreja era como uma continuidade do terreiro de santo, e ele, padre Gomes, sacerdote dos orixás de branco, como designavam os santos católicos. Com tal designação marcavam sua comunidade com os seus orixás africanos, e, ao mesmo tempo, sua diferença. Eram os mesmos, porém na forma como os brancos e os ricos os adoravam (Amado, 2012, p. 39-40).

Como podemos observar, na narrativa de Jorge Amado existe uma clara distinção entre a igreja que os negros e os pobres frequentam e que brancos e ricos frequentam, visto que a do grupo mais privilegiado na sociedade tem seus santos mais próximos do padrão eurocêntrico e a do grupo menos privilegiado tem seus santos mais próximos das religiões de matrizes africanas. Essa situação é reflexo de uma sociedade em que os detentores do poder são cosmovínicos. Ainda, como questionado por Santos (2023, p. 9):

[...] qual é a imunização que nos protege da cosmovínicia? A contracolônização. Ou seja, o politeísmo, porque a cosmovínicia é germinada dentro do monoteísmo. Se deixamos o monoteísmo e adentrarmos o politeísmo, nos imunizamos. No mundo politeísta não existe pecado original, ninguém foi expulso do Jardim do Éden, ninguém tem memória de terror. Os deuses e as deusas são muitos e não temos medo de falar com eles. No mundo politeísta, ninguém disputa um deus, porque há muitos deuses e muitas deusas – tem para todo mundo. Como no mundo monoteísta só há um deus, é uma disputa permanente. O povo de Israel contra o povo da Palestina, por exemplo. Estão se matando na disputa por um deus. No nosso caso, não é preciso: temos Exu, Tranca Rua, Pomba Gira, Maria Padilha... Se não estamos com um, estamos com outro (Santos, 2023, p. 9).

Entendemos, pois, que essa sociedade eurocêntrica tem a necessidade de ser cosmovínicia, pois é a forma de validar a opressão, a guerra e o capitalismo. Elementos fundamentais dessa sociedade que tem na disputa por um deus a sua pilastra de sustentação. A partir do momento que o indivíduo com crença politeísta adentra nessa sociedade, os detentores do poder evidentemente vão tentar impor sua crença monoteísta, pois ele representa um perigo de mudança a essa sociedade. No entanto, é preciso e possível resistir a isso, não deixando que os colonizadores apaguem as origens africanas do Brasil.

2.2 Resistência e Ogum

Em o compadre de ogum, observamos que a hibridização religiosa ocorre através da interação entre o candomblé e o catolicismo. Massu, pertencente ao candomblé, tendo sua própria fé afro-brasileira, enfrenta um dilema: como batizar seu filho na igreja católica? Esse impasse evidencia a pressão das expectativas religiosas da comunidade dominante, revelando toda dinâmica sincrética presente em formas culturais dominantes, criando novos significados e subvertendo o original, como é evidenciado por Mercer (1994, *apud* Hall, 2003, p. 34).

Numa gama inteira de formas culturais, há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os "criouliza", desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico. A força subversiva dessa tendência hibridizando fica mais aparente no nível da própria linguagem (incluindo a linguagem visual) (Mercer, 1994, *apud* Hall, 2003, p. 34).

Esta subversão na obra torna-se evidente quando Ogum, orixá do candomblé, entra no enredo, desejando ser o padrinho da criança de Massu. Isso simboliza tal subversão, sendo uma articulação dos signos culturais. O enredo, assim, consegue mostrar como elementos dos códigos mestres presentes no catolicismo são "crioulizados" e reinterpretados dentro do contexto afro-brasileiro. O desejo que Ogum possui de ser padrinho em um rito católico desarticula o significado tradicional do batismo, introduzindo um novo valor, gerando um espaço no qual tradições religiosas se fundem. Esta fusão desafia o domínio e os conceitos de unidade e pureza eurocêntrica. Como bem apontado por Santiago sobre as contribuições da América Latina: "estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirmar, se mostra mais e mais eficaz." (Santiago, 2000, p. 16). Isso tudo reflete uma tendência híbrida e subversiva.

Na obra, Padre Gomes e sua mãe, Josefa, personificam essa hibridização. Padre Gomes é um sacerdote católico, o qual demonstra uma aceitação e integração das práticas do candomblé, mostrando como a religião dominante pode ser rearticulada para incluir elementos da cultura afro-brasileira, o que é exemplificado no trecho a seguir:

A grande maioria de seus paroquianos assíduos à missa, carregando os andores nas procissões, dirigentes da Confraria, eram também de candomblé, misturavam o santo romano e o orixá africano, confundindo-os numa única divindade. Também nas camarinhas dos candomblés, tinham-lhe dito, as estampas de santos católicos estavam penduradas junto aos fetiches, ao lado das esculturas negras, são Jerônimo na

camarinha de Xangô, são Jorge na de Oxóssi, santa Bárbara no peji de Iansã, santo Antônio no de Ogum." (Amado, 2012, p. 53-54).

Já a personagem Josefa, profundamente enraizada no candomblé, influencia a aceitação do seu filho, padre Gomes, simbolizando a resistência e a transformação cultural. Dessa feita, essa personagem representa a resistência cultural ao preservar e praticar o candomblé em um ambiente predominantemente católico:

Também Josefa deixou de frequentar o terreiro de candomblé, e só muito às escondidas cumpria suas obrigações para Omolu, o velho (atotô, meu pai, dai-nos saúde!). Não ficava bem à mãe de um seminarista ser vista no meio de gente de candomblé, muito menos frequentando terreiros de santo. Ainda antes do molecote transformar-se no franzino padre Gomes, ordenado e de primeira missa celebrada, ela abandonara completamente o velho Omolu, já não lhe dava de comer, não fazia nenhuma das obrigações, deixara de aparecer de vez no Engenho Velho (Amado, 2012, p. 50-51).

Esta personagem ilustra também a transformação cultural, tendo em vista que ela facilita a integração e aceitação das práticas afro-brasileiras por parte do seu filho. A educação religiosa que Josefa proporciona a seu filho, Padre Gomes, tem um impacto profundo, pois embora um sacerdote católico, Gomes respeita e valoriza as tradições do candomblé devido à influência de sua mãe. Este respeito e aceitação são evidências da transformação cultural em ação, com a qual as barreiras religiosas são suavizadas através do sincretismo religioso.

Juntas, as personagens, padre Gomes e Josefa, simbolizam assim a força subversiva da hibridização, a qual cria um espaço de convivência entre tradições religiosas diversas. Isso tudo em um contexto histórico no qual as religiões de matriz africana enfrentam repressão e preconceito, tendo em vista todo o medo de uma sociedade cosmofofia. Este conceito de Santos (2023), pode ser associado ao preconceito enfrentados pelas religiões de matrizes africanas no Brasil, ao longo da história do país. Da mesma forma como a cosmofofia representa o medo do desconhecido e do incontrolável presente na natureza, a repressão das religiões afro-brasileiras representa o medo do diferente e do descontrolável no campo religioso e cultural.

Sendo a cosmofofia presente na obra, um vírus, deixado pela colonização, ela é combatida através do conceito de contracolonialismo, pois, como bem apontamos anteriormente, Santos (2023) apresenta esse conceito como a imunização para esse vírus: "estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio." (Santos, 2023, p. 36-37) Assim, o contracolonialismo é a imunização contra a cosmofofia. Na obra em questão, esse contracolonialismo é representado através de personagens como Ogum, orixá da guerra, muito associado ao São Jorge, representando a força do povo em manter suas tradições vivas, apesar da tentativa colonial de suprimir essas culturas. Ainda, notamos Massu, através da

sua relação com ogum, exemplificando a resistência ao apagamento cultural e religioso imposto pelo colonialismo. Padre Gomes e sua mãe, Josefa, como analisados, personificam o contracolonialismo ao mostrarem como as tradições afro-brasileiras podem coexistir. Padre Gomes, especialmente a partir de sua aceitação e integração das práticas locais, e Josefa, como uma guardiã das tradições, exemplificam a resistência cultural e a continuidade das práticas religiosas afro-brasileiras. Juntos, esses personagens ilustram como as religiões de matriz africana persistem, resistindo à imposição colonial e à cosmofofia, mantendo viva sua identidade cultural.

Ao final da trama temos um otimismo em relação a todos esses processos de opressão. Depois de Exu entrar no corpo do seu cavalo, Ogum fica desesperado procurando algum filho em que ele pudesse entrar, mas ele não consegue achar ninguém. Tudo parecia perdido até ele encontrar em Padre Gomes, o hospedeiro perfeito:

E, de súbito, ao fitar o sacerdote, ele o reconheceu: era seu filho Antônio, nascido de Josefa de Omolu, neto de Ojuaruá, obá de Xangô. Nesse podia descer, estava destinado a ser seu cavalo, não fizera as obrigações no tempo devido mas servia numa emergência como aquela. Sagrado padre, de batina, mas nem por isso menos seu filho (Amado, 2012, p. 62).

Vemos que, mesmo sendo sacerdote da religião dos colonizadores, Padre Gomes ainda é filho de Ogum. Quem ele é está intrinsecamente ligado à sua formação cultural e religiosa afro-brasileira.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise de O Compadre de Ogum, percebemos que a hibridização religiosa é a forma encontrada pelos personagens para resistir à cosmofofia e à imposição cultural eurocêntrica, subvertendo a ideia de uma pureza cultural e religiosa que os colonizadores tentaram impor. Notamos também que essa hibridização com catolicismo só é necessária por causa da imposição do monoteísmo cristão. Vemos, com isso, a importância de se manterem vivas as culturas e religiosidades afro-brasileiras, pois as motivações por trás daqueles que as querem eliminar ou inferiorizar são extremamente racistas e possuem vários anos de um histórico de perseguição e opressão. Por isso, ressaltamos a importância de reconhecer e valorizar as contribuições das tradições afro-brasileiras para a formação das identidades culturais neste país. Em um contexto em que o preconceito e a marginalização ainda são prevalentes, é essencial entender a resistência dessas comunidades e suas práticas religiosas.

Em suma, a obra aqui brevemente analisada não apenas retrata um enredo de resistência e adaptação, mas também serve como uma poderosa crítica social e um manifesto pela diversidade cultural e religiosa. A obra é, portanto, parte do

antídoto para a cosmofofia que Nêgo Bispo menciona, pois, os politeístas possibilitam o diverso e a sociedade cristã monoteísta historicamente privilegia as estruturas de opressão. A hibridização religiosa, desse modo, não é apenas uma estratégia de sobrevivência, mas também uma forma de resistência e afirmação cultural frente às imposições coloniais e à cosmofofia.

REFERÊNCIAS

AMADO, J. **O Compadre de Ogum**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOLDSTEIN, I. S. Bahia universal: obras de Jorge Amado permitem a abordagem de temas essenciais, como miscigenação, sincretismo e “jeitinho brasileiro”. *In: Revista de História da Biblioteca Nacional, Descobrimentos: A aventura da criação do mundo*, v. 7, n.84, p.01-98, set. 2012.

HALL, S. **Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PRANDI, R. O triunfo do sincretismo em Jorge Amado. Posfácio. *In: AMADO, J. O Compadre de Ogum*. 1 ed. São Paulo: Claro Enigma, v. I, 2013.p, 08-103.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, A. B. dos. **A terra dá, a terra quer**. 1 ed. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SANTOS, A. B. dos. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília: INCTI, 2015.

SILENCIAMENTO E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NO CONTO “PARA QUE NINGUÉM A QUISESSE”: À LUZ DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO

Lariza Rodrigues de Siqueira
Letícia de Lima Rocha
Joerbertson Siqueira Tavares

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao longo dos últimos anos o índice de violência física e psicológica direcionadas a mulher tem crescido de maneira desenfreada, apesar de leis como a Lei Maria da Penha (nº 11.340) e a Lei do Feminicídio (13.104/2015) os casos são cada vez mais numerosos. Em um país como o Brasil, extremamente machista e patriarcal, a garantia de direitos básicos às mulheres é uma luta constante e que nunca deve ser colocada em segundo plano no cenário dos debates nacionais. Historicamente, as mulheres foram definidas em relação aos homens, no entanto os movimentos feministas e a luta por igualdade de gênero têm desafiado tais narrativas, promovendo uma reavaliação da identidade feminina.

Nesse cenário, a identidade feminina é um conceito completo e multifacetado que abrange experiências, percepções e representações de mulheres em diferentes contextos culturais, sociais e históricos. A identidade se constrói por meio de uma intersecção de diversos fatores, como raça, classe, idade e sexualidade. Nesse sentido, a identidade feminina também é influenciada por representações nas mídias, na arte e na literatura que moldam percepções e expectativas.

Portanto, é de fundamental importância a propagação de discursos e ações que fortaleçam o empoderamento feminino, pois a partir disso, é possível coibir e combater diversas formas de violência e opressão sofridas pelas mulheres. No atual cenário, a literatura se apresenta como meio de denúncia e um instrumento em potencial para sensibilizar os indivíduos e formar seres críticos, ampliar a representatividade corroborando para que inúmeras vozes sejam ouvidas, vozes femininas que precisam ecoar por todas as esferas da sociedade.

Nesse contexto, a inserção de pautas femininas em obras literárias enriquece a literatura, bem como favorece o desenvolvimento de uma sociedade igualitária para todos os sujeitos sem distinção de sexo. Paralelo a isso, a Análise Crítica do Discurso (ACD) propicia o aprofundamento teórico por parte dos educandos, fazendo-os refletir sobre assuntos até então pouco estudados. Deste modo, é necessário que estes tenham contato e construam suas próprias reflexões acerca de

diversas temáticas, com enfoque neste caso para o silenciamento e construção da identidade feminina.

Dessa forma, por meio de processos de reflexão e conscientização é possível construir uma sociedade melhor para todos os sujeitos. A presente pesquisa tem por objetivo analisar fragmentos discursivos reverberados no conto “Para que ninguém a quisesse” da escritora Marina Colasanti, evidenciando o silenciamento feminino e a construção das identidades femininas oriundo de relações abusivas. Dessa forma, a pesquisa em questão busca contribuir para a formação de seres críticos e pensantes, partindo da premissa que os discursos são instrumentos importantes para a libertação ou aprisionamento dos sujeitos.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 A transdisciplinaridade da Análise crítica do discurso

De acordo com os postulados de Fairclough (2001), o discurso contribui para a construção de identidades e relações sociais entre as pessoas e de sistemas de conhecimento e crença. Por esta razão, os discursos são fundamentais para uma sociedade, uma vez que esses contribuem para a formação do caráter dos indivíduos, na medida em que moldam seu senso crítico. De acordo com a linguística, para se pensar em uma teoria social apropriada para a linguagem é necessário refletir sobre uma abordagem linguística que seja apta para averiguar da melhor maneira possível as relações existentes entre práticas socioculturais e transformações na linguagem.

Ao usar o termo ‘discurso’, proponho considerar o uso de linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais. Isso tem várias implicações. Primeiro, implica ser o discurso um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação. [...] Segundo, implica uma relação dialética entre o discurso e a estrutura social, existindo geralmente tal relação entre a prática social e a estrutura social: a última é tanto uma condição como efeito da primeira. [...] O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado (Fairclough, 2001, p. 90-91).

Conforme Fairclough (2001), o discurso não se configura apenas como uma forma de comunicação, trata-se de uma prática social que constrói e reflete as estruturas sociais e poder. Além disso, contribui para a construção de ideologias e identidades, podendo ser utilizados para manter ou contestar relações de dominação. Dessa maneira, a Análise Crítica do Discurso se torna uma ferramenta extremamente poderosa para desvelar e questionar desigualdades sociais.

Fairclough (2001) propõe que a Análise Crítica do Discurso deve compreender três dimensões a saber: a textual, a discursiva e a social. A primeira foca nos aspectos linguísticos e nas escolhas lexicais, a segunda dimensão discursiva examina como os discursos se relacionam e se influenciam mutuamente, e por último, a dimensão social diz respeito à investigar como esses discursos estão inseridos em contextos sociais mais amplos, segue abaixo o modelo tridimensional do discurso segundo o teórico.

Figura 1: Concepção tridimensional do discurso



Fonte: Fairclough (2001)

Sob a ótica do linguista o discurso ganha relevância e significados à medida que não só reproduz, mas também cria sentidos por meio de uma pluralidade que ele denomina como os “três aspectos dos efeitos construtivos do discurso”. Dessa maneira, o discurso corrobora na construção de uma identidade social à medida que auxilia o desenvolvimento de um “eu”, partindo de uma imagem a qual o indivíduo passa a fazer de si próprio em detrimento a outras pessoas.

2.2 Imagens discursivas à luz da Análise Crítica do Discurso

No que diz respeito ao conceito de identidade Bauman (2005) em seus escritos, argumenta que, na pós-modernidade, as identidades não são mais fixas ou permanentes, mas sim construídas em resposta a condições sociais, culturais e econômicas. É possível constatar que as identidades são construídas a partir de escolhas e atitudes tomadas por um determinado sujeito, no entanto, também sofrem influência do contexto social que depende de fatores como, política, local de nascimento, orientação sexual, idade, nível socioeconômico, dentre outros fatores considerados relevantes.

Tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e renegociáveis, e de que as decisões que o próprio

indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’ (Bauman, 2005, p. 17).

Nesse contexto, os sujeitos buscam continuamente reafirmar suas identidades em uma sociedade em que as tradições e os valores estão em constante transformação. Isso acarreta uma busca incessante por pertencimento, que pode resultar em identidades fragmentadas e múltiplas.

Conforme Hall (2006), às constantes transformações que sofrem as identidades são edificadas e socialmente aceitas por meio da propagação de discursos, os quais validam determinadas ações e contextos sociais. Neste sentido, quando desejamos estudar uma determinada sociedade, ou um determinado grupo social, devemos lançar olhares sobre os discursos que são socialmente aceitos, pois eles revelam muito sobre as bases filosóficas e políticas que se fazem presente. Os discursos podem ser usados para validar violência e opressão, sendo as mulheres recorrentemente as maiores vítimas.

Assim, em vez de falar em identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar em identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros [grifos do autor]. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a ‘identidade’ e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado de plenitude (Hall, 2006, p. 39).

De acordo com Candido (2011) a literatura possui um papel social crucial, contribuindo para a formação da consciência crítica e para a construção de valores éticos, defensor do direito à literatura, ele entende que essa é uma importante ferramenta para a propagação de discursos, podendo contribuir efetivamente para a construção de uma sociedade mais justa. A literatura pode corroborar para reflexões acerca de injustiças e problemas sociais, o que por sua vez pode acarretar processos de transformação dentro das sociedades, pois, quando os indivíduos mudam a sociedade também muda.

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (Candido, 2011, p. 83)

Ao dar voz a diferentes narrativas, a literatura enriquece a compreensão do mundo, promovendo empatia e diálogo entre culturas diversas. Partindo dessa compreensão, a literatura age como instrumento na formação do pensamento crítico dos indivíduos, possibilitando a produção de conhecimento, tanto dentro do meio educacional, como fora dele. A literatura é uma ferramenta essencial para a liberdade e a criatividade humana, capaz de desafiar injustiças e oferecer novas perspectivas sobre a vida contribuindo de maneira expressiva para a formação dos sujeitos, e os sujeitos por sua vez ajudam a construir o mundo.

3 ASPECTOS METODOLÓGICOS E ANALÍTICOS

O presente trabalho adentra na pesquisa qualitativa, sendo essa do tipo interpretativista. Para alcançar os objetivos propostos, além da fundamentação teórica, envolvendo autores clássicos na área e estudos mais recentes recorrerei aos pressupostos teóricos da Análise Crítica do Discurso, mais especificamente à corrente de Fairclough e ao modelo tridimensional formulado pelo linguista, uma vez que este se volta para o discurso e mudanças sociais. O corpus da pesquisa é constituído por um conto da escritora Marina Colasanti, do qual são retirados alguns fragmentos discursivos para análise.

Para que ninguém a quisesse

Porque os homens olhavam demais para a sua mulher, mandou que descesse a bainha dos vestidos e parasse de se pintar. Apesar disso, sua beleza chamava a atenção, e ele foi obrigado a exigir que eliminasse os decotes, jogasse fora os sapatos de saltos altos. Dos armários tirou as roupas de seda, das gavetas tirou todas as jóias. E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiou-lhe os longos cabelos.

Agora podia viver descansado. Ninguém a olhava duas vezes, homem nenhum se interessava por ela. Esquiva como um gato, não mais atravessava praças. E evitava sair. Tão esquiva se fez, que ele foi deixando de ocupar-se dela, permitindo que fluísse em silêncio pelos cômodos, mimetizada com os móveis e as sombras.

Uma fina saudade, porém, começou a alinhar-se em seus dias. Não saudade da mulher. Mas do desejo inflamado que tivera por ela.

Então lhe trouxe um batom. No outro dia um corte de seda. À noite tirou do bolso uma rosa de cetim para enfeitar-lhe o que restava dos cabelos.

Mas ela tinha desaprendido a gostar dessas coisas, nem pensava mais em lhe agradar. Largou o tecido numa gaveta, esqueceu o batom. E continuou andando pela casa de vestido de chita, enquanto a rosa desbotava sobre a cômoda.

Fonte: In: COLASANTI, Marina. Contos de amor rasgados. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 111-2.

No seguinte trecho selecionado para análise é possível fazer alguns apontamentos, *“Porque os homens olhavam demais para a sua mulher, mandou que descesse a bainha dos vestidos e parasse de se pintar. Apesar disso, sua beleza chamava a atenção”*, a mulher é vista aqui mais como um objeto de desejo do que como uma pessoa com autonomia própria, o fragmento reflete práticas sociais que perpetuam a desigualdade de gênero. É perceptível a pressão para que a mulher se ajuste a

normas impostas por um parceiro masculino o que sugere um contexto de dominação patriarcal.

É evidente no trecho acima que a mulher é subjugada e tratada como um mero instrumento para a realização dos desejos do homem, objetivada e moldada física e emocionalmente para atender os caprichos de seu esposo. Isto pode parecer esdrúxulo à primeira vista, mas não é, mesmo em pleno século XXI, milhões de mulheres sofrem diariamente opressão e objetificação.

No fragmento seguinte, *“E ele foi obrigado a exigir que eliminasse os decotes, jogasse fora os sapatos de saltos altos. Dos armários tirou as roupas de seda, da gaveta tirou todas as joias”* é perceptível o comando autoritário e a imposição de restrições pessoais na tentativa de diminuir a visibilidade da mulher, o homem restringe neste caso sua liberdade de escolha com o intuito de mantê-la sob seu domínio, o que veste, os lugares que frequenta, os desejos e os planos, isso e muito mais é controlado, durante muito tempo essa foi a realidade para muitas mulheres e ainda é.

Nos fragmentos seguintes podemos destacar a escolha lexical, tensões entre controle e identidade pessoal, mensagens subliminares e discursos *“Mas ela tinha desaprendido a gostar dessas coisas, nem pensava mais em lhe agradar. Largou o tecido numa gaveta, esqueceu o batom”* A ideia de “agradá-lo” reflete uma dinâmica de poder nas relações, onde o desejo de agradar o outro pode sobrepor os próprios desejos e interesses. Nesse sentido, este trecho sintetiza o processo de violência psicológica ao qual a mulher foi submetida, ao ponto de que ela mudou seus gostos, deixando de lado o que antes a fazia sentir-se bem e feliz.

Em vista disso, podemos perceber ao longo da leitura uma mudança brusca na identidade da personagem, uma reavaliação das suas prioridades e valores. Esse processo é representado fisicamente pelo abandono dos objetos que antes eram significativos para ela. Podemos observar aqui outra face cruel da violência contra as mulheres, a mulher é afastada e privada de coisas que a faziam feliz, por mero capricho do seu esposo. Existem diversos tipos de violência contra as mulheres, algumas delas não deixam marcas na pele, mas destroem o psicológico de maneira irreversível.

Nesse sentido, o discurso é carregado de uma sensação de finalização e de ruptura com uma identidade anterior. Podemos ver como Colasanti utiliza a linguagem e os símbolos para explorar temas de identidade, conformidade social e resistência. Isto é feito a partir da riqueza de detalhes e pelo contraste entre a figura da mulher antes e depois da opressão. Dessa maneira, a Análise Crítica do Discurso nos permite descortinar as múltiplas violências às quais as mulheres são submetidas.

Apesar das lutas e resistência, das batalhas travadas e vencidas, apesar de todas as pequenas e grandes vitórias, as mulheres ainda enfrentam muita opressão e silenciamento, ainda são julgadas pelo simples fato de terem nascido mulher.

Apenas muito recentemente as muralhas da opressão começaram a ser rompidas e as mulheres passaram a conquistar e garantir direitos semelhantes aos dos homens. Este fato por si só, sintetiza a injustiça social que sempre foi imposta às mulheres, enquanto os homens em sua maioria sempre tiveram seus direitos garantidos, às mulheres enfrentaram e ainda enfrentam duras batalhas para terem seus direitos básicos minimamente atendidos.

Neste contexto, podemos afirmar que a Análise Crítica do Discurso se apresenta como uma importante ferramenta para análise de obras literárias, as quais são permeadas por discursos e ideologias sociais. Estas ideologias são marcas das sociedades, são frutos do que é socialmente aceito, infelizmente, muitas vezes o que é aceito dentro de uma sociedade em um determinado período de tempo, não é correto. Apenas nos últimos dois séculos nossa sociedade tem vivenciado significativas transformações no que tange a garantia dos direitos básicos femininos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, a teoria da Análise Crítica do Discurso apresenta-se como uma proposta que promove uma mediação eficiente e promissora com a atualidade das pesquisas que abordam questionamentos relacionados às relações sociais. Conclui-se que, é de extrema relevância que sejam abordados e pesquisados temas como a violência contra a mulher e conflitos que contribuem para o silenciamento e construção das identidades femininas.

Por fim, na pós-modernidade, as mulheres estão galgando posições e lugares nunca alcançados, muito ainda precisa ser feito e construído socialmente para que exista de fato uma igualdade de direitos entre homens e mulheres. Vale salientar que as sociedades de modo geral são construídas a partir de discursos religiosos, éticos, políticos, morais entre outros, nesse sentido, os discursos possuem o poder de transformar as sociedades. Por meio de discursos é possível construir um mundo mais justo para todos.

5 REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Identidade:** entrevista à Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro. J. Zahar Editor, 2005.

CANDIDO, A. **O direito à literatura.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

COLASANTI, M. **Contos de amor rasgados.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 111.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

HALL, S. **A identidade cultural da pós-modernidade.** São Paulo: DP&A, 2006.

UMA INFÂNCIA ROUBADA: A REPRESENTAÇÃO DA CRIANÇA NEGRA EM “NEGRINHA” DE MONTEIRO LOBATO E AS REFLEXÕES PARA O ENSINO

Raimundo Romão Batista

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao discutirmos representação é preciso adentrar na perspectiva da representação feminina na literatura, pois encontramos muitas dificuldades para superar a visão construída na literatura pelo viés masculino, isso segundo Zolin (2009) marca uma longa luta pelo direito de termos mulheres como autoras numa sociedade dominada pelo poder literário masculino. Nesse contexto de dificuldades para galgar espaço na literatura, temos as crianças negras, muitas vezes esquecidas pela literatura e, quando lembradas, representadas com uma visão repleta de negatividade. Essas crianças carregam nas veias o sangue de negros que vivenciaram o sofrimento do processo escravocrata e que segundo Fernandes (2002) tentam se encaixar numa sociedade que convive com o mito da democracia racial, ou seja, tentando expressar a ideia de que todos são iguais e não há discriminação em relação à cor da pele.

Nesse contexto, destacamos que a representação de alguns personagens no campo da literatura é perpassada pelo racismo, que ainda não foi superado, mesmo depois de longos anos do fim da escravidão. Com isso, temos como objetivo analisar a representação da criança negra no conto “Negrinha”, de Monteiro Lobato, destacando como sua infância foi roubada em virtude das marcas históricas do racismo e como esse estudo literário pode gerar atividades educativas antirracistas.

Nisso, entendemos que por meio de uma obra literária os leitores podem refletir sobre diferentes situações que são expostas por meio de um determinado gênero. Nesse caso, destacamos diferentes marcas do racismo na figura de uma personagem que tem sua infância roubada em virtude da discriminação racial. Ao considerarmos o ambiente escolar como espaço de vivência literária, os estudantes, ao estudarem o conto em questão, podem mergulhar na angústia das personagens, afinal segundo Eco (2000), os textos literários transportam o leitor para o enredo da obra, tornando este um personagem.

Assim, em um processo de reflexão advindo do texto literário, temos como foco o peso do racismo, que não foi superado, mesmo depois de tantas lutas. Essa situação conduz para desenvolver atividades que possam funcionar como agentes de combate às práticas racistas, por exemplo, a utilização de propagandas sociais. Além disso, é um diálogo como a BNCC (2017), que prega a necessidade de trabalhar nos ambientes educacionais políticas antirracistas.

Quanto à organização do trabalho, temos a introdução; duas seções de referencial teórico (uma sobre a representação da criança negra e outra sobre a importância da literatura na formação cidadã); uma seção metodológica; uma de análise; as considerações finais e as referências.

2 A REPRESENTAÇÃO DA CRIANÇA NEGRA NA LITERATURA

A discussão sobre representação é repleta de pontos de vista e está presente em diferentes áreas de estudo, sendo, muitas vezes, um recurso para o processo de análise de alguns objetos de estudo. Para Almeida (2015), o vocábulo representação tem origem latina, sendo oriunda do vocábulo *repraesentare* e que significa “tornar presente”, “apresentar de novo”, “ato ou efeito de representar. Nisso, entendemos que os estudos voltados para o processo de representação procuram tornar presente uma situação que está sendo vivenciada por uma personagem, por exemplo, quando estamos discutindo textos literários.

A partir disso, adentramos na discussão voltada para a representação da criança no âmbito literário. Ao longo dos estudos que tangem representar as crianças na literatura, percebemos um constante e, até obrigatório, diálogo com a situação social e histórica que o homem está vivenciando. Nisso, um determinado momento histórico influencia na maneira como as crianças são expostas através dos diversos gêneros que compõem a literatura.

As produções para o público infantil procuram usar diferentes meios para chamar a atenção dos leitores, uma delas é construir um enredo que apresente elementos que as crianças conhecem e vivenciam no dia a dia. Mesmo que alguns textos literários sejam repletos de elementos ficcionais, busca-se uma base que demonstre alguma relação com a realidade. Isso é uma forma de inserir a criança no contexto apresentado e, conseqüentemente, o público infantil se sinta representado. No entanto, é preciso ressaltar que as crianças que são representadas, em sua maioria, são brancas, evidenciado um apagamento de personagens infantis que representem os negros.

Nessa perspectiva, Silva (2010) destaca que após o fim da escravatura as pessoas negras ganharam um certo espaço nos livros de literatura, mas representados sempre como símbolos do sofrimento e numa visão de inferioridade em relação aos brancos. Já em relação às crianças, não havia nenhuma preocupação para a representação destas nas narrativas. Temos a convicção de que as crianças que aparecem nas narrativas são representativas da supremacia branca, impedindo que as crianças negras ganhem alguma visibilidade.

Para Silva (2020):

Por muito tempo as atribuições negativas às personagens negras permaneceram ecoando, fazendo com que as crianças afrodescendentes observassem como os negros idosos eram representados e ao mesmo

tempo não se vissem na plasticidade das ilustrações ou entre as linhas das narrativas, permanecendo carentes de uma literatura que as representasse (Silva, 2020, p. 34).

Percebemos que as crianças negras vivenciam o peso social do racismo através do exemplo negativo que vivem os familiares. Elas compreendem que o sofrimento está enraizado e que, mesmo após muitos anos, ecoa-se a voz marcante da superioridade branca. Assim, as produções apresentadas não dialogam com a identidade negra e isso evidencia que as questões sociais precisam ser mudadas para que as crianças negras consigam uma representação coerente com suas ideologias.

Assim, a representação da criança negra vem passando por vários desafios e, quando estas conseguem ser protagonistas em algumas narrativas, explora-se certos estereotípicos que representam a visão dos brancos. Elas são apresentadas explorando a condição social, os cabelos crespos, submissa e com o desejo de encaixar-se na cultura branca. Afinal esta é forte e dita muitos rumos na sociedade.

3 A IMPORTÂNCIA DO ENSINO DA LITERATURA PARA A FORMAÇÃO CIDADÃ

É inegável o poder da literatura como meio de vivência para a construção da cidadania. Isso dialoga firmemente com o ponto de vista de Candido (2002), que defende que a literatura tem a função de formar sujeitos, considerando sua força humanizadora. Nisso, percebemos a necessidade de trabalhar com textos literários, pois permitem que os cidadãos vivenciem diferentes contextos sociais e possam agir socialmente da melhor forma possível, sempre considerando os direitos dos outros.

As produções literárias sempre procuram apresentar alguma divisão, ou seja, há textos que são para o público infantil e outros para os adultos. É importante ressaltar que as produções são diferenciadas, muitas vezes, pela forma como a linguagem é apresentada, sendo, evidentemente, mais simples quando há intenção de atrair as crianças. Ademais, não podemos esquecer que mesmo apresentando uma escrita mais simples, os textos para as crianças são repletos de recursos que geram algum tipo de reflexão social, por exemplo, quando trabalhamos fábulas, que tem como característica marcante uma moral.

A partir do momento que a criança é introduzida do campo da literatura, é preciso que haja um direcionamento pedagógico e, nesse momento, que entendemos o papel preponderante das instituições de ensino. Para Lajolo e Zilberman (2003), as escolas são responsáveis por aproximar as crianças do mundo literário, sendo uma intermediária para que o público infantil possa ler e construir significações na sociedade. Mesmo entendendo a participação das escolas no processo de vivência literária, é preciso enfatizar que a família também necessita apoiar e impulsionar a convivência entre a criança e a cultura literária.

Nesse panorama de discussão, independente do público, o texto literário precisa fazer parte da vida das pessoas, afinal temos diante de nós um recurso que possibilita vivenciar a pluralidade de sentidos. Na visão de Leite (1988, p. 12): “O texto literário [...] não só exprime a capacidade de criação e o espírito lúdico de todo ser humano, pois todos nós somos potencialmente contadores de histórias, mas também é a manifestação daquilo que é mais natural em nós: a comunicação.” Nesse viés, ao trabalhar o texto literário, estamos permitindo expor o poder criativo e lúdico das pessoas e também contribuindo para diferentes processos comunicativos.

No entanto mesmo considerando a relevância da literatura para a formação humana, há algumas dificuldades que precisam ser superadas. Conforme Rocco (1992), a escrita literária vem perdendo espaço para o campo das imagens, deixando de ser um recurso de transmissão de valores para os estudantes, que preferem imagens advindas dos espaços midiáticos. Sendo assim, é preciso que a literatura apresentada aos estudantes seja atrativa e motive os mesmos a conhecer o poder transformador do campo literário.

Perante a discussão, a literatura é importante para o homem, pois permite vivenciar diferentes contextos e desenvolver um senso crítico acerca de muitos problemas que assolam nossa sociedade, como é o caso das práticas racistas, que ainda se fazem presentes em diferentes contextos sociais.

4 ASPECTOS METODOLÓGICOS

O presente artigo é abordagem qualitativa, uma vez que procuramos demonstrar, de forma não numérica, os pontos de vista em relação ao processo de representação da criança negra por meio de um texto literário. Sendo, ao mesmo tempo, de cunho bibliográfico, já realizamos pesquisas em diferentes fontes e temos como objeto de estudo o conto “Negrinha” do escritor Monteiro Lobato. Essa caracterização da pesquisa é com base na perspectiva teórica de (Oliveira, 2008).

Para o processo de análise, escolhemos 10 trechos do conto procurando demonstrar as diferentes representações que a criança negra apresenta no decorrer na narrativa.

5 ANÁLISE E RESULTADOS

A presente seção é reservada para o processo analítico dos trechos do conto “Negrinha”, destacando como ocorre a representação da criança negra na narrativa, principalmente explorando a questão da infância roubada.

5.1 Criança órfã

Neste momento, notamos a descrição de Negrinha considerando o fato de ser uma criança órfã e necessitar do apoio de outras pessoas, mesmo que essa situação apresente muitos fatores negativos, conforme notamos abaixo.

Órfã aos quatro anos, por ali ficou feito gato sem dono, levada a pontapés. Não compreendia a idéia dos grandes. Batiam-lhe sempre, por ação ou omissão. A mesma coisa, o mesmo ato, a mesma palavra provocava ora risadas, ora castigos (Lobato, 2012, p. 16).

Entendemos que o sofrimento de Negrinha é muito antigo, pois ela perdeu os pais muito cedo. Nisso, continuando numa situação marcada pela angústia e pela violência física. Resta a criança viver sobre os mares do sofrimento, uma vez que não consegue entender porque é vítima do comportamento violento dos adultos. Não havia, na percepção de Negrinha, uma maneira de explicar porque os adultos, na figura de dona Inácia, a maltratava tanto. Notamos que a condição de órfã é uma marca de sofrimento para a criança, que mesmo sendo acolhida por uma senhora rica, não consegue ter uma infância feliz.

Negrinha era uma pobre órfã de sete anos. Preta? Não; fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados. Nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e trapos imundos (Lobato, 2012, p. 14).

Neste outro trecho, conseguimos descobrir a idade da personagem, que conta com apenas sete anos de idade, muito nova e sofrida. Além disso, há um questionamento acerca da cor da pele da criança, descrevendo-a como fusca, mulatinha, cita a questão do cabelo e a característica do olhar, no caso, assustado. Temos, assim, uma descrição física repleta de negatividade, inviabilizando, por exemplo, a representação de uma criança feliz, já que o olhar evidencia o medo. Ademais, compreendemos que ela é fruto do processo escravocrata, pois é citada a condição social da mãe e os espaços que conviveu durante um certo tempo, lugares indignos à convivência humana.

Ah, monsenhor! Não se pode ser boa nesta vida... Estou criando aquela pobre órfã, filha da Cesária — mas que trabalhadeira me dá! — A caridade é a mais bela das virtudes cristas, minha senhora — murmurou o padre. — Sim, mas cansa... — Quem dá aos pobres empresta a Deus (Lobato, 2012, p. 24).

Os castigos realizados por dona Inácia são considerados como uma forma de ser esperta, ou seja, não havia nada de errado, parecia a concretização de um ato educativo. A senhora destaca que está realizando uma caridade, uma vez que criou a filha de uma escrava. O padre acredita que a ação de Inácia é a representação da

bondade e que ela receberá uma retribuição divina pela boa ação. A narrativa expõe que o padre realmente não conhece a forma de agir de Inácia, considerando apenas o fato dela acolher a criança.

Temos uma ausência de amor durante todo o processo de representação da criança órfã, que marcada por diversos aspectos negativos, impedem Negrinha de ter uma infância marcada pela felicidade.

5.2 Negada no ambiente familiar

Percebemos que Negrinha, na maioria das vezes, não é bem recebida no espaço familiar, precisando ficar longe de alguns ambientes.

Sempre escondida, que a patroa não gostava de crianças. Excelente senhora, a patroa. Gorda, rica, dona do mundo, amimada dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu. Entaladas as banhas no trono (uma cadeira de balanço na sala de jantar), ali bordava, recebia as amigas e o vigário, dando audiências, discutindo o tempo (Lobato, 2012, p. 14).

A condição de Negrinha no espaço familiar não era boa, pois precisava viver escondida, longe da patroa, afinal esta não tinha muito apreço por crianças. No entanto, vemos uma tremenda contradição, afinal mesmo Inácia não gostando de crianças, era bem vista pela sociedade, tinha a confiança do padre e um possível lugar no céu. Mesmo que Negrinha seja negada no ambiente familiar pela patroa, esta tem uma representação repleta de positividade perante a sociedade, que a considera uma figura ilustre.

5.3 Objeto de castigo

Negrinha, marcada pela orfandade, é constantemente representada como objeto de castigo, principalmente advindo das práticas maldosas de dona Inácia.

Quando o ovo chegou a ponto, a boa senhora chamou: — Venha cá! Negrinha aproximou-se. — Abra a boca! Negrinha abriu a boca, como o cuco, e fechou os olhos. A patroa, então, com uma colher, tirou da água “pulando” o ovo e zás! na boca da pequena. E antes que o urro de dor saísse, suas mãos amordaçaram-na até que o ovo arrefecesse. Negrinha urrou surdamente, pelo nariz. Esperneou. Mas só. Nem os vizinhos chegaram a perceber aquilo. Depois: — Diga nomes feios aos mais velhos outra vez, ouviu, peste? (Lobato, 2012, p. 23-24).

Notamos no trecho um castigo em virtude de Negrinha ousar enunciar uma palavrão. Dona Inácia, expelindo uma atitude desumana, coloca um ovo fervendo na boca da criança, que expressa as marcas do sofrimento através de diversos comportamentos, mas isso não é suficiente para evitar a carga de dor praticada. É

importante ressaltar a ausência de socorro, de auxílio para Negrinha, nenhum vizinho notou aquela prática desumana. Assim, temos a representação de Negrinha enquanto objeto de castigo, que se materializa por meio de um ato, que na visão de dona Inácia, é uma ação puramente educativa. Mesmo que a patroa tenha usado o termo “peste”, este não é caracterizado como um desvio da prática educacional.

5.4 Carente de afeto

Destacamos neste momento a representação de Negrinha enquanto carente de afeto, pois não se percebe, na maioria das vezes, uma atitude que demonstre o poder do carinho humano.

Que idéia faria de si essa criança que nunca ouvira uma palavra de carinho? Pestinha, diabo, coruja, barata descascada, bruxa, pata-choca, pinto gorado, mosca-morta, sujeira, bisca, trapo, cachorrinha, coisa-ruim, lixo — não tinha conta o número de apelidos com que a mimoseavam (Lobato, 2012, p. 18).

O narrador destaca por meio do advérbio “nunca”, que Negrinha jamais foi contemplada com qualquer ação carinhosa. Há a descrição de diversas palavras de cunho negativo, ou seja, uma sequência de apelidos que destroem qualquer representação de afeto. Nessa perspectiva, restava a protagonista viver num contexto que o carinho seria um dos maiores presentes, principalmente para a criança órfã e que era vítima de uma infinidade de atos que maculavam a verdadeira essência da infância.

5.5 Corpo para tatuar violência

O corpo da criança, dentro de um contexto amoroso, deveria vivenciar as diversas expressões de carinho, tais como: abraços e beijos. No entanto, notamos que a personagem é representada como se o corpo dela fosse para marcar a violência.

O corpo de Negrinha era tatuado de sinais, cicatrizes, vergões. Batiam nele os da casa todos os dias, houvesse ou não houvesse motivo. Sua pobre carne exercia para os cascudos, cocres e beliscões a mesma atração que o ímã exerce para o aço. Mãos em cujos nós de dedos comichasse um cocre, era mão que se descarregaria dos fluidos em sua cabeça (Lobato, 2012, p. 19).

Neste trecho, percebemos o quanto a vida de Negrinha é dolorosa, pois o corpo dela é usado como receptáculo de diferentes manifestações de violência. As marcas corporais, construídas sem motivo, são evidentes como uma tatuagem, sendo fruto da ação de todos que moravam naquele ambiente destrutivo para a infância. Há uma analogia repleta de negatividade, pois se afirma que o corpo de

Negrinha atraía as marcas violentas (beliscões, cascudos) assim como o irmão atraía o aço.

Dessa forma, percebemos que Negrinha carrega no corpo a força da maldade de todos da casa, que parecem agir pelo simples desejo de maltratar, inviabilizando destilar qualquer ato que simbolizasse um carinho corporal.

5.6 Infância roubada

A vivência de uma boa infância é muito importante para as crianças, pois permite a convivência com os outros, as brincadeiras e a aprendizagem sobre o mundo. Porém, quando isso é negado, há um roubo deste momento tão inesquecível na vida de qualquer pessoa.

No enlevo da doce ilusão, Negrinha levantou-se e veio para a festa infantil, fascinada pela alegria dos anjos. Mas a dura lição da desigualdade humana lhe chicoteou a alma. Beliscão no umbigo, e nos ouvidos, o som cruel de todos os dias: “Já para o seu lugar, pestinha! Não se enxerga”? Com lágrimas dolorosas, menos de dor física que de angústia moral — sofrimento novo que se vinha acrescentar aos já conhecidos — a triste criança encorujou-se no cantinho de sempre (Lobato, 2012, p. 26).

O trecho destaca um momento de ilusão vivenciada pela personagem Negrinha, que acreditava que poderia vivenciar um momento de infância junto com as sobrinhas de dona Inácia, ou seja, o ato de brincar. Porém, essa expectativa é rapidamente quebrada, pois foi impedida pela patroa, sendo um momento que gerou mais dor que os castigos físicos que vivenciava todos os dias. É perceptível que Negrinha não tinha lugar junto as outras crianças, principalmente ricas e brancas, era um símbolo da exclusão sustentada pela desigualdade humana.

Ao ser excluída de um momento que culmina com uma verdadeira infância, Negrinha ganha para seu currículo doloroso, mais um sofrimento, o impedimento de brincar e aprender com outras crianças. Nisso, sua infância é roubada pela recorrente valorização da desigualdade humana, que fere e destrói a felicidade da personagem.

Que maravilha! Um cavalo de pau!... Negrinha arregalava os olhos. Nunca imaginara coisa assim tão galante. Um cavalinho! E mais... Que é aquilo? Uma criancinha de cabelos amarelos... que falava “mamã”... que dormia... Era de êxtase o olhar de Negrinha. Nunca vira uma boneca e nem sequer sabia o nome desse brinquedo (Lobato, 2012, p. 28).

Neste momento, Negrinha é apresentada aos recursos mais comuns da infância, no caso, os brinquedos. A personagem não tinha presenciado tantos artefatos chamativos, fazendo-a ter um momento único. O cavalo de pau era atrativo, mas nada superava a imagem da boneca, que pronunciava a palavra “mama”, um brinquedo que evidenciava a modernidade e a marcava, mais uma vez, a condição

social das crianças brancas. Essa situação destaca que Negrinha nunca teve um brinquedo deste nível e, pelas condições que vivia, jamais teria, só restava ser brinquedo corporal para castigos.

Ao continuar a narrativa, Lobato aprofunda a descrição do encontro de Negrinha com a boneca e o seu zelo.

Olhou-a com assombrado encanto, sem jeito, sem ânimo de pegá-la. As meninas admiraram-se daquilo. — Nunca viu boneca? — Boneca? — repetiu Negrinha. — Chama-se Boneca? Riram-se as fidalgas de tanta ingenuidade. — Como é boba! — disseram. — E você como se chama? — Negrinha. As meninas novamente torceram-se de riso; mas vendo que o êxtase da bobinha perdurava, disseram, apresentando-lhe a boneca: — Pegue! Negrinha olhou para os lados, ressabiada, como coração aos pinotes. Que ventura, santo Deus! Seria possível? Depois pegou a boneca. E muito sem jeito, como quem pega o Senhor menino, sorria para ela e para as meninas, com assustados relanços de olhos para a porta (Lobato, 2012, p. 30).

A inocência de Negrinha é bem evidente, primeiro por saber o nome do brinquedo e nem nunca ter visto, ou seja, representa para criança uma novidade. O desconhecimento da personagem constrói um momento hilário para as crianças ricas, que não imaginavam encontrar alguém que elas taxam inicialmente como ingênua e, posteriormente, atribuem a característica de boba. Até o nome da personagem é motivo de riso, pois acreditamos que as crianças não estão acostumadas a considerar que um apelido seja usado como nome próprio.

Perante isso, acreditamos que a representação do momento é o contato com a boneca, que mexe com todas as emoções da criança. É um símbolo que merece muito afeto, e Negrinha tem muito cuidado, comparando a boneca à imagem de Jesus Cristo. Assim, notamos que o brinquedo representa para Negrinha um encontro com a infância e, mesmo com medo da patroa, ela aproveita um momento que sempre lhe roubado pela atitude dos adultos.

Assim, Negrinha, conforme o conto, é uma personagem marcada por diversos dilemas, sendo vítima da maldade de alguns adultos, que deveriam protegê-la e contribuir para que ela tivesse uma infância feliz.

5.7 Tecendo reflexões para o ensino

Diante das diferentes representações da personagem Negrinha, surge um questionamento: como a narrativa pode influenciar no ensino? Nisso, elencamos algumas atividades que podem ser trabalhadas a partir da compreensão dos aspectos principais do conto. E, considerando a importância de uma educação antirracista, conforme Brasil (2017), procuramos apresentar algumas atividades que podem ser desenvolvidas, nas várias áreas do conhecimento, a partir da leitura e discussão desta produção literária.

- Linguagens – produção de uma redação como o tema: os desafios para combater práticas racistas em ambientes escolares;
- Humanas – estudo do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) considerando os diversos direitos que são garantidos às crianças por meio a lei;
- Matemática – pesquisa sobre situações envolvendo racismo contra crianças e construção de gráficos.

Essas propostas de atividades demonstram o quanto a literatura pode servir de reflexão para o âmbito social, pois permite que os estudantes observem a descrição de uma situação ficcional e façam uma relação com a realidade que vivenciam, sempre na perspectiva da construção de uma melhoria para a sociedade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do desenvolvimento deste trabalho, percebemos que Monteiro Lobato procurou explorar o sofrimento de uma criança negra e órfã numa sociedade que ainda vivenciava as práticas adotadas no período escravocrata. Negrinha é representada somente a partir de aspectos negativos, principalmente pela conduta de dona Inácia, que a maltrata constantemente, mas para a sociedade, a patroa é vista como uma dama digna de muito respeito.

Nessa situação, Negrinha é representada como uma criança que tem sua infância roubada em virtude da cor da pele, ou seja, as marcas do racismo impedem que ela desfrute dos verdadeiros frutos de uma infância feliz. A partir disso, destacamos o quanto a literatura pode contribuir para a reflexão social por meio de algumas atividades pedagógicas que procuram explorar diversas áreas do conhecimento.

Assim, esperamos que este trabalho possa contribuir para os estudos no campo literário e ser um aporte para discutir e combater questões relacionadas ao racismo contra crianças negras em diversos espaços sociais.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, E. F. S. de. **Relações professor-aluno na formação inicial docente: representações sociais construídas**. 113 f. Dissertação (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2015. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/bitstream/tede/104/1/DissertacaoEDILENEFREITASILVADEALMEIDA2015.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2024.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2017.

CANDIDO, A. **A literatura e a formação do homem**. São Paulo: Editora 34, 2002.

ECO, H. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Editora Geral, 2000.

FERNANDES, F. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 2006.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias**. 6 ed. São Paulo: Ática, 2003.

LEITE, L C. M. **Invasão da catedral: literatura e ensino em debate**. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

LOBATO, M. **Negrinha**. São Paulo: Editora Globo, 2012. Disponível: <https://reciclaleitores.com.br/wp-content/uploads/2019/03/Negrinha-conto-Monteiro-Lobato.pdf>. Acesso em: 20 Jan. 2024.

OLIVEIRA, M.M. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SILVA, T. T. **Currículo como Fetiche: a poética e política do texto curricular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SILVA, K. C. da. **A re-apresentação da criança negra nos livros de literatura infantil adotados pelo PNBE**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009a.

VIDAS NEGRAS IMPORTAM? VIOLÊNCIA, RACISMO E NECROPOLÍTICA EM “OLHOS D’ÁGUA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

André Paulo da Silva
Francisco Vinícius Alves da Silva
Dra. Vanessa Bastos Lima

1 INTRODUÇÃO

Caracterizando-se como um dos maiores nomes da literatura afro-brasileira, a escritora Maria da Conceição Evaristo de Brito, popularmente conhecida como Conceição Evaristo, Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), imortal na Academia Mineira de Letras e ganhadora de diversos prêmios de literatura, e é uma figura feminina importantíssima para a prosa contemporânea. A autora aborda na obra *Olhos d’água* (2016), ao longo de 15 contos, a vida e a realidade do povo negro através das dificuldades enfrentadas cotidianamente pelas personagens presentes nas narrativas, contando, assim, suas vivências. Logo, entre os inúmeros problemas percorridos na obra, as violências que permeiam o texto literário são postas em destaque, principalmente no que concerne a raça, classe e gênero.

Primeiramente, o nosso corpus é composto pelos contos “*A gente combinamos de não morrer*” e “*Maria*” que relatam as histórias de personagens negras em situações de vulnerabilidade social, representadas nas narrativas através de uma conjuntura marginalizada e como vítimas oprimidas pelas violências presentes na sociedade brasileira, situação crítica que causa o aniquilamento das vidas dessas personagens.

O presente estudo será desenvolvido por meio de uma pesquisa bibliográfica de caráter dedutivo e qualitativo, a partir de referenciais teóricos e trechos selecionados para a análise. A partir disso, iremos investigar como as violências supracitadas afetam a vida, dignidade e existência dessas pessoas em meio aos cenários que são construídos nas narrativas, observando como o racismo funciona como uma estrutura e como uma matriz de opressão na sociedade brasileira, a fim de colocar em evidência os problemas ocasionados pelas violências que afetam diretamente a vida das personagens e refletem na realidade do Brasil.

2 MAR DE SANGUE: QUAL O VALOR DE UMA VIDA NEGRA?

Inicialmente, é necessário levar em consideração que os contos “*A gente combinamos de não morrer*” e “*Maria*” comportam as estéticas realistas presentes

nas narrativas contemporâneas, marcadas principalmente pelo choque do real, descrito por Jaguaribe (2007) e realizada no momento em que os indivíduos se deparam com alguma situação de extrema violência, especificamente na ficção, por meio do efeito catártico que expelle os sentimentos de angústia, tristeza, compaixão e, principalmente, o choque com a realidade. Com isso, é válido ressaltar que o desenvolvimento dos contos caminha para acontecimentos trágicos e causam ao leitor essa sensação proposta pela teoria.

Por conseguinte, ao identificar as personagens negras como vítimas, é necessário compreender que os aspectos descritos na obra direcionam e trazem questionamentos acerca das vivências dessas pessoas associados com as realidades das pessoas negras e marginalizadas no Brasil.

No conto “A gente combinamos de não morrer”, é visível essa associação no trecho “Não gosto de filmes da tevê. Morre e mata de mentira. Aqui, não. Às vezes a morte é leve como a poeira. E a vida se confunde com um pó branco qualquer.” (Evaristo, 2016, p. 62), assim, vemos que há uma banalização da vida das personagens e, ao mesmo tempo, é construída uma crítica sobre o que é vivenciado diariamente pelas pessoas oprimidas e vulneráveis às violências, pois uma das próprias personagens ao fazer essa afirmação conduz o leitor a refletir sobre a conjuntura social estruturada no Brasil e quais os impactos que essas ações podem trazer aos direitos básicos e igualitários dos cidadãos. Além disso, a banalização também está presente ao comparar a condição do ser humano na morte (o pó) à poeira, trazendo as mortes violentas como algo naturalizado, colocando criminosos e a força policial em um embate em que ambas as partes se tornam culpadas e diversas pessoas inocentes são vítimas por simplesmente ocuparem o mesmo espaço geográfico e social.

Sendo assim, é nítido que esse trecho possibilita uma proposta de reflexão por meio de uma denúncia social, construída através da violência generalizada e identificada através dos elementos descritos pela personagem. Logo, faz-se necessário levar em consideração que Mbembe (2018) no ensaio intitulado *Necropolítica* dialoga com o espaço e o ambiente na narrativa, pois um dos fatores principais para definir o valor das vidas das personagens é por meio da territorialização, principalmente pela imposição, de maneira que impossibilita as pessoas de se posicionarem contra, pois estão dominadas por um poder maior que elas. Além disso, é necessário ressaltar que esse modelo de ocupação está presente em nossa sociedade desde o período colonial, perpassa a pós-abolição e se configura com grande intensidade na modernidade.

Portanto, a forma como o Estado selecionará qual vida deve existir e qual pode ser facilmente descartada dependerá intrinsecamente do espaço em que o indivíduo vive, a qual classe social pertence e qual a sua raça. E, isso se torna claro quando observamos fora dos limites ficcionais e percebemos como as representações literárias refletem a realidade social do Brasil, principalmente

porque as mortes violentas que deveriam se configurar como crimes são ignoradas, arquivadas e, até mesmo, apagadas, mostrando que as vidas das pessoas marginalizadas não possuem valor algum para a massa dominante.

Ademais, no conto “Maria” é possível notar uma diferença ao conto citado anteriormente, pois é realizada uma outra abordagem sobre a violência, em que o leitor é pego de surpresa ao se deparar com esse trecho “Lincha! Lincha! Lincha!... Uns passageiros desceram e outros voaram em direção à Maria. [...] Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos.” (Evaristo, 2016, p. 24-25), logo, percebe-se que a crítica presente no texto é capaz de reproduzir a catarse no leitor e feita para enfatizar a crueldade das pessoas e a falta de sensibilidade ao se aproveitarem da situação em que a personagem estava para violentá-la até a morte, mesmo sem prova alguma de sua culpabilidade e participação no crime ocorrido no ônibus.

Além de que, a morte da personagem representa fortemente o racismo como uma estrutura em suas mais diversas formas, principalmente, de maneira institucional e, também, individualizada. Então, isso é visto claramente quando Maria é impedida de continuar acessando o transporte público e tem a sua vida interrompida trágica e ironicamente por pessoas de sua mesma classe social. Por isso, essa situação revela, assim, as matrizes de opressão que compõem a sociedade brasileira no que diz respeito às violências presente na ficção e reflete no que é feito diariamente fora da ficção.

Ainda, é fundamental destacar que Fanon (2008) na obra *Pele negra, máscaras brancas* discute sobre o processo de desumanização do negro, entendendo esse efeito antecedido à colonização e advindo dos costumes de alguns lugares do sul da África, colocando os negros contra eles mesmos, formando cidadãos racistas e xenofóbicos. Essas situações abriram espaço para intensificar a exploração e as violências raciais aqui no Brasil. Então, mesmo que as narrativas não apresentem personagens negros participando do linchamento de Maria, pode-se deduzir que pelo ambiente e pela classe social majoritária, menos o personagem negro identificado pela protagonista como um de seus defensores, grande parte dos atuantes no crime poderiam pertencer à sua mesma classe, raça e gênero.

Assim, novamente é potencializada na narrativa a força que a necropolítica desempenha na estruturação de uma sociedade racista, capitalista e patriarcal, pois, torna-se subentendido que a partir do momento em que não somente o Estado atua na aniquilação das vidas, mas a própria classe trabalhadora ajuda a ceifá-las haverá maior facilidade para promover cada vez mais a ascensão da burguesia e a opressão das pessoas marginalizadas. Além de que, igualmente ao conto “A gente combinamos de não morrer”, Maria seria facilmente identificadas como uma dessas pessoas que são vítimas das violências por causa da vulnerabilidade presente nos ambientes periféricos.

Em suma, Conceição Evaristo consegue expor os problemas enfrentados pelas personagens negras através dessas narrativas, de modo a denunciar as mazelas causadas pela segregação espacial, opressão racial, pela criminalidade, pelas violências impunes presentes nos contos e principalmente pelo sistema seletivo que facilita a vida da classe alta e menospreza a classe menos favorecida. Principalmente, pela possibilidade de analisar o texto literário, compreendendo os aspectos sociais, geográficos e políticos.

3 INTERSECCIONALIDADE NA LITERATURA: RAÇA, GÊNERO E CLASSE

A interseccionalidade nos permite analisar as diversas formas de opressão que se entrelaçam, considerando não apenas a raça e o gênero, mas também a classe social. Nas obras de Conceição Evaristo, vemos como as personagens negras de classes sociais baixas enfrentam desafios exacerbados pela pobreza, pela falta de acesso à educação e saúde de qualidade, e pela segregação social. Esses fatores intensificam outras formas de opressão e limitam ainda mais suas oportunidades de vida. Podemos observar essas características nos contos "*A gente combinamos de não morrer*" e "*Maria*".

Em "*A gente combinamos de não morrer*", Evaristo revela como a marginalização econômica aumenta a vulnerabilidade das personagens. A vida de miséria e a constante ameaça de violência tornam-se quase banais, evidenciando a naturalização da opressão que essas personagens enfrentam diariamente. Um trecho que nos mostra isso é: "Vivo implicando com as novelas de minha mãe. Entretanto, sei que ela separa e separa com violência os dois mundos. Ela sabe que a verdade da telinha é a da ficção." (Evaristo, 2016, p. 65). Este trecho mostra que a personagem tem um fluxo de consciência da sua realidade, que tudo que vê em suas novelas não passa de ficção.

Já no conto "*Maria*", a violência explícita e a brutalidade de um linchamento público destacam a intersecção entre raça, gênero e classe. Maria, uma mulher negra de baixa renda, é vitimizada por um grupo que a julga sumariamente. A narrativa expõe não apenas o racismo e o sexismo, mas também a violência de classe, mostrando como indivíduos de camadas sociais semelhantes podem perpetuar a opressão contra os mais vulneráveis dentro de suas próprias comunidades. Em outro trecho podemos notar que até mesmo Maria sabe do seu destino: "Ela sabia que a cor de sua pele era sua sentença. Não importava o que dissesse ou fizesse, ela já estava condenada." (Evaristo, 2016, p. 28). Este trecho enfatiza como a identidade racial de Maria a torna um alvo, independentemente de sua inocência ou culpa, destacando a interseccionalidade da opressão que enfrentava.

Em ambos os contos, a violência atingida pelas personagens é uma manifestação extrema e bárbara da opressão, um paroxismo de crueldade que reflete a fúria e o desespero de uma sociedade que perpetua a marginalização. Essa

abordagem intensifica a compreensão da brutalidade enfrentada, tornando evidente como a violência se manifesta em sua forma mais extrema e desumanizante.

A análise de Gilroy (2012) apoia essa visão ao afirmar que “Isto torna a negritude uma questão mais política do que cultural”, ressaltando a importância de entender a opressão racial e social como elementos profundamente enraizados nas estruturas políticas. Isso nos leva a reconhecer que a violência contra as personagens de Evaristo é uma expressão paroxística da opressão interseccional, onde a raça, o gênero e a classe se combinam para criar uma realidade de extrema crueldade e desespero.

4 INTERSECCIONALIDADE E RESISTÊNCIA NA LITERATURA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

A resistência nas obras de Conceição Evaristo se entrelaça com a luta por identidade e sobrevivência em contextos marcados pela opressão. No entanto, essa resistência vai além da oposição direta às forças opressoras, estendendo-se à afirmação da própria subjetividade e existência em uma sociedade que, historicamente, busca silenciar as vozes e histórias das mulheres negras. Bell Hooks (2013), que afirma que a afirmação da subjetividade negra é, em si, um ato radical de resistência.

No conto "*A gente combinamos de não morrer*", essa resistência se manifesta de forma literal e simbólica. O pacto entre as personagens de "não morrer" transcende o aspecto físico da preservação da vida; trata-se de uma reafirmação de suas identidades e histórias em um contexto em que são constantemente desumanizadas. Quando as protagonistas declaram "A gente combinamos de não morrer" (Evaristo, 2016, p. 60), estão desafiando a necropolítica, uma estrutura que tenta apagá-las da história e da sociedade. Esse ato de resistência revela que, para essas personagens, resistir à invisibilização cultural e social é uma questão de sobrevivência identitária.

De maneira semelhante, no conto "*Maria*", a resistência se dá por meio da autoconsciência crítica da personagem sobre seu destino. Maria, mesmo ciente de que sua pele "a condena", resiste ao silenciamento ao reconhecer que sua morte é parte de uma estrutura maior de violência racial. A frase "a cor de sua pele era sua sentença" (Evaristo, 2016, p. 28) revela uma compreensão profunda das forças opressoras que moldam sua existência. Embora não consiga escapar da violência física, Maria encontra, na sua autoconsciência, uma forma de resistência simbólica.

A resistência, portanto, nas obras de Evaristo, vai além da mera oposição. Como Hooks sugere, a afirmação da subjetividade negra é uma forma de insurgência. As personagens de Evaristo ressignificam suas existências em meio à marginalização, encontrando novas maneiras de recriar suas identidades a partir das opressões que enfrentam. Essa dinâmica está intimamente ligada ao conceito de

interseccionalidade, conforme discutido por Akotirene (2019). Segundo ela, "a interseccionalidade se refere ao que faremos politicamente com a matriz de opressão responsável por produzir diferenças, depois de enxergá-las como identidades" (Akotirene, 2019, p. 28). Em outras palavras, as personagens de Evaristo não apenas sofrem as opressões interseccionais, mas também transformam essas opressões em fontes de renovação identitária.

Essa resignificação pode ser ainda compreendida à luz do conceito de "terceiro espaço", discutido por Homi Bhabha (1998), que oferece um meio para analisar a obra de Conceição Evaristo. O "terceiro espaço" refere-se a um lugar intermediário onde as identidades são constantemente negociadas e reconfiguradas. Nas narrativas de Evaristo, esse espaço é habitado pelas personagens que vivem a intersecção de múltiplas opressões. No conto "A gente combinamos de não morrer", por exemplo, o pacto de sobrevivência entre as personagens cria esse "terceiro espaço", onde a morte não é uma certeza, mas algo a ser desafiado. O ato de resistência delas vai além da sobrevivência física, promovendo uma reconfiguração de suas identidades em um mundo que tenta marginalizá-las. Nesse espaço intermediário, o físico e o social se transformam em um campo de batalha simbólico, onde a luta pela vida se torna também uma luta pela afirmação identitária.

Já em "Maria", a brutalidade do linchamento revela o extremo da violência racial, mas também abre espaço para a resistência simbólica. A descrição da morte violenta da personagem, "punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos", reflete a brutalidade cotidiana enfrentada pelas mulheres negras. No entanto, essa tragédia, longe de ser esquecida, se transforma em um grito silencioso que ecoa nesse "terceiro espaço" narrativo. Aqui, Maria transcende sua morte ao ressoar com a história coletiva de sofrimento e resistência das mulheres negras no Brasil.

Bhabha argumenta que esse espaço de negociação é crucial para entender como as culturas, identidades e opressões coexistem e se transformam. As personagens de Evaristo, mesmo diante da violência e da opressão, encontram formas de resignificar suas experiências e identidades. No conto "A gente combinamos de não morrer", por exemplo, a relação de solidariedade entre as mulheres negras cria um espaço de empoderamento coletivo, onde a resistência é também uma forma de apoio mútuo e reafirmação identitária. Esse "terceiro espaço", como sugerido, permite a negociação de diferenças e a criação de novas formas de existir, pensar e sentir, conforme discutido também por Akotirene (2019) em sua análise da interseccionalidade.

Além disso, a estrutura narrativa de Conceição Evaristo, ao intercalar histórias e perspectivas diversas, funciona ela mesma como um "terceiro espaço" literário. Ao dar voz a múltiplas personagens e realidades, Evaristo desafia as narrativas hegemônicas e cria um espaço onde as vozes das mulheres negras podem se entrelaçar e se fortalecer. Cada conto não é apenas uma história isolada, mas parte

de um todo maior, em que as personagens habitam esse espaço de negociação e resistência.

Portanto, ao explorar o conceito de "terceiro espaço", os contos de Evaristo revelam as complexidades da vida das mulheres negras e o potencial transformador de suas experiências. As personagens, imersas em realidades de opressão, encontram maneiras de resistir, ressignificar suas vidas e redefinir continuamente suas identidades. Esse diálogo entre resistência e opressão, como explorado nas obras de Evaristo, não apenas enriquece a literatura afro-brasileira, mas também oferece uma reflexão profunda sobre a luta contínua por reconhecimento e dignidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dos contos analisados, Conceição Evaristo, em seus contos, revela como as opressões de raça, gênero e classe se entrelaçam para moldar a vida de mulheres negras de baixa renda no Brasil. A violência retratada em suas narrativas não se limita ao físico, mas se expande para o psicológico e o simbólico, refletindo a marginalização estrutural presente na sociedade brasileira. Evaristo humaniza as estatísticas, oferecendo uma perspectiva íntima das lutas diárias enfrentadas por essas mulheres, que, embora vulneráveis, encontram formas de resistência e ressignificação de suas identidades diante da necropolítica.

Assim, a autora não apenas denuncia as injustiças sistêmicas, mas também promove uma reflexão sobre as formas de resistência que emergem dessas opressões. As personagens de Evaristo, mesmo em meio à dor e à marginalização, desafiam as estruturas que as oprimem, transformando suas narrativas em espaços de insurgência e esperança. A obra, portanto, se posiciona como um convite à reflexão crítica sobre as dinâmicas sociais e as possibilidades de transformação.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, C.; RIBEIRO, D. **Interseccionalidade**. São Paulo, Polén, 2019.

BHABHA, H. K. **O Local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

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

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

GILROY, P. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2012.

HOOKS, B. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.** Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

JAGUARIBE, B. **O choque do real; estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MBEMBE, A. **Necropolítica.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

ORGANIZADORES

MARIA EDNEIDE FERREIRA DE CARVALHO

Professora do quadro efetivo do Departamento de Letras Vernáculas (DLV), do Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Graduada em Letras pela UERN (2007). Especialista em Literatura Infanto-Juvenil (UERN - 2008). Mestre em Letras -PPGL\UERN (2010) e Doutora em Letras - PPGL\UERN (2021). É vinculada ao Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT), da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte. Tem experiência na área de Língua Portuguesa e Ensino, atuando principalmente nos seguintes temas: Memórias, identidades e narrativas do sertão; Literatura de cordel; Literatura Infanto-juvenil; Identidades étnico-raciais, Cultura popular e ensino, literatura e ensino.

CRÍGINA CIBELLE PEREIRA

Possui Graduação em Letras Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Pau dos Ferros (2005); Mestrado (2007) e Doutorado (2012) em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). É professora na Categoria Adjunto IV do Departamento de Letras Vernáculas (DLV) do Campus da UERN em Pau dos Ferros. É líder do Grupo de Pesquisa em Produção e Ensino do Texto (GPET). Iniciou sua docência na Educação Básica, na Escola Estadual Manoel Raimundo. Na Educação Superior, iniciou como Técnica Administrativa no CAPF (2007), depois docente do Ensino Superior, tendo iniciado suas atividades como Professora Substituta de Língua Portuguesa no DLV/CAPF/UERN (2009) e, logo no ano seguinte, em 2010, exerce as suas funções de docente efetiva do DLV, atuando ainda no quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e do Programa de Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS). Tem experiências de Gestão, na Chefia do Departamento de Letras Vernáculas, no período de 2014 a 2018. Atualmente, exerce a função de Coordenadora do PROFLETRAS. Tem experiência na área de Ensino, com foco no ensino de produção de texto, gêneros acadêmicos e novas tecnologias.

ROSA LEITE DA COSTA

Possui graduação em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2003), especialização em Linguística Aplicada (2005), Mestrado acadêmico em Letras, PPGL,UERN (2010) e Doutorado em Letras (2020), pelo mesmo programa. Atuou durante dez anos como professora de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental (Prefeitura Municipal de São Miguel /RN). Desde 2008, é professora efetiva da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, do Departamento de Letras Vernáculas do Campus de Pau dos Ferros, e integra o programa de Pós-graduação em Letras - PPGL/UERN, como professora efetiva desde 2021. Atua principalmente nos temas argumentação e morfossintaxe, na graduação. Na pós-graduação, integra a linha de pesquisa Discurso, Memória e Identidade, com interesse em orientar trabalhos que se respaldem na Nova Retórica (NR) como teoria principal, podendo estabelecer diálogos com outras teorias. Atualmente, é

líder do do Grupo de Pesquisa em Produção e Ensino de Texto (GPET). É membro da Associação Latino-Americana de Estudos da Escrita na Educação Superior e em Contextos Profissionais, desde 2024.

SABRINA DE PAIVA BENTO QUEIROZ

Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2021). Atuou no programa institucional PIBIC, desenvolvendo pesquisa sobre literatura contemporânea portuguesa pelo viés da biopolítica dos afetos, em específico, sobre o amor biopotente no romance "O Apocalipse dos Trabalhadores", de Valter Hugo Mãe. Como prática docente participou de projetos como PIBID e RESPED nas respectivas escolas estaduais: Dr. Edino Jalles e Rafael Godeiro, inclusive foi monitora das disciplinas Literatura Portuguesa I e II. Possui Mestrado em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, pelo programa PPGL, em Pau dos Ferros/RN. Atua como professora de português e redação no Colégio Educandário Imaculada Conceição.

AUTORES

AGATHA LUENNY SILVA DE LIMA

Graduanda do curso de Letras Língua Portuguesa, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, *Campus* Avançado de Pau dos Ferros, e-mail: agathaluenny@alu.uern.br.

ALISSON ANDRADE

Graduando do curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade do Rio Grande do Norte (UERN), *Campus* Avançado de Pau dos Ferros (CAPF). E-mail: alissonandrade@alu.uern.br.

ALYNE ISABELE DUARTE DA SILVA

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN, professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA). E-mail: alyneisaduarte@gmail.com.

AMANDA KAREN SALES SILVA

Discente do curso de Letras - Língua Portuguesa, 7º período. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) - Campus Avançado Pau dos Ferros. E-mail: amandakaren@alu.uern.br.

ANA CAROLINE FREIRE PESSOA

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte- (UERN), E-mail: carolinepessoa@alu.uern.br.

ANA LAURA DE OLIVEIRA FERNANDES

Graduada em Letras pela UERN. Contato: analauroaf14@gmail.com.

ANA PAULA ALVES DE ANDRADE

Estudante de Graduação em Letras - Língua Portuguesa; Universidade Estadual da Paraíba; Catolé do Rocha, PB; ana.paula.andrade@aluno.uepb.edu.br.

ANA PAULA DE OLIVEIRA SILVA

Graduanda em Letras Língua Inglesa, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), graduada em Letras Língua Portuguesa pela UERN e especialista em Mídias na Educação pela UERN. Contato: ao209938@gmail.com.

ANA PAULA LIMA CARNEIRO

Professora de língua portuguesa e literatura da Universidade Estadual da Paraíba - UEPB; Doutorado em Letras pela UERN; E-mail: anapaulalima.uepb@gmail.com.

ANÁLIA VITÓRIA COSTA FERREIRA

Graduanda em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), analiacferreira@hotmail.com.

ANALIANE DO NASCIMENTO DE OLIVEIRA

Graduanda em Letras – Língua Portuguesa, Universidade Federal de Campina Grande – Campus Cajazeiras, analianenascimento810@gmail.com.

ANANERI VIEIRA DE LIMA

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, E-mail: ananerivieiralimaf10@gmail.com.

ANDRÉ LUCAS SILVA SOARES

Aluno de graduação do curso de Letras – língua portuguesa e suas respectivas literaturas, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, andrelucass130@gmail.com.

ANDRÉ PAULO DA SILVA

Graduando em Letras Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), andrepaolo@alu.uern.br.

ANDRESA VIEIRA DA COSTA

Graduanda em Letras, UEPB, andresacostasb@gmail.com.

ANDREZA DA SILVA FERREIRA

Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estado do Rio Grande do Norte – PPGL / UERN. E-mail: sf.andrezza@gmail.com

ANICLÉSIA DE SOUSA

Graduada pela Universidade Estadual da Paraíba – UEPB – annyclesiasousa@hotmail.com.

AURÍBIO FARIAS CONCEIÇÃO

Prof. Universidade Estadual da Paraíba - UEPB, Doutor em Literatura e Interculturalidade; E-mail: auribiofarias@servidor.uepb.edu.br.

BEATRIZ PAZINI FERREIRA

Professora Adjunta II do Departamento de Letras da FALA do Campus Central da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: beatrizpazini@uern.br.

CHARLES ALBUQUERQUE PONTE

Doutor em Teoria e História Literária (UNICAMP), professor adjunto da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: charlesponte@uern.br.

CÍCERA ANTONIELE CAJAZEIRAS DA SILVA

Mestre e Doutora em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba; professora da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), cicera.cajazeiras@ufersa.edu.br.

CIRO LEANDRO COSTA DA FONSECA

Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, e-mail: ciro.leandron@gmail.com.

CONCÍCIA LOPES DOS SANTOS

Doutora em Estudos da Linguagem - Literatura Comparada - pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e-mail: concisialopes@uern.br.

DANIELLA MONTEIRO ROQUE DE OLIVEIRA

Licenciada em Letras -UECE; Especialista em Coordenação Pedagógica da Educação Básica; Especialista em Literatura Brasileira; Mestranda do Mestrado Profissional em Letras - UERN; e-mail: dannymroque@gmail.com.

DANILO ALMEIDA PINHEIRO

Graduado em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba, danilo_correcoes@hotmail.com.

DEBORA LORENA LINS

Mestre em Letras pela UERN. Atualmente, é professora de Língua Inglesa na Secretaria de Estado da Educação, da Cultura, do Esporte e do Lazer do Rio Grande do Norte. Contato: d.lorenalins@gmail.com.

ELDIO PINTO DA SILVA

Doutor em Literatura Comparada (UFRN). Professor da Universidade Federal Rural do

EMANUELA CARLA MEDEIROS DE QUEIROS

Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - PPGED/UFRN (2019). Pós doutorado na área da Educação pela UNESP de Presidente Prudente/SP (2023). Atualmente é professora na Faculdade de Educação UERN e colaboradora no PROFLETRAS/CAPF/UERN. E-mail: emanuelamedeiros@uern.br.

ESTEFANE MARIA SILVA OLIVEIRA

Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, estefmariaol@gmail.com.

ESTELA KIARA DE OLIVEIRA

Graduanda em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), estelakiara@alu.uern.br.

FELIPE VIEIRA ROSENDO

Graduando pelo Curso de Licenciatura Plena em LETRAS da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB. E-mail: feliperosendosb2023@gmail.com.

FRANCISCA DAIANY FURTUNATO

Graduanda em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), daianyfurtunato5@gmail.com.

FRANCISCO BERGUISON SOARES VARELA

Graduando em letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, e-mail: franciscoberguison@alu.uern.br.

FRANCISCO GENÁRIO PINHEIRO MELO

Mestre em Ciências da Educação pela World University Ecumenical - Flórida/EUA genarioassistentesocial@gmail.com.

FRANCISCO VINÍCIUS ALVES DA SILVA

Graduando em Letras Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), viniciusalves@alu.uern.br.

GEILMA HIPÓLITO LÚCIO

Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Professora na Faculdade Sucesso (FACSU) e professora na educação básica no estado do Rio Grande do Norte. E-mail: geilmalucio@gmail.com.

IARA MARIA CARNEIRO DE FREITAS

Docente, Departamento de Letras Estrangeiras da Faculdade de Letras e Artes da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, DLE/Fala/Uern, iarafreitas@uern.br.

ISADORA SANZIA DA COSTA MORAES

Graduanda do Curso de Letras Português pela Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), membro do Redatoria e da empresa Grifando Jr., isahsnzia@hotmail.com.

JANETE FERNANDES DOS SANTOS

Graduando pelo curso de Licenciatura em letras - português da Universidade Estadual da Paraíba - UEPB, janete.fernandes@aluno.upb.edu.br.

JEFERSON SILVA DA CRUZ

Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. E-mail: jeferson.cruz.126@ufrn.edu.br.

JOÃO BATISTA SENA NETO

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Ensino (POSENSINO), da associação entre a Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). Email: joaobsenaneto@gmail.com.

JOÃO LUCAS HOLANDA ALVES

Graduando em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: lucasholanda@alu.uern.br.

JOERBERSON SIQUEIRA TAVARES

Mestrando pelo Programa de pós-graduação stricto sensu em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - Campus Assu. joerbersontavaress@gmail.com.

JOSÉ DANTAS DA SILVA JÚNIOR

Doutor em Letras (PPGL/UERN), Professor de Letras Espanhol - UEPB, jose.junior@servidor.uepb.edu.br.

JOSÉ HELBER TAVARES DE ARAÚJO

Professor do Departamento de Letras e Humanidades (DLH); Universidade Estadual da Paraíba; Catolé do Rocha, PB; josehelber@servidor.uepb.edu.br.

JOSÉ ROBERTO ALVES BARBOSA

Doutor, professor da UERN – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, josealves@uern.br.

JOYCE CRISTINA OLIVEIRA BORGES DOS SANTOS

Discente do curso de Letras-Língua Portuguesa, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF). E-mail: joyceborges@alu.uern.br.

JULIANA GUMERCINA GALDINO DA SILVA

Graduanda do Curso de Letras Português pela Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), membro da empresa Grifando Jr, juliana.silva43264@alunos.ufersa.edu.br.

KARLA RAPHAELLA COSTA PEREIRA

Doutora em Educação, professora adjunta da Universidade Federal Rural do Semi-árido (UFERSA), karla.costa@ufersa.edu.br.

KAUÊ FERNANDES

Graduando do curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF). E-mail: kaelopes@alu.uern.br.

KELY CAROLINE SANTOS DA SILVA

Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Especialista em Mídias na Educação pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. E-mail: kelysantos383@gmail.com.

KEUTRE SOARES BEZERRA

Doutora em Letras - Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Ensino PPGE e do Departamento de Educação do CAPF/UERN, keutresoares@uern.br.

LARISSA COSTA DA MATA

Professora. Mestre e Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – (UFSC), Atua como professora adjunta de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura na Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA) - Campus de Caraúbas. Email: larissa.mata@ufersa.edu.br.

LARIZA RODRIGUES DE SIQUEIRA

Graduanda do curso de Letras - Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - Campus Assu. larizasiqueira959@gmail.com.

LETÍCIA DE LIMA ROCHA

Graduanda do curso de Letras - Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - Campus Assu. leticiarocho@alu.uern.br.

LIEBERT DE ABREU MUNIZ

Professor Doutor, Universidade Federal Rural do Semi-Árido - UFERSA, liebert.muniz@ufersa.edu.br.

LÍLIA ALEXANDRINO DE ARAÚJO

Graduanda do Curso de Letras Língua Portuguesa e respectivas literaturas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. E-mail: liliaalexandrino@alu.uern.br.

LUCAS SALES BARBOSA

Mestre, professor da UERN – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, lucassales@uern.br.

LUÍS FELIPE GOMES BEZERRA

Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – PPGL / UERN. E-mail: luisfelipe413@hotmail.com.

LUZIA REGINA ALVES REGIS

Doutoranda em Letras na área do Texto Literário, Crítica e Cultura na Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN), Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL/UERN), Pau dos Ferros/Brasil. E-mail: luzia.reginna@outlook.com.

LYCIA ROANE SILVA

Graduanda do Curso de Letras Língua Portuguesa e respectivas literaturas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. E-mail: lyciasilva@alu.uern.br.

MANOEL FREIRE RODRIGUES

Professor Doutor do Departamento de Letras Vernáculas, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) - Campus Avançado de Pau dos Ferros. E-mail: manoelfreire@uern.br.

MARCO AURÉLIO LINHARES BEZERRA

Mestrando – UERN – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte/PPGL – Programa de Pós Graduação em Letras – Malbezerra22@gmail.com.

MARIA APARECIDA DA COSTA

Professora de Literatura Luso-Brasileira e Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte Brasil. E-mail: mariaaparecida@uern.br.

MARIA APOLIANA ALVES

Discente do curso de Letras-Língua Portuguesa, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF). E-mail: apolianaalves@alu.uern.br.

MARIA CRISTINA DA SILVA

Graduanda em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), mariacristinasilva@alu.uern.br.

MARIA DA LUZ DUARTE LEITE SILVA

Doutora, Universidade Federal do Pará – UFPA, mariaduarte@ufpa.br.

MARIA DE LOURDES DIONIZIO SANTOS

Professora Doutora, Universidade Federal de Campina Grande, - Campus Cajazeiras, maria.dionizio@professor.ufcg.edu.br.

MARIA DO SOCORRO SOUZA SILVA

Doutora em Letras (UERN). corrinha.172016@gmail.com

MARIA EDNEIDE FERREIRA DE CARVALHO

Professora doutora do Departamento de Letras Vernáculas, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF). E-mail: mariaedneide@uern.br.

MARIA EDUARDA CABRAL DE OLIVEIRA FREITAS

Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Estadual do Rio Grande do Norte - (UERN). Bolsista do CNPq - Brasil, Campus - Pau dos Ferros. Email: eduardafreitas144@hotmail.com.

MARIA EDUARDA DA CONCEIÇÃO FEITOSA

Graduanda em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte - *Campus* Avançado de Pau dos Ferros (UERN/CAPF). E-mail: eduardafeitosa@alu.uern.br.

MARIA EDUARDA DE ARAÚJO FREIRE

Graduanda em Letras, Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), eduardafreire115@gmail.com.

MARIA EDUARDA DE BRITO TAVARES

Discente do curso de Letras - Língua Portuguesa, 7º período. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) - Campus Avançado Pau dos Ferros. E-mail: eduardabrito@alu.uern.br.

MARIA ELIZA FREITAS DO NASCIMENTO

Professora. Doutora em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Atua como docente do Curso de Graduação e Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN) - Campus Pau dos Ferros. Email: elizafreitas@uern.br.

MARIA ELOISA RODRIGUES BESSA DE LIMA

Estudante do curso de Licenciatura em Letras Língua Portuguesa do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN); e-mail: eloisabessa@alu.uern.br.

MARIA FABÍOLA DA SILVA LIMA

Graduada pela Universidade Estadual da Paraíba – UEPB – maria.fabiola@aluno.uepb.edu.br.

MARIA IRISVÂNIA DA SILVA COSTA

Graduanda em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte - *Campus* Avançado de Pau dos Ferros (UERN/CAPF). E-mail: mariairisvania@alu.uern.br.

MARIA JOSÉ DE FREITAS ROCHA

Graduanda em Letras – Língua Portuguesa Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Pau dos Ferros – Rio Grande do Norte. Email: freitasrocha@alu.uern.br.

MARIA JÚLIA FERNANDES MOURA

Discente de graduação, Universidade Federal Rural do Semi-Árido - UFERSA, maria.moura97334@alunos.ufersa.edu.br.

MARIA KAROLINY LIMA DE OLIVEIRA

Mestra em Letras; Universidade Estadual da Paraíba – UEPB – profakarolinyoliveira@gmail.com.

MARIA LARA ALVES ROCHA

Doutoranda em texto literário, crítica e cultura pelo PPGL (UERN). E-mail: marialara@uern.br.

MARIA LAYSE MONTE DA SILVEIRA

Graduanda em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). *Campus* Avançado Pau dos Ferros - Rio Grande do Norte. E-mail: marialayse@alu.uern.br.

MARIA LIDIANA COSTA

Mestre, Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, fagilidiana@gmail.com.

MARIA PALOMA NUNES SANTOS

Graduada em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba - UEPB; E-mail: mariapaloma.2020nunes@gmail.com

MARÍLIA SOARES CARREIRO MAIA

Aluna do curso de Licenciatura plena em Letras, Universidade Estadual da Paraíba, marilia.maia@aluno.uepb.edu.br.

MARTA LIZANDRA DIAS GOMES

Graduanda em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) *Campus* Avançado de Pau dos Ferros (CAPF). E-mail: martalizandra@alu.uern.br.

MÉRCIA MOURA ALVES DA COSTA

Aluna do curso de pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, merciamourauzl@gmail.com.

MESSIAS SOARES DA SILVA ALMEIDA

Graduando em Letras, Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), messias.soares@aluno.uepb.edu.br.

MIFRA ANGÉLICA CHAVES DA COSTA

Mestra em Educação, professora do Departamento de Ciência e Tecnologia (DCT), da Universidade Federal Rural do Semi-árido (UFERSA), campus Caraúbas. E-mail: mifra@ufersa.edu.br.

MYLENA DE LIMA QUEIROZ

Professora de literatura na Universidade Estadual do Ceará. Doutora em Literatura e Interculturalidade pela UEPB. E-mail: mylenaq.iroz@gmail.com.

NATAN SEVERO DE SOUSA

Mestrando em Letras – PPGL/UERN, Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN), natansb.letras@gmail.com.

PAULO DAVI GALDINO SOUZA

Graduando em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: paulodgs2001@gmail.com.

PAULO HENRIQUE RAULINO DOS SANTOS

Mestre em letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Professor no Curso de Letras, Língua Inglesa, do Departamento de Linguagens e Ciências Humanas, Universidade Federal Rural do Semi-Árido, Campus Caraúbas, e-mail: paulohraulinos@gmail.com.

PEDRO FELIPE PRAXEDES DA SILVA

Graduando do curso de Letras - Português da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), pedrofelipern6@gmail.com.

PEDRO HENRIQUE DE MESQUITA ALVES

Graduando do curso de Letras Língua Portuguesa, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, *Campus* Avançado de Pau dos Ferros, e-mail: pedro20230007618@alu.uern.br.

PEDRO RYANN GOMES PEREIRA

Graduando em Letras, UEPB, pedro.ryann@aluno.uepb.edu.br.

POLIANA MAGALHAES PEREIRA

Graduanda, Universidade Federal do Pará – UFPA, Polianamagalhaes017@gmail.com.

RAIMUNDO ROMÃO BATISTA

Professor da Educação Básica do Estado do Ceará e Doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: romao87@hotmail.com.

RÉGIA ADRIANNE ALVES LOPES

Graduada, Universidade Federal Rural do Semi-Árido, regiaalvesgg@gmail.com.

ROMENIA LÍGIA GURGEL FERREIRA

Graduando do curso de Letras Libras da Universidade Federal do Rio grande do Norte – Caraúbas.

ROSEANE RAYRES RIBEIRO

Graduanda em Letras – Língua Portuguesa Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Pau dos Ferros – Rio Grande do Norte. Email: roseaneribeiro@alu.uern.br.

SARA DOS SANTOS FERREIRA

Licenciada em Letras -UECE; Especialista Língua Portuguesa e Arte/Educação - URCA; Especialista em Língua, linguística e literatura - FASP; Mestranda do Mestrado Profissional em Letras - UERN; e-mail: saraeglle@gmail.com.

SILVANNA KELLY GOMES DE OLIVEIRA

Professora doutora da área de Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: silvannakoliveira@gmail.com.

TALITA PEREIRA DA SILVA

Graduada pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte- UERN;
Talitapereira1106@Gmail.Com.

TAZIA BEATRIZ GURGEL BRAGA

Discente de graduação, Universidade Federal Rural do Semi-Árido - UFERSA,
tazia.braga@alunos.ufersa.edu.br.

VALQUÍRIA PIMENTA GADELHA DA SILVA

Graduando do curso de Letras Libras da Universidade Federal do Rio grande do Norte – Caraúbas.

VANESSA BASTOS LIMA

Professora doutora da área de Literatura da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), do Departamento de Letras Vernáculas (DLV\CAPF),
Vanessabastos@uern.br.

VICTOR EMANUEL TAVARES

Aluno de graduação do curso de Letras – língua portuguesa e suas respectivas literaturas, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte,
victoremanuel2325@gmail.com.

Literatura e crítica em perspectiva

Os trabalhos aqui dispostos refletem temas voltados ao feminino, ao sentimento amoroso, à literatura comparada, aos estudos decoloniais: a construção da identidade feminina em Macabéa no livro "A Hora da Estrela"; a representação da personagem Mariana em "As velhas", de Lourdes; a representação feminina e o patriarcalismo na obra "Vasto Mundo"; a música parou: a degradação dos sujeitos na relação amorosa do conto "Caixinha de Música", de Caio Fernando Abreu; a tese das almas gêmeas é uma fraude: o amor ansiado e fracassado, em "Os Íntimos", de Inês Pedrosa; a representação de Luís Vaz de Camões para Almeida Garret e para Ferreira Itajubá: aproximações e distanciamentos; memória afro-diáspora e resistência: uma leitura contra colonial dos relatos da escravidão, em Água de Barrela, de Eliana Alves Cruz. Cada artigo é um convite à reflexão, à mudança de práticas enraizadas.

