

Ivan Vale de Sousa  
(Organizador)

# MATIZES NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA



**Atena**  
Editora  
Ano 2019

Ivan Vale de Sousa  
(Organizador)

# Matizes na Literatura Contemporânea

Atena Editora  
2019

2019 by Atena Editora  
Copyright © Atena Editora  
Copyright do Texto © 2019 Os Autores  
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora  
Editora Executiva: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Antonella Carvalho de Oliveira  
Diagramação: Lorena Prestes  
Edição de Arte: Lorena Prestes  
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

### **Conselho Editorial**

#### **Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília  
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### **Ciências Agrárias e Multidisciplinar**

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

#### **Ciências Biológicas e da Saúde**

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

### **Ciências Exatas e da Terra e Engenharias**

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

### **Conselho Técnico Científico**

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo  
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba  
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão  
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico  
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará  
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista  
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia  
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal  
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

| <b>Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)<br/>(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)</b> |   |
|---|---|
| M433  | Matizes na literatura contemporânea [recurso eletrônico] /<br>Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa, PR: Atena<br>Editora, 2019.<br><br>Formato: PDF<br>Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader.<br>Modo de acesso: World Wide Web.<br>Inclui bibliografia<br>ISBN 978-85-7247-635-5<br>DOI 10.22533/at.ed.355192709<br><br>1. Literatura – História e crítica. I. Sousa Ivan Vale de.<br><span style="float: right;">CDD 809</span> |
| <b>Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422</b>   |   |

Atena Editora  
Ponta Grossa – Paraná - Brasil  
[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
contato@atenaeditora.com.br

## APRESENTAÇÃO

A necessidade de ensinar literatura na escola e tomá-la como objeto de ensino no contexto da sala de aula encontra mais espaço quando as propostas de aprendizagem são diversificadas, considerando os diferentes níveis de conhecimentos e os interesses dos estudantes nas finalidades de analisar e investigar o texto literário.

Muitas são as finalidades de ensino da literatura na escola e a identidade deste livro reafirma que as matrizes da literatura na contemporaneidade encontram-se no espaço de efetivação da sala de aula as razões que amplie o processo de formação literária e humanista dos sujeitos. Com o acesso à literatura todos saem ganhando: aprende quem ensina e ensina quem aprende, por isso os dez capítulos que dão formatos a esta obra têm a finalidade de fazer pensar, de demonstrar que na constituição dos múltiplos textos literários há muitas políticas de resistência e de transformação das concepções de mundo dos sujeitos.

No primeiro capítulo a Amazônia brasileira é analisada a partir do texto de natureza literária *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, porque a narrativa põe em pauta questões contundentes para o debate como os processos migratórios. No segundo capítulo as representações femininas nos romances alencarianos são analisadas a partir de um olhar sob a ótica da classe patriarcal romântica brasileira nas obras *Lucíola* e *Senhora*.

No terceiro capítulo as narrativas orais são discutidas com a finalidade de destacar que elas têm muito a nos ensinar, bastante a dizer, além disso, o autor problematiza a necessidade de documentá-las, apresentando duas narrativas da cidade Parauapebas, sudeste do Pará. No quarto capítulo os efeitos da narrativa fantástica têm espaço de discussão e análise a partir do estudo realizado em que o leitor é convidado a inserir-se no processo de interpretação.

No quinto capítulo o autor apresenta ao leitor algumas notas sobre a literatura de Andy Warhol. No sexto capítulo pontuam-se certas constantes do imaginário religioso, sua relevância em cada narrativa e também na instauração do questionamento sobre a verdade oculta que rege o universo, na busca do “aprender a viver”, acentuada preocupação do autor mineiro.

No sétimo capítulo discute-se uma obra literária sob a perspectiva da teoria dos direitos humanos que tem se ocupado em debater o fenômeno da imigração e, mais recentemente, a crise dos refugiados pelo mundo. No oitavo capítulo analisa-se o romance norte-americano *Once in a Promised Land* como uma crítica à propagação de estereótipos negativos em relação a árabes e muçulmanos, principalmente, imigrantes dos Estados Unidos no contexto pós Onze de Setembro.

No nono capítulo tecem-se algumas considerações a respeito da importância da crítica textual e da divulgação de obras de autores como Machado de Assis e Eça de Queirós como atos de resistência aos ataques conservadores e fascistas que o campo progressista combate também na atualidade. Por fim, no décimo e último

capítulo o autor propõe uma análise com focalização na resistência do negro contra o poder do senhorio ainda vigente, mesmo após a abolição da escravatura.

Entender as diferentes matrizes da literatura na contemporaneidade pressupõe aceitar o convite de análise de todos os dez capítulos que dão sentidos e formas a esta obra. Assim sendo, resta-nos desejar aos diversos leitores, interlocutores desta obra, que tenham ótimas reflexões.

Ivan Vale de Sousa  
O Organizador.

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>CAPÍTULO 1</b> .....   | <b>1</b>  |
| A AMAZÔNIA BRASILEIRA RETRATADA FORA DO BINARISMO PARAÍSO/INFERNO VERDE EM CINZAS DO NORTE DE MILTON HATOUM                                       |           |
| <a href="#">Ivanete da Silva Alves</a>  |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.3551927091</b>  |           |
| <b>CAPÍTULO 2</b> .....   | <b>12</b> |
| AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS ROMANCES ALENCARIANOS: UM OLHAR SOB A ÓTICA DA CLASSE PATRIARCAL ROMÂNTICA BRASILEIRA EM <i>LUCÍOLA E SENHORA</i> |           |
| <a href="#">André Luiz Lunardelli Coiado</a>  |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.3551927092</b>  |           |
| <b>CAPÍTULO 3</b> .....   | <b>24</b> |
| O QUE SE APRENDE QUANDO SE ENSINAM NARRATIVAS ORAIS NA ESCOLA?  |           |
| <a href="#">Ivan Vale de Sousa</a>  |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.3551927093</b>  |           |
| <b>CAPÍTULO 4</b> .....   | <b>34</b> |
| EFEITOS DA NARRATIVA FANTÁSTICA: INQUIETANTE, ESTRANHO E METAEMPÍRICO   |           |
| <a href="#">Lilian Lima Maciel</a>  |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.3551927094</b>  |           |
| <b>CAPÍTULO 5</b> .....   | <b>41</b> |
| NOTAS SOBRE A LITERATURA DE ANDY WARHOL   |           |
| <a href="#">Tiago Leite Costa</a>   |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.3551927095</b>  |           |
| <b>CAPÍTULO 6</b> .....   | <b>48</b> |
| O IMAGINÁRIO RELIGIOSO NO UNIVERSO ROSIANO: O DIVINO NAS COISAS TERRENAS  |           |
| <a href="#">Edna Tarabori Calobrezi</a>   |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.3551927096</b>  |           |
| <b>CAPÍTULO 7</b> .....   | <b>60</b> |
| O PÚBLICO E O PRIVADO: O LUGAR DO (A) IMIGRANTE NA SOCIEDADE CANADENSE ATRAVÉS DE UM ROMANCE  |           |
| <a href="#">Tacel Ramberto Coutinho Leal</a>  |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.3551927097</b>  |           |
| <b>CAPÍTULO 8</b> .....   | <b>68</b> |
| LITERATURA E RESISTÊNCIA: LAILA HALABY PUBLICA <i>ONCE IN A PROMISED LAND</i>   |           |
| <a href="#">Loiva Salete Vogt</a>   |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.3551927098</b>  |           |
| <b>CAPÍTULO 9</b> .....   | <b>80</b> |
| PELO RESGATE DE UMA LITERATURA DE RESISTÊNCIA E DE COMBATE: PREPARAÇÃO DE EDIÇÕES CRÍTICAS DE OBRAS DE MACHADO DE ASSIS E DE EÇA DE QUEIRÓS       |           |
| <a href="#">Ceila Maria Ferreira</a>  |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.3551927099</b>  |           |

|  |           |
|--|-----------|
| <b>CAPÍTULO 10</b> .....   | <b>88</b> |
| “CACHAÇA”: O CONSOLO DE UMA LUTA POR INSERÇÃO SOCIAL<br>Edvaldo Santos Pereira<br>DOI 10.22533/at.ed.35519270910 |           |
| <b>SOBRE O ORGANIZADOR</b> .....   | <b>95</b> |
| <b>ÍNDICE REMISSIVO</b> .....  | <b>96</b> |



## A AMAZÔNIA BRASILEIRA RETRATADA FORA DO BINARISMO PARAÍSO/INFERNO VERDE EM CINZAS DO NORTE DE MILTON HATOUM

**Ivanete da Silva Alves**

Universidade Federal de Minas Gerais  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte – Minas Gerais

**RESUMO:** A imagem de “paraíso/inferno verde” que circula entorno da região amazônica foi divulgada mundo a fora pelo imaginário externo. Contudo, a visão dúbia nega a multiplicidade desse espaço. Diante disso, entende-se que é interessante pensar a Amazônia fora da ideia binária, dando relevo ao caráter complexo e heterogêneo que ela apresenta. Para essa reflexão toma-se como objeto de análise o texto de natureza literária *Cinzas do norte* (2005), de Milton Hatoum porque a narrativa põe em pauta questões contundentes para o debate, como os processos migratórios.

**PALAVRAS-CHAVE:** Amazônia; paraíso; inferno; heterogeneidade; Milton Hatoum.

**THE BRAZILIAN AMAZON PORTRAYED OUT OF PARADISE / GREEN HELL BINARISM IN CINZAS DO NORTE, BY MILTON HATOUM**

**ABSTRACT:** The image of “paradise / green hell” that circulates around the Amazon region was disseminated worldwide by the external imagination. However, the doubtful view denies the multiplicity of this space. Given this, it is

understood that it is interesting to think of the Amazon outside the binary idea, highlighting to the complex and heterogeneous character that it presents. For this reflection is taken as an object of analysis the text of literary nature *Cinzas do norte* (2005), by Milton Hatoum because the narrative sets out forceful questions for the debate, as the migratory processes.

**KEYWORDS:** Amazon; Paradise; Hell; Heterogeneity; Milton Hatoum.

### 1 | INTRODUÇÃO

Há uma imagem estabelecida da Amazônia que é oriunda de uma perspectiva homogeneizante. Essa percepção encontra-se pautada desde o início da ocupação europeia, pelo olhar do colonizador. Tal olhar enxergou a região como uma terra virgem e selvagem, fonte inexploradas de riquezas e habitada por pessoas primitivas. Dessa maneira, sustentou-se uma representação essencialista do lugar a qual se fixou no imaginário coletivo.

Contudo, “esse verdadeiro consenso que existe a respeito do que seja a Amazônia é, na verdade, uma imagem que foi contraditoriamente construída ao longo da história”, constituindo “mais uma imagem sobre a região do que da região” (GONÇALVES, 2005: 17). As representações que repousam

em uma essência não condizem com esse lugar: além dele ser habitado por diferentes grupos indígenas, ele também foi palco de vários processos migratórios ao longo de sua ocupação o que lhe garante multiplicidade social, política e cultural. Tudo isso contribui para questionar as visões homogeneizantes. É objetivando adentrar nesse debate que se propõe refletir sobre a heterogeneidade da Amazônia brasileira neste trabalho, o qual contou como objeto de análise o romance, *Cinzas do norte*, de Milton Hatoum porque tal obra recria a Amazônia dando visibilidade ao aspecto plural dos sujeitos e do espaço.

A obra hatouniana publicada em 2005 é ambientada no estado do Amazonas. O enredo é movido por conflitos pessoais, familiares e coletivos que se desenrolam num período que vai de 1950 até o início dos anos 1980, perpassando assim toda a vigência da Ditadura Militar brasileira. Na narrativa, Manaus é o espaço ficcional de maior relevo, uma vez que a história narrada nesse texto se passa predominantemente no ambiente urbano. A selva e o meio rural aparecem com menos destaque. O próprio escritor fala a respeito do espaço de suas narrativas: “O norte dos meus romances é uma cidade, Manaus, que mantém vínculos fortes com o interior do Amazonas” (HATOUM, 2006b, s/p). Em entrevista para um grupo acadêmico da Universidade Estadual do Norte do Paraná, o escritor dá uma explicação sobre essa opção:

Porque eu nasci em Manaus, eu sou de lá, nasci numa família amazonense, de imigrantes, e a minha infância, também minha primeira juventude, foram passadas em Manaus. [...] Então, muita coisa do meu primeiro romance, de todos na verdade, tem a ver com esse mundo, com esse pequeno mundo de Manaus e um pouco também com o interior do Amazonas que eu conheço, vamos dizer, profundamente. (HATOUM, 2016: 131)

O livro mostra uma urbe complexa e diversificada em decorrência das migrações. Compreendemos que assim, Hatoum constrói um ambiente ficcional que problematiza os pensamentos de unidades e as organizações binárias. Por isso nesse trabalho vamos nos deter a tentar mostrar como a narrativa dá relevo heterogeneidade étnica, social e cultural.

## 2 | A PLURALIDADE ÉTNICA

O texto hatouniano, ao focalizar Manaus, põe em relevo a pluralidade da Amazônia e evidencia que tal aspecto é o resultado dos processos migratórios para esse lugar, os quais ocorreram em diversas épocas como no período de expansão da borracha – que de acordo com Weinstein (1993) se deu efetivamente entre 1850-1920.

Nesse contexto, a região tornou-se uma referência em comércio. Isso atraiu diversos indivíduos em busca de melhor situação econômica. Alguns migrantes foram em direção ao espaço da selva, outros viram no meio urbano mais probabilidade de êxito, o que levou à expansão de algumas cidades. Manaus, por exemplo, cresceu

bastante, pois muitas pessoas enxergaram nela uma perspectiva de sucesso financeiro. Como essas pessoas vinham de origens distintas, Manaus passou a ser fortemente marcada pela multiplicidade. Hatoum observa isso ao escrever sobre sua cidade natal.

Além dos nativos (índios e mestiços), a cidade abrigou um grande contingente de nordestinos que, ao fugirem da seca do sertão, povoaram os seringais e as cidades da Amazônia. Muitos estrangeiros (portugueses, espanhóis, italianos, alemães, ingleses, sírios e libaneses e judeus marroquinos) desembarcaram em Manaus já na década de 1880. (HATOUM, 2006a: 55).

Esses forasteiros tiveram papel relevante na estruturação do aspecto atual do meio rural e urbano. Eles, “foram responsáveis pela dinamização do comércio, serviços urbanos e atividades terciárias. Alguns eram regatões e faziam a ponte entre a capital e o interior do Amazonas. Muitos, sobretudo os mais pobres, trabalhavam na construção civil” (HATOUM, 2006a: 55). *Cinzas do norte* focaliza a importância dos estrangeiros no ambiente amazônico. Um exemplo disso é o destaque à migração japonesa. A obra fala do personagem Oyama, que “viera com a família em 1934” (HATOUM, 2005: 70) e, realça que,

Mais tarde chegaram dezenas de jovens agrônomos de Tóquio, passaram uns dias na Vila Amazônia e viajaram para o rio Andirá, onde fundaram uma colônia. Tinham construído um pequeno hospital, uma escola agrícola e Okayama Ken: uma vila onde até hoje moravam os trabalhadores mais antigos. (HATOUM, 2005: 70).

A narrativa mostra que a vinda dos orientais aumentou a misturas de raças. “Tiveram filhos com mulheres daqui: jovens mestiços, metade índios, metade orientais, trabalhadores e forçados” (HATOUM, 2005: 70). A miscigenação também é evidenciada no trecho que segue: “uma família antiga, americanos que fugiram da Guerra de Secessão e se fixaram no Pará. Os herdeiros venderam o seringal para uma família inglesa, e hoje todos são brasileiros, caboclos com sobrenome inglês” (HATOUM, 2005: 77).

Assim, o romance focaliza a mestiçagem como uma amostra da heterogeneidade do lugar. Mas a obra não se detém apenas na multiplicidade étnica, já que concede relevo à pluralidade social decorrente das migrações ao focalizar Manaus habitada por diferentes sujeitos os quais Pellegrini (2007: 101) os chama de “estratos humanos”, “o estrato indígena, o do imigrante estrangeiro, o do migrante de outras regiões do país”.

### 3 | A MULTIPLICIDADE SOCIAL

A Manaus evidenciada na narrativa encontra-se em transformações diante do projeto de modernização que visavam imprimir uma nova imagem à cidade e acompanhar as mudanças que haviam ocorrido ou estavam ocorrendo no país. Na descrição de Slater (2007: 355), pode-se perceber o aspecto da urbe: “Um conjunto

de fábricas sem árvores, hotéis e lojas de importação que revelam uma mistura de culturas que florescem nas ruas enlameadas dos fundos e nas novas estradas de concreto”.

Nesse momento de transformações, a narrativa evidencia que a capital recebeu investidores que acreditavam na prosperidade do lugar, como empresários que viam a Amazônia propícia para certos negócios, a exemplo dos voltados à industrialização, como nota-se na narrativa (2005: 169). Contudo, a urbe também atraiu muitas pessoas pobres esperançosas por melhorias, mas que geralmente não as encontravam. Diante disso, a obra pontua cenários de misérias e, desse modo, dá relevo às contradições do progresso.

A narração mostra vários exemplos de pessoas vivendo em estado de exclusão total, como os mendigos nas ruas de Manaus: “Uma mulher idosa veio rastejando; ficou agachada aos pés de Arana [...] pressentia a sombra da mulher aos pés dele. [...] tirou da carteira um cédula, a dobrou e atirou ao tronco da árvore. Olhou para a roda de mendigos e fez uma careta de asco” (HATOUM, 2005: 226). Outra representação de sujeitos renegados são as prostitutas. Na grande maioria, meninas do interior que procuravam a urbe com intuito de melhorar de vida, mas deparavam-se com a miséria e a exploração (HATOUM, 2005: 147). Os vendedores ambulantes também são rejeitados socialmente: “O peixeiro virou o rosto para a nossa mesa, meu tio o cumprimentou. ‘Ele vai morrer na porta de uma casa da Frei José dos Inocentes antes de vender a última fiada de sardinhas. Vai cair durinho, de pés inchados, estorricado pela insolação.’” (HATOUM, 2005: 102). São pessoas que passam toda a existência sem visibilidade.

O vendedor de melancias, coxo e desdentado, era um velho conhecido na Vila da Ópera. Enfiou a cabeça no vão da janela: a patroa estava na igreja? Com as mãos trêmulas, abaixou o tabuleiro, pôs umas fatias suculentas num pedaço de papel e pediu que as entregasse a minha tia. Parecia um ambulante imortal, outro que sobreviveria a mais um Quinze de Novembro da nossa história. Dei-lhe uns trocados, e ele saiu mancando naquela tarde quente. (HATOUM, 2005: 173)

A situação dos povos nativos focalizada na narrativa também assinala esse regime de exclusão: “Uma família de índios catando as moedas que jogara; moravam ali, entre o gradil e a fachada da casa em ruínas” (HATOUM, 2005: 39). Sobre esses povos, Galeano (2015: 79) observa que eles “participam como vítimas, de uma ordem econômico-social em que desempenham o duro papel de os mais explorados entre os explorados”.

A narrativa evidencia vários espaços tomados por misérias como o bairro Novo Eldorado, criado pelo prefeito, o coronel Zanda, para abrigar pessoas empobrecidas, como os ribeirinhos os quais viviam da pesca e que, como consequência do processo de modernização e embelezamento de Manaus, foram desalojados de suas antigas moradias. A fala do protagonista Raimundo revela tal ação: “Os moradores da beira do rio. Foram jogados no outro lado da cidade. A área foi toda desmatada, construíram umas casas.” (HATOUM, 2005: 144). O aspecto do lugar é pontuado pela narração:

Mundo contou que no internato tinha pesadelos com a paisagem calcinada: a floresta devastada ao norte de Manaus. Visitara as casinhas inacabadas do Novo Eldorado, andara pelas ruas enlameadas. Casinhas sem fossa, um fedor medonho. Os moradores reclamavam: tinham que pagar para morar mal, longe do centro, longe de tudo. Queriam voltar para perto do rio. Alguns haviam trazido canoas, remos, malhadeiras, arpões; a cozinha, um cubículo quente; por isso, levaram o fogareiro para a rua de terra batida e preparavam a comida ali mesmo. Ele dormira na casa da família do Cará. O sol da tarde esquentava as paredes, o quarto era um forno, pior que o dormitório do internato. Os moradores do Novo Eldorado eram prisioneiros em sua própria cidade. (HATOUM, 2005: 148).

O espaço degradante desse bairro levou o protagonista, Raimundo (Mundo), a confrontar o governo por meio de sua arte. Ele produziu o “Campo de cruces”, a obra mais significativa, no que se refere ao embate com a Ditadura Militar e a ideologia de seus defensores. A produção consistia na fixação de uma cruz de madeira a cada casa do bairro Novo Eldorado para ressaltar a degradação humana naquele ambiente.

Na tarde em que a obra de Mundo foi inaugurada, o coronel Zanda logo informou Jano. No Novo Eldorado, ele [Jano] viu um horizonte de cruces chamuscadas e quis saber que diabo era aquilo: porque tinham construído as casas num cemitério? Onde estava o trabalho do filho? Rindo, o prefeito disse: “Na tua cara Trajano. Teu filho é atrevido: Fez do bairro um cemitério. Bela obra. Mas vamos destruir toda essa porcaria em pouco tempo. Um dia a gente dá um susto nele.” (HATOUM, 2005: 183).

É notável a exclusão social a qual tenta mascarar a miséria excluindo a população pobre. O próprio Hatoum (2006a: 55) declara que, “na cidade planejada segundo um ideário burguês muito mal aclimatado no equador, é preciso pensar em formas de isolamento dos excluídos”. Nesse contexto, os indivíduos a exemplo de mendigos, vendedores ambulantes, indígenas e prostitutas, entre outros, estão à margem do processo modernizador, riscados das políticas públicas. Sobre esse contexto, Hatoum (2006a: 55) afirma que “na nova cidade, os índios e imigrantes pobres tornam-se trabalhadores urbanos, homens e mulheres excluídos de um projeto em que só há lugar para as elites e uma classe média incipiente”.

Em decorrência dessa marginalização, os menos favorecidos têm vidas que, de certa forma, são imutáveis. Como observa Sarlo, (2014: 62), “essas famílias não podem prever, nem planejar, nem projetar. Suas vidas se sintetizam num esforço cíclico e repetido de sobrevivência que lhes consome todo o presente e lhes consumirá o futuro”. Essa realidade do contexto amazônico reafirma o fato de que “o brusco crescimento demográfico de Manaus revela a face perversa de uma modernização inacabada ou falha” (HATOUM, 2006a: 55).

Diante dessa abordagem, presenciavam-se as modificações na urbe e percebe-se que tais transformações contribuem para pautar um meio social fluido, uma multiplicidade do lugar que destaca diferentes espaços e sujeitos. Esse contexto também deflagra-se na pluralidade de culturas que o romance dá relevo, principalmente por meio da focalização no embate cultural entre colonizador e colonizado.

## 4 | MÚLTIPLAS CULTURAS E SUAS INTERAÇÕES NO ESPAÇO AMAZÔNICO

*Cinzas do norte* pontua as relações culturais entre povos distintos na Amazônia e destaca os conflitos entre elas. O texto focaliza a figura do colonizador, mostra que ele concebe a cultura local com inferioridade e, por isso almeja a sua suplantação. A mentalidade hegemônica é representada principalmente pelo pai do protagonista, Trajano Mattoso (Jano), importante empresário de origem portuguesa, o qual menospreza as manifestações dos povos locais e regionais por ser tomado pela percepção de uma superioridade cultural.

O perfil do personagem é pautado em várias partes da narrativa, dentre elas o trecho em que ele fala a respeito da tradicional festa folclórica que acontece anualmente em Parintins: “Boi-bumbá, uma asneira. Começam a vadiar nesta época. Em março pedem dinheiro para o festival, e em junho ninguém trabalha mais.” (HATOUM, 2005: 78). O pensamento do empresário é salientado também quando ele presencia o sincretismo religioso nos atos dos índios: “Da varanda, assistiu ao ritual dos mortos, meio indígena meio cristão [...] ‘São como crianças. Um dia rezam para Nossa Senhora do Carmo, outro dia esquecem a santa e a Igreja. A fé dessa gente não está em lugar nenhum.’” (HATOUM, 2005: 73). De sua perspectiva essencialista e eurocêntrica, Jano ignora que “não existe uma fronteira cultural nítida entre os grupos, e sim, pelo contrário, um continuum cultural” (BURKE, 2003: 14), pois “todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas” (SAID, 1995: 28).

Por essas posturas, Jano mostra que seu propósito é o do colonizador sobre o colonizado, o de “sabotagem dos valores culturais e sociais” (SANTIAGO, 2000: 15). Esse objetivo decorre de uma concepção imperialista a qual sempre compreendeu que “as raças subjugadas não possuíam a capacidade de saber o que era bom para elas” (SAID, 2007: 70). Essa mentalidade também é exemplificada no romance por meio de histórias sobre o pai de Jano e a construção da Vila Amazônia:

Perguntei por que por que havia tantas pinturas de São Francisco Xavier, feitas por um mesmo artista português. Ele explicou que, no fim da Segunda Guerra, seu pai mandara trazer aquelas imagens para decorar as casinhas dos empregados japoneses. Queria que todos adorassem o santo, mas eles não gostaram da ideia e as devolveram. (HATOUM, 2005: 68-69)

Outro momento em que fica explícita essa tendência de apego do colonizador aos seus próprios valores, práticas e produções culturais em detrimento da cultura local é quando Jano mostra a piscina que seu pai havia construído na Vila Amazônia. É perceptível que o pai de Mundo tenta se firmar na identidade europeia. Ele demonstra ter “uma noção coletiva que identifica a *nós* europeus contra todos *aqueles* não europeus” (SAID, 2007: 34):

Azulejos verdes e vermelhos desenhavam um mapa de Portugal no fundo da piscina,

em cujas paredes estavam gravados nomes de cidades, de reis e rainhas desse mesmo país. “Meu pai dizia que essa decoração era para que se mergulhasse na sua própria pátria”, disse Jano (HATOUM, 2005: 68)

Contudo, vale observar que, embora o colonizador tenha renegado e tentado apagar a cultura local, a fim de impor suas próprias práticas e valores aos colonizados, não houve o êxito pretendido, uma vez que a população regional sempre demonstrou alguma forma de resistência a essas imposições. Para além dos hibridismos culturais, em grande parte provocados pelo próprio processo de colonização, os povos locais procuraram manter os traços de suas culturas e identidades. No texto hatouniano, o ritual dos mortos é uma demonstração dessa perseverança:

Agora muita gente dançava e cantava em homenagem ao artista morto, um dos fundadores do boi vermelho. As vozes e batuques foram aumentando, o chão trepidava, parecia que a metade da população de Parintins estava ali. Subi num banco para assistir à dança, com seus passos ensaiados ao redor de animais de madeira que se moviam lentamente. (HATOUM, 2005: 76)

Assim, as práticas culturais são usadas como importantes ferramentas de luta. Isso fica claro também em uma obra de arte do indígena Nilo, trabalho que pode representar a violência do contato das etnias locais com os colonizadores: “Tirou de uma caixa pequenos objetos de madeira que o índio esculpira duas décadas antes: um rosto desfigurado, ou com expressão dilacerante; homens e mulheres juntos, numa expressão de pavor” (HATOUM, 2005: 106). Com suas manifestações artísticas, os povos nativos buscam reafirmar suas identidades e culturas, diante dessa realidade de violência provocada pela modernização. Assim, apesar de subjugados pelos colonizadores, eles conseguem lutar contra as imposições de culturas externas. Como nos lembra Bhabha (1998: 206), “as forças de autoridade social e da subversão ou subalternidade podem emergir em estratégias de significação deslocadas, até mesmo descentradas”.

O reconhecimento da arte indígena pelo protagonista do romance, que é filho de um representante da cultura europeia, também pode ser visto como uma forma de resistência das culturas indígenas, apontando novamente para a violência desse embate: “Na noite da chegada, Mundo me acordou para dizer que havia encontrado um índio velho e doente. Um artista. Acendeu a luz e mostrou uma pintura em casca fina e fibrosa de madeira: cores fortes e o contorno diluído de uma ave agônica”. (HATOUM, 2005: 69). Essa resistência mostra que as pessoas “possuem vidas e culturas com identidades não totalmente controladas pelos reformadores” (SAID, 1995: 19). Ela reforça, também, a ideia de que “os processos de penetração de culturas hegemônicas na América Latina não supuseram, nem é provável que suponham, uma uniformização aculturada” (ACHUGAR, 2006: 84).

## 5 | PROBLEMATIZAÇÃO DE ESTEREÓTIPOS

Diante dessa abordagem é notável que o texto hatouniano chama atenção para a multiplicidade étnica, social e cultural na Amazônia ao focalizar um espaço formado com diferentes sujeitos. Essa perspectiva heterogênea questiona olhares que compreendem a Amazônia a partir de uma formatação una ou binária. A narrativa tenta desconstruir estereótipos, como a ideia de “Eldorado” e “Inferno Verde”. A problematização da ideia de Eldorado fica evidente nos cenários de miséria, como o bairro Novo Eldorado. O nome desse espaço remete ao mitológico lugar afortunado. Contudo, nele só há mazelas e sofrimento como é pontuado na fala do protagonista. “Os amigos do meu pai vão inaugurar com pompa. [...] ‘É, vais ver que lindo Eldorado’, disse Mundo. ‘Nem Fogo ia querer morar lá’” (HATOUM, 2005: 144-145). Assim, transformada em nome de bairro, a fonte de riqueza tão sonhada por Francisco de Orellana e Gonzalo Pizarro não passa de mera fantasia.

A ilusão de prosperidade projetada na Amazônia também pode ser lida na sobrevivência de uma única seringueira no novo bairro: “Sobrou uma seringueira. Quer dizer, o tronco e uns galhos, a carcaça” (HATOUM, 2005: 144). A preservação dessa árvore talvez simbolize a lembrança do período de comercialização da borracha, momento em que muitos aventureiros dirigiram-se à região, almejando conseguir grandes riquezas, mas só encontraram exploração, aprisionamento e degradação. Pode expressar também a resistência à destruição provocada pelos processos de modernização.

A crítica mais contundente contra a imagem de uma Amazônia paradisíaca, no entanto, é feita pelo “Campo de cruces”, obra realizada por Mundo no bairro Novo Eldorado, a qual já mencionamos nesse trabalho. As cruces diante de cada casa podem ser lidas como o próprio sepultamento dessa imagem. Um cemitério de sonhos dos muitos que foram para a região buscando enriquecimento e tiveram que aceitar a condição de vencidos, como alguns moradores do bairro, que o livro descreve da seguinte forma: “brasileiros do Maranhão, todos pobres, só com os farrapos do corpo. Ela trabalhava num babaçual. Veio atrás de fartura, não encontrou nada” (HATOUM, 2005: 273).

Já a imagem de “Inferno Verde” é questionada, no livro de Hatoum, pela recusa do estereótipo da “Amazônia genesíaca”, da imagem do espaço construída a partir da ideia de isolamento e virgindade da floresta, desdobrada na ingenuidade e no exotismo da população local. Contrapondo-se a esse estereótipo, a narrativa expõe uma região multifacetada e heterogênea. Focalizando principalmente a cidade de Manaus, a Amazônia hatouniana é formada por diversas influências culturais, econômicas, sociais e políticas, em decorrência da ação de diferentes sujeitos.

A adaptação estrangeira nesse espaço também confronta o discurso do “Inferno Verde”, baseado numa suposta impossibilidade de se viver na região por muito tempo, colocando em pauta a migração de caráter duradouro. Esse movimento de



chegada e permanência de povos distintos mostra uma Amazônia que, apesar de todos os problemas, é ocupada por pessoas que procuram, sim, um lugar para viver, como o médico japonês Kazuma San, o próprio Jano (que é de origem portuguesa) e mesmo muitos dos nordestinos que foram para a região seduzidos pela ilusão de riqueza.

O questionamento das imagens essencialistas é uma reivindicação da pluralidade, uma forma de luta contra discursos homogeneizantes. Achugar (2006: 155) pondera que, “a heterogeneidade foi e é, de algum modo, uma reivindicação e uma característica do discurso de resistência, diante de um projeto homogeneizante”. Canclini (2015: 9) também aponta para isso ao afirmar: “Quero dizer que reivindicar a heterogeneidade e a possibilidade de múltiplas hibridações é um primeiro movimento político para que o mundo não fique preso sob a lógica homogeneizadora”.

Partindo dessa premissa, não é infundado pensar que Hatoum, por meio de sua obra, tenta desconstruir imagens e discursos os quais atribuem um aspecto essencialista a esse lugar. O conceito de “desconstrução” definido por Derrida (2012) cabe nessa percepção reflexiva, porque o escritor manauara, de certa forma, desestrutura a imagem estereotipada dessa região ao se distanciar da concepção hegemônica, ostentando um espaço plural. Sobre tal conceito, Derrida menciona:

Então, a desconstrução, evidentemente, podemos considerar que consiste justamente em colocar os ladrilhos do avesso, enfim, a perturbar a ordem. Mas consiste também em interrogar-se sobre o que não funciona na ordem. Sobre o que na ordem é uma desordem, o que a ordem oculta como desordem. A desconstrução não consiste apenas em recolocar ordem, mas se interessa pela desordem. (DERRIDA, 2012: 138)

Portanto, é possível compreender que Milton Hatoum tenta desmontar a imagem de fixidez da Amazônia, que foi forjada ao longo do seu processo histórico de ocupação. Essa tentativa de desconstrução é feita por meio do realce da multiplicidade. O autor, ao pontuar o aspecto plural, de certa forma, coloca do avesso discursos e imagens engessadas.

## 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se observou nessa reflexão, a Amazônia é bastante diversificada, tanto no que se refere ao espaço quanto aos sujeitos e, nesse cenário são múltiplas as interações sociais e culturais. Desse modo, a identidade dessa região não repousa em uma essência. Diante disso, as imagens homogeneizantes que insistem em estereotipar esse lugar não se sustentam em uma experiência. Elas foram pensadas e fomentadas a partir de discursos fantasiosos e ideias de dominação do projeto colonialista.

Compreende-se que, ao invés de se fomentar pensamentos engessados e de se olhar as questões socioculturais por uma perspectiva vertical, deve-se ter uma

ótica mais rizomática. Assim, não se negam as diferenças e, então, as relações de alteridade se sobressaem. Partindo dessa constatação torna-se importante tecer reflexões sobre a Amazônia para problematizar estereótipos que inviabilizam um olhar mais alargado à diferença no espaço cultural e social, favorecendo os conflitos entre os sujeitos. É válido mencionar que essas abordagens de vieses culturalistas potencializam o campo epistemológico e ampliam os debates entorno da região.

## REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: estudos efêmeros sobre arte, literatura e cultura. Tradução: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Tradução: Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2013.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. Tradução: Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da USP, 2015.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro. Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução: Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2015.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Amazônia, Amazônias**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

HATOUM, Milton. **Cinzas do norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. Amazonas capital Manaus. In: NUNES, Benedito; HATOUM, Milton. **Crônica de duas cidades – Belém e Manaus**. Belém: Secult, 2006a, p. 49-70.

\_\_\_\_\_. Milton Hatoum. **Digestivo cultural**, São Paulo, 1 maio 2006b s/p. Entrevista concedida a Julio Daio Borges. Disponível em: <[https://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton\\_Hatoum](https://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton_Hatoum)>. Acesso em: 05 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Milton Hatoum. **Claraboia**, Jacarezinho, v.5, p. 129-135, jan./junh., 2016. Entrevista concedida a Danivia Cassiano Feliciano e Letícia Barboza. Disponível em: <[http://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/viewFile/762/pdf\\_67](http://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/viewFile/762/pdf_67)>. Acesso em: 10 mai. 2018.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. In: CRISTO, Maria da Luz pinheiro (org.) **Arquitetura da memória**: ensaios sobre romances *Dois irmãos*, *Relato de um certo oriente* e *Cinzas do norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/ UNINORTE, 2007, p. 98-118.

SAID, W. Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Orientalismo**: o oriente como invenção do Ocidente. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadoria e cultura urbana. Tradução: Mônica Stahel. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SLATER, Candace. Resenha *Dois irmãos*. Tradução: Ana Maria Furtado. In: CRISTO, Maria da Luz pinheiro (Org.) **Arquitetura da memória**: ensaios sobre romances *Dois irmãos*, *Relato de um certo oriente* e *Cinzas do norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/ UNINORTE, 2007, p. 352-355.

WEINSTEIN, Barbara. **A borracha na Amazônia**: expansão e decadência. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: HUCITEC, 1993.

# AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS ROMANCES ALENCARIANOS: UM OLHAR SOB A ÓTICA DA CLASSE PATRIARCAL ROMÂNTICA BRASILEIRA EM *LUCÍOLA E SENHORA*

**André Luiz Lunardelli Coiado**

**RESUMO:** Derivado do projeto de iniciação científica intitulado “Estudo de algumas marcas da ordem patriarcal em romances brasileiros”, objetivamos neste artigo analisar as obras *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), de José de Alencar, no âmbito social do contexto patriarcal vigente no século XIX. Também procuramos evidenciar como o escritor buscou, por meio das representações femininas presentes em suas personagens, efetuar uma denúncia social da burguesia marcada pela ordem patriarcal e por um espírito hipócrita na vida de relação. Nessa perspectiva de leitura, o enfoque recai na investigação do caráter de Lúcia, heroína do primeiro romance, em relação ao contexto histórico brasileiro e sua tentativa de ascensão à esfera burguesa, inviabilizada pela circunstância de pertencer à esfera da prostituição. Será investigada também a presença da fetichização na figuração de senhora na personagem Aurélia Camargo e a sua relação com o narrador-personagem no romance seguinte. Entre os principais teóricos utilizados para contribuição desta pesquisa, destacamos os nomes de Mary Del Priore (2011) e Luís Filipe Ribeiro (1996) pela adoção de uma perspectiva teórica e ótica ao valorizar elementos literários, históricos e sociológicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romantismo; Figuras Femininas; *Lucíola*; *Senhora*.

Ao atentarmos a diversos textos acerca da sociedade oitocentista brasileira, percebemos que dentro deste contexto, este era composto por camadas sociais herdadas politicamente do imperialismo, na qual evidenciamos um molde estrangeiro racial praticamente branco, representado notavelmente por D. Pedro I, denotada à sua fama de libertinagem. A partir do contexto social em debate, notamos a aparição inédita de uma pequena parcela, composta pela classe burguesa branca em ascensão, inspiradas nos mais belos moldes europeus, perseguida e sustentada por uma grande base social, sendo esta composta principalmente por mulatos, negros escravos e alforriados.

Neste âmbito, dentro da mistura dessa base piramidal, destacaremos o olhar atento à ala feminina, com o intuito de compreender como esta foi moldada aos olhos patriarcais burgueses, representadas pelas personagens femininas alencarianas. Será preciso nos determos fundamentalmente na sociedade carioca da segunda metade do século XIX, para assim debatermos sobre os diferentes

papéis a que as mulheres eram “vestidas” no contexto em vigência.

Enxergamos neste trabalho a oportunidade de problematizar a representação figurativa da mulher, frequentemente inferiorizada pela representação dominante do homem burguês. Nesse sentido, a análise em foque recai sobre a ala feminina, não raras vezes aviltada num ambiente em que as marcas da ordem patriarcal ainda estavam fortemente presentes. Tal ótica vai justamente ao encontro do mesmo olhar de Alencar, sobretudo naqueles romances intitulados pelo escritor cearense como *Perfil de mulheres*.

Como aparato crítico e teórico, podemos listar as obras que foram de suma importância para a elaboração e desenvolvimento dessa pesquisa, sendo elas, *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil* (2011) da carioca Mary Del Priore e *Mulheres de Papel: Um estudo do imaginário de José de Alencar e Machado de Assis* (1996) de Luís Filipe Ribeiro. Por meio de uma abordagem investigativa e compreensiva fundamentada nas fontes estudadas, realizaremos uma análise das figuras femininas da cortesã e senhora presentes nas protagonistas dos romances *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875).

## A SOCIEDADE CARIOCA DO SÉCULO XIX

Os cenários dos romances em estudos passam em sua totalidade na cidade do Rio de Janeiro, em destaque nacional à época como capital nacional, onde encontrava-se “egresso do puro colonialismo, que mantém as lacunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo, a economia de exportação” (BOSI, 1974, p.100). Dentro desse ambiente, o país começara a viver a ascensão da classe social burguesa com os seus moldes importados da Europa comportamentais durante o século XIX, sendo esse um dos pilares que sustentam a divisão entre classes sociais. Geopoliticamente como apresentado por Ribeiro, deparamos com uma capital do século XIX, onde ocorreu um crescimento desenfreado na primeira metade do século XIX, de ínfimos 50.000 habitantes em 1800 para extraordinários quíntuplos 266.466 habitantes em cinquenta anos após. Com o extraordinário crescimento populacional, conseqüentemente ocorreram mudanças sociais e geográficas no centro urbano carioca. A cidade foi obrigada a expandir-se de seu ponto central rumo à margem do morro, “marginalizando” as confluência das classes inferiorizadas à grande elite portuguesa, englobando desde a família real até os míseros mulatos e brancos livres, os quais basicamente habitavam os subúrbios sem prestígios e os lotados cortiços. É nessa esfera social que encontramos as obras alencarianas como produtos espelhados, refletindo e adquirindo as características sociais, dotadas de aspectos metafísicos e históricos.

Partindo da perspectiva que o público leitor brasileiro era praticamente composto pela ala feminina, notamos que eram os autores masculinos que produziam romances literários a partir da recriação das identidades femininas vigiadas sob a

ótica patriarcal. Percebemos que as mulheres presentes nessa sociedade sofriam do fenômeno denominado fetichismo literário, ao ponto de serem transformadas e retratadas pelas personagens, não descritas e criadas por elas, mas sim pela ala masculina, que sugavam de toda a essência feminina, com o propósito de “esculpi-las” em personagens romanescos, “daí a clara equação: o romance do século XIX é escrito por homens, sobre mulheres e dirigido às mulheres” (RIBEIRO, 1996, p.53). Doravante, recria-se a imagem dessas mulheres que encontram-se em um papel central literário, na qual tornavam-se protagonistas e leitoras da produção literária oitocentista.

Rodeada de discursos ideológicos machistas, encontramos situações em que restringiam o público leitor feminino a estereótipos, tais como a limitação em espaços domésticos ou como em sua função de procriação e criação dos herdeiros providenciados por seus maridos. Neste meio predominante machista, a mulher acabava também por perder a sua beleza para conviver submissas ao homem de seu lar. Em contrapartida, tal característica é encontrada na protagonista de *Senhora*, sendo esta uma assimilação muito próxima à mulher que desejava encontrar a sua ascensão social através da união conjugal:

[...] sem bens e que não haviam conseguido casamento numa terra de estreito mercado matrimonial encontravam no homem mais velho, mesmo casado, o amparo financeiro ou social de que precisavam. Mesmo sendo “a segunda ou terceira esposa do senhor juiz”, por exemplo, o poder e o prestígio dele ajudavam-na a sobreviver. Ser “teúda e manteúda” de um homem importante implicava galgar degraus, ganhar status econômico que de outra maneira não existiria. É certo que se exigia dela ser conhecedora “do seu lugar”, com comportamentos adequados e comedidos, mas, ainda assim, ela gozava de respeito (DEL PRIORE, 2011, p.56).

Destarte, as mulheres utilizavam-se de tais uniões tanto a fim de buscar a sua ascensão social ou quanto para a satisfação de seus desejos socialmente injustiçados. Outro aspecto que merece destaque são as vestimentas e dos acessórios feminino, assim como o fator denominante da cor de sua pele e a sua fisionomia como características mais notáveis. Em um fluxo incessante, estes eram os artifícios utilizados pelas mulheres vinculados aos gestos e olhares produzidos por elas “numa linguagem muda que falava mais do que as palavras” (DEL PRIORE, 2011, p.65).

Em um plano apostado ao idealizado pelos poetas românticos, encontramos a figura feminina representadas pela ala das cortesãs e prostitutas. Estas possuíam uma beleza que preenchiam os grandes salões dos bailes de gala frequentados pela classe burguesa:

A beleza vista na prostituta era a das mulheres dos salões. Ela reforça o preconceito e o cinismo dos jovens aristocratas e burgueses: com moças pobres canalizavam desejos, divertiam-se e davam escapadelas rápidas. [...] A representação é típica de um período em que se coage a vida conjugal e se promove o bordel; em que se persegue a nudez das “senhoras” e se olha pelo buraco da fechadura as “mulheres bonitas”. (DEL PRIORE, 2011, p.72).

A discussão acerca das designações “mulher bonita” e “senhora” citadas

anteriormente, será fundamental e retomada ao confrontarmos com os excertos das obras, visto que ambas antíteses. A figura da “mulher bonita” é frequentemente citada e personificada na personagem Lúcia no romance *Lucíola*, fazendo alusão às cortesãs na primeira parte do livro. Em plano oposto, a expressão “senhora” alude-se à figura da mulher esposável equitativamente personificada pela personagem Aurélia Camargo na obra detentora do mesmo título. Ademais, iniciaremos a discussão do primeiro romance aqui em destaque e as principais figuras femininas presentes na personagem Lúcia.

## A PERSONAGEM LÚCIA TRANSFORMADA EM MULHER BONITA

Primeiramente, encontramos o cenário do romance *Lucíola* em sua totalidade presente na cidade imperial do Rio de Janeiro. A representação da figura feminina cortesã é retratada principalmente pela personagem Lúcia em quase em sua totalidade no enredo. José de Alencar ao moldar personagem Lúcia aos moldes da sociedade patriarcal, crítica ao vitimizar a sua personagem como produto social, rodeada absolutamente em volta do signo “bonita”, sendo este utilizado recorrentemente ao decorrer da obra. Convém ressaltar que este signo não é exclusivo do domínio ficcional das obras literárias, mas também é notado no uso coloquial oitocentista ao ser utilizado para designar a ala cortesã desta sociedade.

Comprava-se logo nas primeiras cenas do romance, precisamente no capítulo II, o momento em que o narrador personagem Paulo encontra-se com a cortesã Lúcia na festa popular da Glória, que ao vê-la indaga ao seu amigo Sá de quem seria aquela “senhora”, ocasionando a utilização do signo em debate:

— Quem é essa senhora? perguntei a Sá. A resposta foi o sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sociais. — Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?... Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade (ALENCAR, 1972, p.10).

Ao receber a resposta de Sá de que Lúcia não era uma “senhora” e sim uma “mulher bonita”, é notável uma mudança repentina de comportamento do narrador, pois ao perceber que Lúcia não se tratava de uma a senhora como imaginava, cora-se e justifica-se de seu engano através do fato de que ela encontrava-se desacompanhada de uma figura familiar na festa popular.

Sucessivamente, a beleza representada pela mulher bonita pode ser encontrada em outro diálogo, agora presente no capítulo IV, quando Paulo ao envolver-se com Lúcia, realiza uma visita à sua casa. Porém, quando ela o indaga sobre o que estava trajando em seu primeiro encontro na festa popular, o narrador profere em resposta que “não reparo na *toilette* das moças bonitas pela mesma razão por que não se

repara na moldura de um belo quadro (ALENCAR, 1972, p.22), metaforizando que não deveria se importar com a vestimenta pelo fato de tratar-se de uma mulher bonita. Assim apenas a sua beleza física em confluência carnal deveria ser exaltada sob a sua ótica masculina.

Mais adiante no capítulo V, encontramos Paulo em companhia com uma nova personagem, nomeada de Cunha, em um evento aristocrático no espaço teatral carioca. Ansioso sob o aguardo do início do espetáculo, encontramos na seguinte cena a presença do desejo carnal masculino nos diversos olhares sobre as multifacetadas “mulheres bonitas” ali presentes nas personagens femininas:

Esperando que se levantasse o pano, corríamos ambos com o binóculo as ordens de camarotes, que se começavam a encher. É um regalo semelhante ao do gastrônomo, que antes de sentar-se à mesa belisca as iguarias que vão se ostentando aos olhos gulosos. A comparação me agrada; porque realmente nunca senti essa gula de olhar que devora com uma fome canina, como quando contemplava uma multidão de mulheres bonitas. Cada uma delas me emprestava uma forma sedutora, um encanto, um contorno para a estátua ideal que a imaginação moldava, aperfeiçoando a capricho (ALENCAR, 1972, p.30).

Assimilando as mulheres bonitas ao ato carnal animalesco masculino que apreende e enxerga nestas figuras apenas como fonte de alimento para satisfação de sua insaciável fome sexual. Característica essa observada em outra passagem presente no romance, na qual encontramos no próprio discurso de Lúcia, durante o jantar ofertado por Sá, o canibalismo amoroso ofertados pelas cortesãs:

— Ora! Há tanta mulher bonita! Qualquer dessas vale mais do que eu, acredite! Demais, quando tiver bebido alguns copos de *clicot* e sentir-se eletrizado, saberá o senhor de quem são os lábios que toca? Qual? É uma mulher! Uma presa em que ceva o apetite! Que importa o nome? Sabe porventura o nome das aves e dos animais que lhe preparam essa ceia? Conhece-os?... Nem por isso as iguarias lhe parecem menos saborosas (ALENCAR, 1972, p.68).

As presentes figuras femininas são fetichizadas em cortesãs, sendo retratadas como presas submissas ao homem, que dentro de um anonimato confundem-se entre si distinguindo-se apenas pelos sabores que elas possuem e que podem oferecer ao seu amante.

Por fim, ainda sobre a figura cortesã no romance, precisamente no capítulo XII observamos uma passagem em que há o discurso proferido pela própria personagem Lúcia, no momento que essa já encontrava-se transformada em “senhora” em um diálogo com o seu amante e confidente Paulo, sobre os valores materiais adquiridos enquanto cortesã, indagando sobre o seu valor social enquanto cortesã:

Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. esses objetos, esse luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disto é meu. Se quisesse dá-los, roubaria aos meus amantes presentes e futuros; aquele que os aceitasse seria meu cúmplice. Esqueci, que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprover! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem



pobre! Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me! (ALENCAR, 1972, p.89-90).

Conclui-se por evidencia que há fetichismo no discurso apresentado, uma vez que este por ter sido proferido por uma personagem feminina que pertencia a esta classe social, demonstra a transformação em um objeto público, no qual os amantes a consomem por valor material e financeiro presente e produzido por seu corpo. Percebemos que o corpo torna-se dotado de valor material, um artifício e um produto muito requisitado pelos amantes burgueses que não encontravam mais o prazer carnal presente em suas esposas, procurando nas “mulheres bonitas” um fetiche, transfigurando-as em produtos carnis momentâneos, como crítica realizada por José de Alencar.

Prosseguindo realizaremos a análise de *Senhora*, cuja obra destaca-se no movimento romântico brasileiro, não pela valorização da musa feminina vigente nesse movimento, mas pela inversão de papéis representados pelas personagens Aurélia e Fernando Seixas.

### **SENHORA: EMPODERAMENTO FEMININO E FETICHISMO EM AURÉLIA**

A protagonista Aurélia é detentora de uma figura feminina senhoril, tratando-se no âmbito financeiro, uma vez que se tornou rica após uma herança obtida pelo falecimento de seu avô. Em contrapartida, encontramos na personagem Seixa, uma figura que é influenciável e submissa ao poder da personagem feminina, ocasionada pela proposta de união cerimonial incrementada por um dote de cem mil contos de réis.

Salienta-se que em *Senhora*, há uma inversão entre camadas sociais presentes nas personagens. No presente cenário carioca similar ao de *Lucíola*, evidenciamos um empoderamento da condição feminina sob a submissão masculina através da questão financeira. Com um engajamento social e possivelmente psicológico, observamos nas personagens o envolvimento em questões financeiras e negociações relacionadas ao matrimônio, denunciando através do dinheiro, o bem material necessário para obtenção de qualquer prazer e sentimento daquele que o detêm.

O romance é dividido em quatro partes denominadas, “O preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”. Observamos em cada uma das partes de *Senhora* a presença de denúncias sociais acerca do fetichismo produzido pelo dinheiro no meio burguês, a submissão feminina no desfecho do romance é ferida pelo sentimento orgulhoso masculino.

“O preço” dá início ao romance com a apresentação do cenário e da protagonista

Aurélia Camargo, figura a ser debatida. Ainda em um Rio de Janeiro oitocentista, notável ambiente fluminense, observa-se a primeira descrição sobre a sua figura feminina:

Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões. Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade. Era rica e formosa. [...] Tinha ela dezoito anos quando apareceu a primeira vez na sociedade. Não a conheciam; [...] Aurélia era órfã; e tinha em sua companhia uma velha parenta, viúva, d. Firmina Mascarenhas, que sempre a acompanhava na sociedade (ALENCAR, 2000, p.17).

Encontramos na protagonista uma espécie de endeusamento, geralmente concebido pelos autores românticos ao descreverem as suas musas. Ainda no capítulo em discussão, é possível destacar alguns aspectos do fetichismo social acerca da figura senhoril da personagem feminina, cobiçada pelo bem material que ela poderia prover:

As revoltas mais impetuosas de Aurélia eram justamente contra a riqueza que lhe servia de trono, e sem a qual nunca por certo apesar de suas prendas, receberia como rainha desdenhosa, a vassalagem que lhe rendiam. Por isso mesmo considerava ela o ouro, um vil metal que rebaixava os homens; e no íntimo sentia-se profundamente humilhada pensando que para toda essa gente que a cercava, ela, a sua pessoa, não merecia uma só das bajulações que tributavam a cada um de seus mil contos de réis. [...] Convencida de que todos os seus inúmeros apaixonados, sem exceção de um, a pretendiam unicamente pela riqueza; Aurélia reagia contra essa afronta, aplicando a esses indivíduos o mesmo estalão. Assim costumava ela indicar o merecimento relativo de cada um dos pretendentes, dando-lhes certo valor monetário. Em linguagem financeira, Aurélia cotava os seus adoradores pelo preço que razoavelmente poderiam obter no mercado matrimonial (ALENCAR, 2000, p.18-19).

Obtendo consentimento sobre a sua condição financeira e sobre a sua influência em suas questões particulares, percebemos o fetichismo no comportamento de Aurélia no momento em que esta inicia a cotar um valor monetário para os seus pretendentes, ocorrendo uma inversão de papéis patriarcais, em uma linguagem totalmente material, classificando-as como submissas ao seu poder financeiro.

Em seguida no capítulo II, percebemos um diálogo entre Aurélia e D. Firmina, apresentando-nos a uma outra espécie de fetichismo, este agora acerca de seus dotes:

— Demais, isso é o que todos veem e repetem. Você toca piano como o Arnaud, canta como uma prima-dona, e conversa na sala com os deputados e os diplomatas, que eles ficam todos enfeitiçados. E como não há de ser assim? Quando você quer, Aurélia, fala que parece uma novela. — Já vejo que a senhora não é nada lisonjeira. Está desmerecendo nos meus dotes; acudiu a menina sublinhando a última palavra com um fino sorriso de ironia. Então não sabe, dona Firmina, que eu tenho um estilo de ouro, o mais sublime de todos os estilos, a cuja eloquência arrebatadora não se resiste? As que falam como uma novela, em vil prosa, são essas moças românticas e pálidas que se andam evaporando em suspiros; eu falo como um poema: sou a poesia que brilha e deslumbra! — Entendo o que você quer dizer: o dinheiro faz do feio bonito, e dá tudo, até saúde. Mas repare bem, os seus maiores admiradores são justamente aqueles que não podem pretender sua riqueza; uns casados, outros já velhos... (ALENCAR, 2000, p.22).

Ganha destaque duas importantes passagens observadas no diálogo entre as personagens apresentadas. Primeiramente, pela presença de dotes femininos comuns na época, como o piano e arte prosaica de Aurélia, um comportamento necessário à classe feminina senhoril fetichizada a partir da ótica patriarcal burguesa. Em seguida, a definição de duas possíveis figuras femininas no discurso proferido por Aurélia, no qual compara a figura feminina relacionada à novela romântica, cuja musa destacava-se pela mulher pálida, sem brilho, idealizada por seu amante, como também a presença da figura feminina em que Aurélia acredita enquadrar-se, representada pelo brilho da ostentação proporcionada pelo dinheiro e por sua ascensão social representada pelo poema deslumbrante brilhante.

Ao decorrer do romance notamos um início um conflito interno presente na personagem Seixas, que ao receber uma proposta anônima, fica entre o desejo financeiro para estabilidade de seu *statu quo* e a perda da honra masculina realizada em troca do ato de vender-se para uma relação conjugal de uma jovem senhora. Ojerizando a pobreza, Seixas aceita a proposta e acaba surpreso com a revelação de Aurélia ser a sua noiva. Revelação que causa uma humilhação à Seixas, representada em diversas passagens durante o desenvolvimento do romance, destacando pela objetificação do papel do marido através do processo de fetichismo, impulsionado financeiramente por Aurélia, como observado a seguir:

Aurélia estava lívida, e a sua beleza, radiante há pouco, se marmorizara. — Ou de outra mais rica!... disse ela retraindo-se para fugir ao beijo do marido, e afastando-o com a ponta dos dedos. A voz da moça tomara o timbre cristalino, eco da rispidez e aspereza do sentimento que lhe sublevava o seio, e que parecia ringir-lhe nos lábios como aço. — Aurélia! Que significa isto? — Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada. Podemos ter esse orgulho, que os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de pôr termo a essa cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente, senhor. Entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido. — Vendido! exclamou Seixas ferido dentro d'alma. — Vendido, sim: não tem outro nome. Sou rica, muito rica; sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se fez valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza por esse momento (ALENCAR, 2000, p.75).

O fetichismo social destaca-se ao seu ápice no discurso proferido por Aurélia ao seu marido, que evidenciou a sua condição de compradora e detentora de seu marido, pelo fato de que a personagem Seixas submeteu-se à condição em acordar com a proposta realizada. Por consequência, a esposa ressalta que o preço sugerido e aceitado por seu marido era ínfimo perto da riqueza que possuía. Tornando-o como o seu objeto conjugal, como observado no seguinte fragmento: “Sente-se, meu marido. Com que tom acerbo e excruciante lançou a moça essa frase *meu* marido, que nos seus lábios ríspidos acerava-se como um dardo ervado de cáustica ironia!” (ALENCAR, 2000, p.76, grifo do autor), o uso do pronome não produz uma significação de demonstração e sim como agente particuladora possessiva,

caracterizando o principal fetichismo social no romance.

Será explorada a figura feminina da senhora burguesa presente na personagem e os sentimentos por ela produzidos para caracterização da mesma figura. Também devemos evidenciar a relação de ambas as personagens sobre os objetos obtidos durante a união conjugal. Inicialmente, após o encerramento dos fatos revividos por Aurélia acerca de seu passado, observamos na segunda parte do romance, intitulada “Quitação” presente no capítulo IX, a conclusão do negócio matrimonial entre Aurélia e Fernando Seixas, resultando num recibo:

— É tempo de concluir o mercado. Dos cem contos de réis, em que o senhor avaliou-se, já recebeu vinte; aqui tem os oitenta que faltavam. estamos quites, e posso chamá-lo meu; meu marido, pois é esse o nome de convenção. [...] Tome a sua posição, meu marido; ajoelhe-se aqui a meus pés. [...] — Não, senhora, não enganou-se; disse afinal com o mesmo tom frio e inflexível. Vendi-me; pertença-lhe. A senhora teve o mau gosto de comprar um marido aviltado; ei-lo como o desejou. Podia ter feito de um caráter, talvez gasto pela educação, um homem de bem, que se enobrecesse com sua afeição; preferiu um escravo branco; estava em seu direito, pagava com seu dinheiro, e pagava generosamente. Esse escravo aqui o tem; é seu marido, porém nada mais do que seu marido! [...] — Ajustei-me por cem contos de réis, continuou Fernando; foi pouco, mas o mercado está concluído. Recebi como sinal da compra vinte contos de réis. [...] Enfim estou pago. O escravo entra em serviço (ALENCAR, 2000, p.111-112).

Ao atentarmos sobre o fragmento apresentado, percebemos nitidamente a relação de submissão de Seixas à sua esposa Aurélia, sendo que este acaba representado muito semelhante à figura de um escravo. Interessante que nesta relação, o dinheiro é o fator primordial para evidenciar a figura feminina dominadora subordinando a figura patriarcal. A natureza dessas ações financeiras e dos interesses socialmente envolvidos são representados na terceira parte do romance, intitulada “Posse”. Logo no capítulo I, observamos tais características no seguinte fragmento:

À força de viverem em um mundo de convenção, esses homens de sociedade tornam-se artificiais. A natureza para eles não é a verdadeira, mas essa fictícia, que o hábito lhes embutiu e que alguns trazem do berço, pois aí os espera a moda para fazer neles presa, transformando-lhes a mãe, em uma simples produtora de filhos. Frequentemente, em seus versos, Seixas falava de estrelas, flores e brisas, de que tirava imagens para exprimir a graça da mulher e as emoções do amor. Pura imitação: como em geral os poetas da civilização, ele não recebia da realidade essas impressões, e sim de uma variada leitura. Originais somente, são aqueles engenhos que se infundem na natureza, musa inexaurível porque é divina. Para isso é preciso, ou nascer nas idades primitivas, ou desprezar a sociedade e refugiar-se na solidão (ALENCAR, 2000, p.116).

Há a presença da evocação da natureza como um processo de transmutação, tomando a própria sociedade carioca inserida, transformando-a em objetos artificiais, produtos sociais estipulados previamente com determinada função social. Perde-se aquele encanto ligado ao celestial, providenciada pela natureza e o seu real significado, recitadas pelas escolas literárias do Arcadismo e do Romantismo.

A partir da ascensão da classe burguesa e dos modelos importados, o poeta foi denotado e comparado como uma máquina, um objeto aversivo do mundo natural

que lhe providenciava inspiração e sentimentos. A partir do trecho apresentado, encontramos a presença de uma denúncia a esta sociedade ainda patriarcal, representada pela classe burguesa em ascensão, moldando na personagem feminina Aurélia, a perfeita representação material dos interesses e do poder financeiro que essa pequena parcela social detinha.

Mais adiante no capítulo IV, Seixas em uma divagação sobre a condição social a que esse havia se submetido, na qual o sentimento humano começa a criar vida no objeto vendido com o contrato matrimonial acerca das ações de sua esposa e dos objetos à sua volta:

— Meu Deus! exclamou o mancebo comprimindo o crânio entre as palmas das mãos. Que me quer essa mulher? Não me acha ainda bastante humilhado e abatido? Está se saciando de vingança. Oh! ela tem o instinto da perversidade. Sabe que a ofensa grosseira, ou caleja a alma, se é infame, ou a indigna se ainda ressa algum brio. Mas esse insulto cortês de atenção e delicadezas, que são outros tantos escárnios; essa ostentação de generosidade com que a todo o momento se está cevando o mais soberano desprezo; flagelação cruel infligida no meio dos sorrisos e com distinções que o mundo inveja; como esse, é que não há outro suplício para a alma que se não perdeu de todo. Porque não sou eu o que ela pensa, um mísero abandonado da honra, e dos nobres estímulos do homem de bem? Acharia então com quem lutar! (ALENCAR, 2000, p.131).

Seixas encontra-se em um paradoxo produzido por Aurélia acerca da sua condição social, pois, entre extremos presentes de total submissão à sua esposa, encontra-se também nas ações um sentimento desconhecido, produzido pela Aurélia humilde que conhecera antes de sua viagem ao nordeste. Por outro lado, notamos logo no início do capítulo V, os sentimentos produzidos por Aurélia sobre o seu objeto amoroso conquistado:

O sentimento que possuía Aurélia e a dominava naquele tempo, ela própria não o poderia definir, tão singulares eram os afetos que se produziam em sua alma. Ao passo que ela acariciava com um acerbo requinte a desafronta de seu amor ludibriado, e prelibava o cáustico prazer da humilhação desse homem, que a traficava; vinham momentos em que alheava-se completamente dessa preocupação da vingança, para entregar-se às fagueiras ilusões. Tinha sede de amor; e como não o encontrava na realidade, ia bebê-lo a longos haustos na taça de ouro, que lhe apresentava a fantasia. Essas horas vivia-as com seu ideal; e eram horas inebriantes e deliciosas (ALENCAR, 2000, p.135).

Encontra-se o prazer de vingança produzido em Aurélia nas humilhações realizadas para o seu marido, enxergando-o como um simples objeto, consequência de um fetiche social produzido pela alta classe que a personagem encontrava-se presente. Como fuga a todos esses bens materiais presentes na casa do par romântico, Seixas encontra um momento de liberdade desses materiais dotados de empoderamento, quando negocia pela manhã, após um passeio ao jardim, uma escova e um pente simples. Ao desenrolar do romance, encontramos uma cena em que Aurélia invade o quarto de Seixas em busca de uma explicação pelo não uso dos bens providenciados por ela por parte de seu marido:

Aurélia tinha razão. Se com essa obstinação, Seixas queria mostrar desapego à

riqueza adquirida pelo casamento, fazia um ridículo papel; pois o enxoval não era senão um insignificante acessório do dote em troca do qual tinha negociado sua liberdade. A porta do quarto de dormir estava fechada. Aurélia abriu-a com a chave parelha que havia em sua argola. Ali achou a escrivaninha, que servia de toucador provisório a Seixas, e uns pentes e escovas de ínfimo preço. — Agora entendo. Quer mortificar-me (ALENCAR, 2000, p.136).

A liberdade encontrada por Seixas no prazer dos simples objetos conquistados trazia à sua alma uma individualidade não conquistada por Aurélia e o seu dinheiro. Por mais que Aurélia detinha o poder sobre o marido, essa não conseguia compreender a liberdade desejada e o arrependimento causado pelo contrato matrimonial. Após tal episódio, encontramos o casal em um diálogo sobre a individualidade e a posse dos objetos desejados e cedidos por Aurélia:

Aurélia respondeu com um gesto de suprema indiferença. — Já vê que sou exato e escrupuloso na execução do contrato. Conceda-me ao menos esse mérito. Vendi-lhe um marido; tem-no à sua disposição, como dona e senhora que é. O que porém não lhe vendi foi minha alma, meu caráter, a minha individualidade; [...] — Nesse ponto sou livre, e a senhora não tem sobre mim o menor poder. O fausto de sua casa exige que tenha um palácio, mesa lauta, carros e cavalos de preço, que viva no meio do luxo e da grandeza. Não a contrario no mínimo detalhe; moro nessa casa, sento-me a essa mesa, entrarei nesses carros para acompanhá-la; não serei nos esplêndidos salões um traste indigno de emparelhar com os outros móveis. Quanto ao mais, ter por exemplo, apetite para suas iguarias e prazer para suas festas, eis ao que não me obriguei. E porventura será defeito que rebaixe o homem de sua posição social, de seus méritos, o fastio ou o hábito de andar a pé? (ALENCAR, 2000, p.139).

Percebemos a partir das ações da senhora burguesa Aurélia a condição de subordinação mais do que evidenciadas nos trechos apresentados e analisados no decorrer dessa seção. Fica evidente que o processo de fetichismo social continua vigente em boa parte do romance, enquanto a personagem permanecer no auge social burguês. Como forma de denunciar essa sociedade e os processos materiais históricos produzidos, José de Alencar buscou transformar e transmitir verossimilhança em suas personagens, uma vez que percebemos no início do romance o endeusamento de Aurélia Camargo, a partir da ótica patriarcal presente nos grandes salões e eventos aristocráticos interessada em consumir aquela alma jovem e rica. Porém, o que ocorre no romance é a inversão desses papéis, tornando-a dominadora nas questões sentimentais e consumidora dos objetos em que possuía desejos a serem satisfeitos

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos discutir duas das principais figuras femininas presentes nos romances urbanos alencarianos, *Lucíola* e *Senhora*, a partir da ótica patriarcal romântica oitocentista brasileira. Dessa maneira, observamos que há nessas figuras femininas uma denúncia à classe patriarcal burguesa, visto que figuram a partir dos moldes presentes nesta ala social. Evidenciamos as condições em que ocorrera

a ascensão total da classe burguesa, presente na sociedade fluminense a partir da segunda metade do século XIX. Sendo seus moldes importados da Europa, percebemos ideologias presentes acerca da questão do fetichismo social, seja esse presente nas vestimentas apresentadas pelas personagens ou pela ostentação financeira confundidas a partir da necessidade de satisfação do homem burguês.

Assim, notamos em *Lucíola* a figuração cortesã presente na personagem Lúcia e as suas relações com a personagem Paulo. Ainda no presente romance, percebemos a transmutação, como a metamorfose de larva à borboleta de Lúcia para senhora, transpondo a figura inicial à margem social para a pura e casta senhoril. Já no romance *Senhora*, percebemos a crítica alencariana acerca do amor conjugal impregnado pelo interesse financeiro da classe burguesa. Ostentadora dos salões fluminenses, Aurélia Camargo traduz todo o ideal patriarcal, enquanto realiza o processo de aquisição e posse de seu marido Fernando Seixas, o autor acaba denunciando esse processo de fetichismo social presente na personagem feminina através da inversão de valores sociais.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Senhora**. 34<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: editora ática. 2000.

\_\_\_\_\_, José de. **Lucíola**. 12<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática. 1972.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 2<sup>a</sup>ed. São Paulo: Cultrix. 1974.

DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. 9.ed. São Paulo, 2011.

RIBEIRO, Luís Filipe. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói, 1996.

## O QUE SE APRENDE QUANDO SE ENSINAM NARRATIVAS ORAIS NA ESCOLA?

**Ivan Vale de Sousa**

**RESUMO:** O espaço da sala de aula simboliza também o ambiente de discussão dos textos populares como sendo contexto democrático de investigação, análise e produção do conhecimento. Nesse sentido, os objetivos que norteiam as discussões deste estudo são os seguintes: refletir sobre a necessidade de documentar e catalogar as narrativas orais como formas de valorização dos contextos de quem as narram; compreender como o poeta ou contador de histórias consegue formular imagens poéticas a partir da narração das histórias orais; enfatizar a importância de trabalho metodológico com as narrativas orais na sala de aula e catalogar duas narrativas orais oriundas das ruas da cidade de Parauapebas, sudeste do Pará. Assim sendo, todas as reflexões colocam em destaque a necessidade de trabalho com a cultura e a oralidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Textos populares. Narrativas orais. Oralidade. Parauapebas.

### INTRODUÇÃO

Contar histórias e demonstrar ao outro os diferentes contextos na apresentação de costumes e culturas diversas discutidas no plano da narratividade significa trazer outras

concepções de mundo às concepções que os ouvintes têm, sobretudo no contexto da sala de aula ao permitir que o trabalho com a oralidade tenha espaço de realização e ensino.

Quem conta diversas narrativas se torna poeta ou contador de histórias capazes de despertar a atenção do leitor-ouvinte. O leitor-ouvinte, por sua vez, também assume a função de poeta ao recontar o que ouviu, personificando em palavras os fatos da narrativa, ao divulgar o que aprendeu e em cada nova contagem de uma mesma narrativa, outras questões são inseridas por parte de quem cumpre a missão de demonstrá-las aos outros ouvintes, porque contar histórias é, ao mesmo tempo, estabelecer um processo de interação.

As narrativas orais são temas de reflexão deste trabalho, partindo do questionamento: *o que se aprende quando se ensinam narrativas orais na escola?* As possíveis respostas podem ser encontradas em cada parte deste estudo que além de problematizar outras questões, cumpre a função de documentar duas narrativas oriundas da cidade Parauapebas, sudeste do estado do Pará.

Em linhas gerais, as narrativas orais possibilitam múltiplas realizações de trabalho com a oralidade, reafirmando que as



experiências narrativas em volta da instituição escolar reacendem a discussão de que a sala de aula também representa espaço autêntico e dialógico com a literatura oral popular no enriquecimento das etapas de formação dos sujeitos na escola.

## DOCUMENTAR OU NÃO DOCUMENTAR AS NARRATIVAS ORAIS? EIS A REFLEXÃO

As narrativas orais são verdadeiras fontes de objetos de ensino porque possibilitam como os elementos da narrativa encontram espaço de realização nas histórias que são contadas oralmente na escola, bem como ampliam e recepcionam as diferentes formas de recontar uma mesma narrativa a partir de seu plano diferencial na voz de outros poetas.

O homem sempre teve a necessidade de contar e recontar suas histórias, suas experiências de vida e quais foram os ensinamentos subtraídos por meio de cada experiência historiográfica. Ao contar histórias, o homem reinventa-se como ser sociável e personifica a existência da palavra, visto que em cada narrativa oral produzida, reinventa o caminho que o levou a formalizar o contexto histórico e social da narrativa.

Por mais simples que possam ser as narrativas orais têm muito a ensinar, a problematizar, a realizar etapas construtivas de uma cartografia mental por parte do ouvinte que vai imaginando os diferentes contextos sociais das histórias orais, muitas vezes, diferentes dos ambientes de outros indivíduos.

O ato de contar e recontar como as diferentes narrativas orais são perpetuadas em diferentes gerações coloca o homem no centro do diálogo proposto pela oralidade da história, além disso, as narrativas orais educam nossa sensibilidade, aguçam nossa curiosidade e ampliam as visões de mundo temos sobre determinadas questões humanistas.

A necessidade de revelar os contextos sociais e culturais nos quais as narrativas orais se desenvolveram se aproximam também da urgência de documentá-las para que outras gerações conheçam os modos de vida e as concepções de mundo que tinham os sujeitos em que as histórias orais ganharam formas, cores, sabores, texturas e planos.

As narrativas orais são riquezas culturais transmitidas de pessoas para pessoas, efetivando a locução discursiva de *ouvi dizer*, isto é, uma mesma história pode ter diferentes versões e em cada uma delas há o acréscimo de novas informações que podem partir tanto de uma educação cultural de quem conta ou reconta quanto das marcas orais do contexto social de quem a apresenta.

Como as narrativas orais têm como habilidade máster a oralidade é comum encontrar muitas marcas dessa habilidade (oralidade) e, sobretudo nuances prosódicas das comunidades nas quais as histórias orais foram sendo contadas, porque ao contá-las os sujeitos fazem uma leitura do mundo que o cercam e como

enxergam as intervenções de outras histórias na narrativa apresentada.

Ouvir as narrativas orais é necessário para compreender a história de um povo, contar as narrativas orais é preciso para valorizar os costumes e os saberes de uma comunidade, documentar as narrativas é urgente para que elas não se percam com o tempo e outras pessoas tenham a oportunidade de conhecê-las a partir da justificativa de perpetuação da história oral.

As narrativas orais sempre fascinaram o homem pelo simples fato de revelar muito da experiência de quem as narram. As histórias orais tornam mais socáveis as interações entre as pessoas porque ensinam, criticam e fazem com que essas pessoas reflitam, são contextos diferentes, mas que, quase sempre, se adequam ao momento, além disso, essas mesmas histórias literárias fortalecem os vínculos entre as pessoas de uma mesma comunidade ou povos diferentes.

A necessidade de conhecimento do legado das narrativas orais justifica-se pela mesma questão de que essas histórias além de ensinar e revelar um contexto social, uma forma de vida, os diferentes costumes de pessoas e comunidades, além disso, demonstra como cada uma das narrativas relaciona-se com a linguagem que é utilizada na personificação dos contextos linguísticos.

Sendo ou não narrativas folclóricas, na realidade, não se sabem ao certo como que as narrativas orais surgem, embora sempre haja um contexto para que as histórias sejam contadas, algumas com um pouco de sobrenaturalismo, outras com muitas marcas de resistência e sobrevivência de uma comunidade.

As narrativas orais estão próximas dos contos populares porque em determinados momentos os planos dialógicos daquelas se misturam com os elementos da narrativa presentes nos contos populares. Existem muitas narrativas orais famosas que foram e continuam sendo contadas com a passagem do tempo, graças à documentação dessas histórias.

Tanto as narrativas orais quanto os “contos populares na escola possibilitam aos agentes envolvidos no processo de ensinar e aprender que a linguagem não parte de uma concepção homogênea, mas, dialoga com outros elementos da cultura popular e da literatura” (SOUSA, 2017, p. 120).

A necessidade de trabalhar as narrativas orais na escola à luz da documentação dessas histórias significa partir das propostas de ampliação do letramento social e literário no contexto das diferentes aprendizagens. Quando alguém se propõe contar uma narrativa oral são colocadas em cena os conhecimentos e as vivências do narrador e nessas experiências analisam-se as concepções de mundo do sujeito em uma dimensão subjetiva.

Ao contar as narrativas orais, o sujeito reconstrói os diferentes contextos nos quais as histórias são desenvolvidas e mesmo sem saber, revelam para os ouvintes um plano cultural e um plano de costumes riquíssimos que podem ser percebidos pelos diferentes acontecimentos que fizeram a narrativa ganhar diferentes versões.

Ao tornar conhecíveis as narrativas orais, o ato de contá-las relaciona-se com

um tempo passado e, ao mesmo tempo, demonstra as experiências de quem as narram. Quando partimos de um contexto amplo das aprendizagens, o ambiente escolar pode problematizar de várias formas o acesso e o conhecimento dessas narrativas, sendo algumas delas familiares ou aprendidas a partir da arte de contar histórias.

As narrativas orais possibilitam aos sujeitos em situação de aprendizagem o conhecimento das características da localidade na qual os indivíduos estão inseridos, além de demonstrar como cada um se realiza na interação com a linguagem e estabelece um processo de seleção de termos que mais se adequem ao contexto de apresentação das histórias orais.

Catalogar as narrativas orais de uma determinada comunidade que os sujeitos estão inseridos significa estabelecer e ampliar um processo de valorização, resgate e continuação dos saberes e experiências que as histórias orais trazem para a história da comunidade. Em linhas gerais, a catalogação dessas histórias que são contadas e que, muitas vezes, perdem-se com o tempo serve para perpetuar a outras gerações, além de servir como instrumento de pesquisa.

Ao possibilitar que alunos e professores trabalhem com as narrativas orais implica o reconhecimento como elas se constituem. Além do mais, as narrativas representam excelentes formas de aproximar a escola de todo o seu entorno, por exemplo, conhecer as vastas experiências das pessoas mais idosas e construir na instituição escolar uma política de trabalho com a oralidade.

Não há um conteúdo específico apresentado nas narrativas orais, porque são os contextos que estabelecem a construção dessas histórias que passam a ser faladas de uma pessoa para a outra. Isso não desconsidera que uma mesma narrativa oral recontada por diferentes indivíduos não sofra algumas flexões, porque cada um a conta a partir de sua concepção de linguagem e das experiências de letramento social e escolarizado que foi apresentado.

Documentar as narrativas orais de uma comunidade significa preservar no campo do saber os variados costumes, a religiosidade, a cultura e, sobretudo a logística flexível que a língua se adequa em uma proposta sociolinguística. Em linhas gerais, as narrativas quando são contadas e documentadas, as formas discursivas são treinadas e reveladas na interação dos sujeitos, por isso é mais que urgente voltar o olhar para as heranças das narrativas orais na preservação do imaginário e na vivência dos sujeitos.

## **O LEGADO DAS NARRATIVAS ORAIS NA ESCOLA**

A herança das narrativas orais para o processo de ensino e aprendizagem na escola possibilita ao professor trabalhar com a literatura oral popular, demonstrando que existem outras formas de expressões nas quais a linguagem se realiza, bem como ampliar as intervenções no contexto escolar com outras experiências além das

vivências didatizadas de aprendizagem.

Reconhecer o legado que as narrativas orais podem associar ao processo de ensino e aprendizagem implica, ao mesmo tempo, a realização metodológica de um planejamento de estudo de mitos e lendas que fazem parte do entorno cultural e social das comunidades que os sujeitos são oriundos.

A importância da oralidade nas aprendizagens possibilita que sejam avaliadas as formas como os sujeitos interagem com as histórias contadas e como tais narrativas orais apresentam estruturas específicas no desenvolvimento do enredo em que as marcas linguísticas sociais são inseridas no plano de constituição das histórias orais.

Quem conta uma narrativa oral constrói um ambiente de realização dos acontecimentos presentes na história. Quem ouve uma narrativa oral consegue criar imagens poéticas daquilo que está sendo apresentado, com isso, todos ganham no ofício da arte de contar histórias: os que contam e os que ouvem, os que interagem e os que produzem.

Ao contar narrativas orais o sujeito coloca em destaque não somente o conhecimento sobre a linguagem, sobre a história, mas, empresta todo um trabalho de corpo e expressões que são capazes de comunicar e estabelecer o envolvimento de quem ouve as narrativas, porque o grande desafio está justamente nas formas como despertar a atenção e a interação de quem ouve o que está sendo demonstrado em palavras.

Um dos legados das narrativas orais está implícito na tarefa de seduzir o outro com o desenvolvimento das histórias contadas. Narrar histórias é falar à alma do outro, permitindo que ele se insira nas tramas das narrativas a partir de um jogo em que as palavras falam muito mais da experiência de quem as contam e como as estratégias no ato de narrar histórias conseguem atender às expectativas daqueles que ouvem.

O desejo de narrar histórias que nos contaram ou que aconteceram conosco simboliza nossa necessidade de mostrar ao outro o que sabemos e saber o que o outro sabe sobre determinado contexto, cultura e linguagem. Nesse sentido, “a arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador sua matéria, a vida humana” (BOSI, 1994, p. 90).

Contar histórias e ouvi-las são ações que promovem a familiarização com os contextos e os acontecimentos que as narrativas promovem na formação cultural dos sujeitos. De modo igual o ato de contá-las estabelece um processo de percepção do contexto da narrativa em contraposição com o contexto real dos sujeitos ouvintes.

Trabalhar com narrativas orais na sala de aula pressupõe reafirmar que o espaço de aprendizagem escolar também é o ambiente de realização da literatura oral, pois ao possibilitar que os alunos investiguem as narrativas orais das comunidades que são oriundos, os modos de vida, crenças e culturas do passado encontram formas na efetivação na ação presente de aprender dos sujeitos.

Conhecer significa valorizar. Valorizar implica estabelecer uma cadeia de

preservação das histórias orais, bem como conhecer as experiências dos moradores mais antigos da comunidade escolar. Além do mais, o reconhecimento de que as narrativas orais têm muito a ensinar às novas gerações tornam significativas as práticas de ensino e aprendizagem como propostas contínuas de letramento.

As ações de *narrar, escutar e produzir* narrativas orais na sala de aula ampliam a realização metodológica de trabalho com a oralidade e com a escuta na escola, pois o “trabalho com a oralidade pode, ainda, ressaltar a contribuição da fala na formação cultural e na preservação de tradições não escritas que persistem mesmo em culturas em que a escrita já entrou de forma decisiva” (MARCUSCHI, 2001, p. 83).

O trabalho pedagógico com a oralidade a partir das narrativas orais não parte apenas da oferta de uma coletânea de textos organizados para apenas serem lidos pelos estudantes; a eficácia metodológica nas aprendizagens está justamente na capacidade de argumentar em quais contextos as narrativas são oriundas, como elas surgiram, por quais motivos se tornaram conhecidas e como encontraram espaço de interação no deleite do leitor.

Na arte de narrar as histórias orais os poetas ou contadores recriam um cenário para que os ouvintes entendam como se deram os acontecimentos na narrativa, além disso, enfatizam a presença destaque de alguns personagens no desenvolvimento oral da trama em que a tradição encontre no tempo presente a noção interativa com o leitor-ouvinte, visto que o leitor também é um poeta em estágio de deleite.

O legado das narrativas orais na escola reinventa o cotidiano cultural das histórias orais selecionadas e conhecidas pelos alunos, visto que as narrativas orais dão formas e sentidos à literatura oral popular ainda pouco difundida na sala de aula e trabalhada na aquisição da memória coletiva dos sujeitos, isto é, elas possibilitam que todos apresentem pontos e contrapontos na interação com a narrativa.

Algumas narrativas orais se perdem com a passagem do tempo, outras permanecem no imaginário das pessoas porque foram documentadas e catalogadas, servindo de fontes de pesquisa e conhecimento sempre que o leitor achar necessário revisitá-las.

Com a finalidade de catalogar a passagem da história oral, apresento uma síntese de duas narrativas orais oriundas das ruas da cidade de Parauapebas, sudeste do estado do Pará.

*Quem não se lembra de um senhor que aparentava seus quarenta e cinco anos de idade andando na sua velha e fiel bicicleta com algumas panelas, diga-se de passagem, panelas de pressão, oferecendo serviços de consertos desses utensílios domésticos?*

*O percurso desse senhor era mais comum nas ruas do bairro Rio Verde onde ele produzia um processo de carnavalização com suas marcas que eram vários utensílios (panelas) na sua bicicleta, seguido de sua voz.*

*Sempre que ele passava pelas ruas, embora não se soubesse a identidade dele, sempre cortava o dia com engraçado e potente grito:*

*\_ Olha a paneeeeeela!!!! – repetia demasiadamente.*

*E assim seguia sua trajetória. Com o tempo, não se sabe ao certo o que aconteceu, pois não se via mais aquele alegre e alegórico senhor pelas ruas do bairro.*

#### Texto 1: O HOMEM DAS PANELAS

A síntese apresentada demonstra, de certa forma, toda uma história de vida por trás da ação do homem e, por que não dizer de sobrevivência? O modo como o senhor agia, produzia um retrato de sua cultura, de seus costumes, de sua linguagem, de suas concepções de sobrevivência; a oralidade e o aparato de panelas juntamente com a velha e barulhenta bicicleta eram suas marcas que mais se destacavam.

Quais seriam os verdadeiros motivos para que aquele senhor assumisse aquela identidade, aquela alegoria? Uma das justificativas era que aquela forma de trabalho com a qual ele se mantinha e sustentava a família já não era tão valorizada no contexto atual, visto que hoje as pessoas, quase sempre, não consertam mais nada, desfazem-se de seus objetos e utensílios, substituindo-os por outros mais modernos e robustos.

Como toda narrativa traz um contexto e um plano de realização dos elementos que auxiliam na sua composição, a segunda história apresentada neste trabalho é a narrativa oral do *Homem da Bíblia* apresentada abaixo.

*Não existe nenhum evento grandioso que ele não esteja por lá. Não precisa ser evento evangélico, pois isso não o tornaria uma figura incógnita, alegórica. Quem não se lembra do homem que anda (andava) sempre com a bíblia aberta tocando nas pessoas nas festividades da cidade?*

*A idade do homem da bíblia, título dado pelos populares, assim ficou conhecido porque a bíblia tem servido muito mais como parte de sua indumentária do que um instrumento de orientação, de sua função e concepção religiosa.*

*O homem da bíblia aparenta (aparentava) estar nos altos de seus sessenta e cinco anos, sempre trajando camisa manga longa azul-turquesa ou branca, calças e sapatos pretos.*

*No carnaval ele está (estava) lá. Nas festas juninas realizadas na praça de Eventos lá está (estava) ele. Nas comemorações da Semana da Mulher, do Meio Ambiente ou da festa em alusão ao aniversário da cidade é (era) comum encontrá-lo sempre com sua bíblia aberta, tocando nas pessoas, mostrando a bíblia e dizendo:*

*\_ O Rei está voltando! Leia a Palavra! Viva a Palavra! É pra você! É pra você!*

*As pessoas já não dispensavam muita atenção para as atitudes daquele senhor, mas o respeitava e o deixava que continuasse sua saga de levar as boas-notícias aos transeuntes e públicos dos mais diversos eventos públicos de Parauapebas.*

#### Texto 2: O HOMEM DA BÍBLIA

Nesta narrativa a presença da cultura da religiosidade está presente, embora a função do *homem da bíblia* é trabalhar a conversão das pessoas que encontra nos eventos públicos de Parauapebas. O *homem da bíblia* já se tornou uma figura folclórica e alegórica porque o processo de carnavalização de suas ações funciona muito mais como alegorias e estereótipos do que a função transformadora da religiosidade.

Mas, o que, de fato, aprende-se quando se ensinam narrativas orais na escola?

- Ensinam-se os alunos a conhecerem as narrativas de sua localidade e aprendem-se com elas como o processo interativo estabelece-se entre os contextos e as pessoas.
- Ensinam-se os alunos que a oralidade das narrativas se adequa aos diferentes contextos sociais e aprende-se que a linguagem sofre flexões a partir das maneiras próprias dos sujeitos interagirem na comunicação narrativa.
- Ensinam-se que diferentes culturas e costumes presentes nas narrativas orais partem de uma contextualização e aprendem-se que outras culturas e modos de vida podem ser investigados.
- Ensinam-se por meio das narrativas orais que o trabalho com a oralidade também é significativo para a formação dos alunos e aprendem-se com as ações da arte de narrar histórias que o elo estabelecido entre o *contar* e o *escutar* tem espaço na sala de aula.

- Ensinam-se que as experiências sociais entorno da escola são significativas no processo de letramento literário do alunado e aprendem-se como as narrativas orais estão sempre associadas às concepções filosóficas, culturais e credences das pessoas.

Trazer para a reflexão e o conhecimento da sala de aula o estudo e a produção das narrativas orais aludem valorizar as experiências de quem as contam com a ampliação das vivências de quem as ouvem. Em linhas gerais, as narrativas orais são significativas no processo de letramento literário, porque trabalha com a literatura oral popular, revelam os contextos, propõem inquietações e possibilitam que o homem pense na sua função transformadora na sociedade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerar a experiência de cada um no processo de ensino e aprendizagem significa reconhecer que as trajetórias também dos alunos são importantes para pensar como as metodologias de ensino necessitam estabelecer diálogos com o mundo interior e exterior dos sujeitos.

Mais que necessário, torna-se urgente documentar e catalogar as narrativas que se realizam no entorno da instituição escolar e das comunidades que os alunos são oriundos, pois o processo de construção e encadeamento das narrativas orais possibilita que os sujeitos dialoguem com os contextos, enxerguem outras questões que não estão tão nítidas ou que passavam despercebidos pela limpidez dos diferentes olhares.

O espaço da sala de aula sempre foi e será o ambiente de trabalho com a linguagem e suas variantes, como também representa o contexto de realização, discussão, apreciação, narração, escuta e produção das narrativas orais que os alunos conhecem ou que tenham sido contadas por seus pais e avós.

Possibilitar que o trabalho metodológico de sala de aula se amplie em propostas eficazes de letramento significa partir de um processo de investigação das experiências sociais de professores, alunos e pais. Sendo assim, as narrativas orais na escola têm muito a contribuir com a nossa concepção de mundo, com as diferentes leituras que fazemos do mundo e com a valorização das vivências dos outros que podem ampliar as nossas vertentes literárias.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. *Lembranças de velhos*. 14<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. A oralidade e o ensino de língua: uma questão pouco falada. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; BEZERRA, Maria Auxiliadora. (Orgs.). **O livro didático de português: múltiplos olhares**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.

SOUSA, Ivan Vale de. Metodologia e ensino do gênero conto popular na escola. In: **Lingu@ Nostr@ - Revista Virtual de Estudos de Gramática e Linguística do Curso de Letras da Faculdade de Tecnologia**



*IPUC – FATIPUC*. Canoas, v. 5, n. 2, p. 111-131, jul./dez., 2017. Disponível em: [linguanostra.net/index.php/Linguanostra/article/download/97/98](http://linguanostra.net/index.php/Linguanostra/article/download/97/98). Acesso em: 10 ago. 2019.

## EFEITOS DA NARRATIVA FANTÁSTICA: INQUIETANTE, ESTRANHO E METAEMPÍRICO

**Lilian Lima Maciel**

Universidade Federal de Uberlândia – Doutorado  
em Estudos Literários  
Uberlândia - MG

**RESUMO:** Partindo da ideia de que a hesitação do leitor é uma condição para o fantástico Todorov elaborou um modelo sistêmico e teórico que discute a posição do leitor e do autor na construção de uma narrativa fantástica. Na tentativa de conceituar o fantástico como gênero literário esse teórico instituiu algumas características que se aplicariam a todas as narrativas, e a principal seria a hesitação, do leitor ou da personagem. Reconhecendo o caráter fundamental dessas noções de Todorov para os estudos da literatura fantástica, propomos neste trabalho uma problematização da demarcação entre fantástico e maravilhoso ao longo da história, buscando demonstrar como a proposta de Todorov foi revisitada pelos inúmeros estudiosos do fantástico, em especial no tocante aos efeitos provocados por essas narrativas: hesitação, inquietação, estranhamento, angústia ou medo. Admitindo, como acredita a maioria dos teóricos, que existe diferença entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho, ressaltaremos como essa diferença é melhor assinalada quando tomada na perspectiva das questões socioculturais, ou

seja, para compreender a história narrada como fantástica é necessário analisá-la dentro de um contexto cultural, considerando que o elemento insólito que irrompe da realidade causará efeitos diversos dependendo do contexto e das condições de produção, circulação e recepção dos saberes vinculados. A discussão proposta aqui também abarca a possibilidade de ampliação do conceito de literatura fantástica, tomando o entendimento do fantástico como modo e não gênero. Portanto, para a análise dos aspectos fantásticos será indispensável os pressupostos teóricos de Todorov, Filipe Furtado, David Roas, Italo Calvino e outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fantástico; Maravilhoso; Hesitação;

**FANTASTIC NARRATIVE EFFECTS:  
DISQUIETING, STRANGE AND METAEMPIRIC**

**ABSTRACT:** Assuming that reader hesitation is a condition to the fantastic, Todorov designed a theoretical and systemic approach that discusses about author and reader position in creating a fantastic narrative. On trying to conceptualize fantastic as a literary genre, the author set some characteristics that would fit to all narratives, having hesitation as the most important, either from the reader or from the character. Acknowledging the relevance of

Todorov's notions to fantastic literature studies, we propose a reflection on the fantastic and marvelous borders throughout history, in order to demonstrate how Todorov's concept was revisited by countless scholars that studies the fantastic, mainly by these narratives' effects: hesitation, disquieting, estrangement, anguish or fear. Recognizing, as most scholars do, that there is a difference between fantastic, marvelous and strange, we are going to highlight how this difference is better noted when taken from socialcultural issues, that is, to understand a story as fantastic it is necessary to analyze it in a cultural context, considering that the insolit element that bouces into reality will cause multiple effects depending on the context and the creating conditions, circulation and reception of the connected knowleges. The discussion proposed in this article also covers the possibility of amplifying the Fantastic Literature notion. Therefore, to analyze the fantastic aspects, the theoretical assumptions of Todorov, Filipe Furtado, David Roas, Italo Calvino and others will be fundamental in this article.

**KEYWORDS:** Fantastic; Marvelous; Hesitation.

A noção de “inquietante”, desenvolvida por Sigmund Freud, é o marco inicial para a discussão proposta neste trabalho, em função de se colocar como o ponto convergente entre os críticos do assunto: “o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante” (FREUD, 2010, p. 364).

A escolha desse termo para iniciar essa discussão justifica-se pela sua abrangência de significados, comprovada pelo próprio autor, ao pesquisar o seu significado em dicionários de diferentes línguas: estranho, desconfortável, misterioso, incomum, sinistro, horripilante e muitos outros; e também por ser um termo que acreditamos dar conta do sentimento causado pelas narrativas fantásticas.

De um modo geral, o “inquietante” são pessoas, situações, fatos ou impressões que nos causam estranhamento, que podem parecer familiares, mas surgem de forma inesperada e nos colocam diante de uma ambiguidade para explicar. Freud empresta de E. Jentsch a ilustração do efeito “inquietante” ao se contar uma história:

consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro de sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão e esclarecê-la, pois assim desapareceria o peculiar efeito emocional, como foi dito. (JENTSCH apud FREUD, 2010, p. 341)

O sentimento de medo e horror também estão ligados ao “inquietante” e em muitos casos advém da relação do ser humano com a morte e os mortos, mas não se limita a isso, visto que os vivos podem também, com a ajuda de forças sobrenaturais, causar medo e horror.

O psicanalista faz uma distinção importante entre o “inquietante” das vivências e o “inquietante” da ficção, pois segundo ele o das vivências é bem mais simples

e em número maior de casos, mas o da ficção é bem mais amplo, pois contempla todos das vivências e muitos outros que não é possível vivenciar.

Freud explica que o “inquietante” das vivências produz-se por duas maneiras: a primeira é quando fatos e experiências “reprimidos” na infância são reavivados e a segunda é quando crenças primitivas “superadas” mostram-se outra vez confirmadas. Já, na literatura, a produção do efeito “inquietante” pode se dar mais livremente, pois seu conteúdo não está “sujeito à prova da realidade” (FREUD, 2010, p. 371-372).

na literatura não é inquietante muita coisa que seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida.

Importante também na teoria de Freud é a ideia de que existe diferença da inquietação causada pelas narrativas literárias; segundo ele, não se pode compreender da mesma forma o “inquietante” das fábulas e dos contos de fadas, em que a realidade é abandonada desde o início e as imagens construídas não provocam o efeito de “estranho” naturalizando-se naquelas circunstâncias

Realizações de desejos, forças ocultas, onipotência dos pensamentos, animação de coisas inanimadas, que são tão comuns nos contos de fadas, não podem ter influência inquietante nesse caso, pois para que surja o sentimento inquietante é necessário, como sabemos, um conflito de julgamento sobre a possibilidade de aquilo superado e não mais digno de fé ser mesmo real, uma questão simplesmente eliminada pelos pressupostos do mundo das fábulas (FREUD, 2010, p. 372)

Assim, compreendemos que para causar o efeito “estranho” a narrativa deve manter a ambiguidade, “um conflito de julgamento”, que nas fábulas e contos de fadas, por exemplo, é inexistente. E nesse ponto a teoria de Freud, ainda que não use os termos fantástico e maravilhoso, passa pela discussão tão importante e tencionada nos estudos do fantástico que é a caracterização/definição do que seja fantástico, maravilhoso e estranho noções tão caras a Todorov, conforme veremos na sequência.

Passar por essa discussão é importante não para assinalar definições e sim para problematizar, também acreditamos que essa problematização seja fundamental nos estudos das narrativas fantásticas, pois existem aspectos na teoria que estão longe de consenso entre os estudiosos.

A pesquisa sobre o fantástico, nossa e de grande parte dos pesquisadores, tem como base a obra *Introdução à literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, primeiro teórico a sistematizar as teorias sobre o fantástico, que podemos apontar como a mais importante, não porque encerra a discussão sobre o assunto, mas porque abre e se coloca como o ponto de partida para os demais teóricos.

Todorov dá início aos seus estudos assinalando a relevância de se conceituar o que é gênero literário, visto que o intento de seu estudo é descobrir uma característica/regra que se aplique a todas as obras fantásticas. Segundo ele, é arriscado imaginar uma obra na qual os seus elementos sejam exclusivos e particulares, ou seja, que não tenha ligação com as obras do passado e que também não fará ligação com as

futuras obras.

De uma maneira geral, não reconhecer a existência de gêneros equivale a supor que a obra literária não mantém relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura (TODOROV, 2008, p. 12)

E, desse modo, para chegar a uma contentável caracterização das obras fantásticas Todorov expõe três condições necessárias para que possamos incluí-la no gênero fantástico. A primeira condição é a atitude do leitor (não o leitor real, mas um leitor implícito) em relação ao texto: o mesmo deve considerar o mundo da narrativa e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos fatos decorridos.

A segunda condição é a possibilidade de a hesitação ser experimentada por uma personagem e essa condição, diferentemente da primeira e da terceira, pode não ser satisfeita. A terceira condição é a de que o leitor recuse tanto a interpretação “alegórica” quanto a interpretação “poética”. Partindo dessas condições Todorov elabora uma definição do que seja o gênero fantástico:

O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também uma maneira de ler que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem “poética”, nem “alegórica” (TODOROV, 2008, p. 38)

É importante pensarmos essa ideia de Todorov que configura a terceira condição, porque é problemático pensar a literatura, fantástica ou não, sem o poético e sem a alegoria. Em seu processo de ficcionalização da realidade, a literatura constrói imagens diversas e metafóricas, além disso, o texto literário é poético por natureza, ou seja, não diz de qualquer forma e o que se diz não nos leva a apenas uma possibilidade. Na literatura fantástica as aberturas são ainda maiores, pois o insólito instaura a ambiguidade e abre diversificadas possibilidades de leitura.

Tomando como base para constituição do fantástico essas três condições, de diferentes valores na obra, Todorov conclui que o fantástico dura o tempo da hesitação; ao final da obra se o personagem ou o leitor implícito optar por uma das repostas temos então um gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso.

O leitor pode determinar a permanência das leis da realidade para explicar os fatos ocorridos, temos nesse caso o gênero estranho, mas também o leitor pode optar por admitir que possam existir novas leis da natureza para explicar o ocorrido, nesse caso temos o gênero maravilhoso. Todorov trabalha ainda com mais duas variações do fantástico: fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso; no primeiro caso, no final da história os eventos que parecem sobrenaturais no decorrer da história aludem para uma explicação racionalizada, já, no segundo caso, as narrativas que se apresentam fantásticas finalizam com o assentimento do sobrenatural.

Nesse aspecto percebemos que as teorias de Freud e Todorov caminham em uma mesma perspectiva: a de assinalar a diferença entre o fantástico e o maravilhoso.

Assim como os dois Louis Vax (1974), outro teórico que se ocupou do assunto, também assinala essa diferença:

Os heróis atingem o maravilhoso no termo duma longa viagem; este maravilhoso, todavia, como é natural, não é a irrupção inexplicável do sobrenatural na natureza. A fantasia desenrola-se livremente. A narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável (VAX, 1974, p. 8).

Desse modo, segundo ele o fantástico ocorre ao irromper no mundo real algo sobrenatural. Vax (1974), nesse estudo, aponta para uma questão que muito nos interessa nessa pesquisa, a importância do modo em relação ao motivo, ou seja, a organização que o autor dará à narrativa, uma vez que a trama que ele fará, frequentemente com objetos e espaços comuns e cotidianos, para provocar o efeito fantástico é mais importante que a escolha do espaço ou do objeto em si.

Para compreender as noções de natural e sobrenatural destacamos nas teorias do fantástico um termo utilizado por Filipe Furtado, “metaempírico”, que, nosso entendimento, resume essa relação:

[o metaempírico] está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. Portanto, o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenómenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que, a terem existência objectiva, fariam parte dum sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe (FURTADO, 1980, p. 20).

O português Filipe Furtado trouxe grandes contribuições para o estudo do fantástico, em um primeiro estudo - *A construção do fantástico na narrativa* (1980) - fez um apanhado das teorias de outros autores e abordou o fantástico como gênero. Em um segundo momento, no e-dicionário de termos literários de Carlos Ceia, Furtado trabalhou com uma definição do fantástico como modo, com a intenção de explicar o grande número de categorias relacionadas ao fantástico. A seguir, uma breve definição e, de certa forma, uma justificativa para o trato do fantástico como modo:

Quando assim perspectivado, o modo fantástico abrange (como, entre outros, Rosemary Jackson apontou) pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy* (FURTADO, 2013, s/p).

O entendimento do fantástico como propõe Furtado, modo e não gênero, nos parece mais acertado, visto que compreende bem mais categorias de textos, como a ficção científica, o romance policial, o gótico e o grotesco. Compreendemos, portanto, que é menos relevante buscar nos inúmeros textos as diferenças entre eles e sim

apontar o que seria comum, constantemente, em todos os textos do modo fantástico, nesse caso o elemento “metaempírico”. Esse termo empreende basicamente a mesma ideia do sobrenatural, usado pela maioria dos teóricos, mas segundo Furtado o “metaempírico” seria mais englobante, pois em algumas narrativas do modo fantástico ocorrem experiências, fatos ou objetos que estariam mais relacionados a uma época ou cultura e que não podemos qualificar como sobrenaturais.

## REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Que és lo neofantástico?. In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros S.L., 2001, p. 265-282.
- BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique : forme mixte du cas et de la devinette. In: \_\_\_\_ Le récit fantastique. **La poétique de l'incertaine**. Paris : Larousse, 1974, p. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio**: Lições americanas. Tradução Ivo Barroso - São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Italo. Definições de territórios: o fantástico. In: **Assunto encerrado**: Discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 256-257.
- CHAUI, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33-82.
- CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. In: **Valise de cronópio**. Trad. João Alexandre Barbosa; Davi Arriguci Jr. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FREUD, Sigmund. “O Inquietante”. In: **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”)**: além do princípio do prazer e outros textos; tradução e notas Paulo César de Souza - São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- FURTADO, Filipe. **Fantástico (Modo)**. In: E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>, acessado em 22/02/2019.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Imagens insólitas de um crime em *Nós três*, de Lygia Bojunga. **Aletria** – Revista de Estudos de Literatura: Crimes Literários. Belo Horizonte, vol. 20, n. 3, p. 117-126, setembro 2010.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *A terceira margem do rio*: a espacialidade narrativa como instigadora do fantástico. In: Gama-Khalil, Marisa Martins; CARDOSO, Jucelén Moraes; REZENDE, Rosana Gondim (Org.). **Espaço (en)cena**. São Carlos: Claraluz, 2008.
- PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: **Gregos e baianos**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.184-192.
- ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros S.L., 2001, p. 7-44.

ROAS, David. El miedo. **Tras los límites de lo real**: Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011, p. 79-107.

SARTRE, Jean Paul. *Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I**. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 135-149.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantástica**. Rio de Janeiro: Arcádia, 1974.



## NOTAS SOBRE A LITERATURA DE ANDY WARHOL

**Tiago Leite Costa**

(PUC/ FAMATH)

Rio de Janeiro - RJ

**RESUMO:** Existe um relativo consenso sobre a importância paradigmática de Andy Warhol na forma de se produzir, pensar e consumir arte na contemporaneidade, mas esse reconhecimento raramente é estendido a sua escrita. Entretanto, a literatura de Andy Warhol é tão rica e indecifrável quanto seus quadros, fotografias e filmes. Nela encontramos narrativas, diálogos e reflexões sobre o amor, a arte, a fama, a beleza, o tempo, o trabalho, a economia e o nada. A proposta desse trabalho é refletir sobre um de seus livros ensaísticos, *The philosophy of Andy Warhol (from A to B and Back Again)* (2013), buscando traçar relações com teóricos que discutem sua obra visual e audiovisual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Andy Warhol; Literatura; Arte contemporânea; Espetáculo

### NOTES ON THE LITERATURE OF ANDY WARHOL

**ABSTRACT:** There is a relative consensus on Andy Warhol's paradigmatic importance in producing, thinking, and consuming contemporary art, but this recognition is rarely extended to his writing. However, Andy Warhol's

literature is as rich and indecipherable as his pictures, photographs and films. In it we find narratives, dialogues and reflections on love, art, fame, beauty, time, work, economy and nothingness. The proposal of this work is to reflect on one of his essay books, *The philosophy of Andy Warhol (from A to B and Back Again)* (2013), seeking to draw relations with theorists who discuss his visual and audiovisual work.

**KEYWORDS:** Andy Warhol, Literature; Contemporary art; Spectacle

### 1 | INTRODUÇÃO

Andy Warhol é um dos personagens mais importantes da arte e da cultura da segunda metade do século XX. Protagonista na reviravolta estética da *Pop Art*, Warhol também foi um personagem influente na transformação dos costumes da década de 1960-70. Numa época de negação do *status quo*, ele desconcertou o meio artístico e intelectual pelo modo como abraçou os valores, as imagens e os hábitos da sociedade do consumo e do espetáculo.

Até hoje a arte e a persona de Warhol são motivos de controversa. Dependendo de sua posição em relação aos vícios e virtudes da cultura pop, ele pode ser interpretado como um personagem redentor ou fraudulento. Sua

obra mistura o banal e o sublime, a arte e a realidade, a vida do artista e a vida do cidadão comum. Para alguns, isso é algo a ser festejado. Para outros, lamentado. Duas décadas depois da sua morte, ainda é difícil definir precisamente a atuação de Warhol. Apesar disso, poucos negam a sua influência paradigmática na forma de se produzir, pensar e consumir arte e cultura na contemporaneidade.

Todavia, se Warhol é lembrado pelo amplo raio de atuação no circuito artístico e cultural nova-iorquino das décadas de 1960-70, raramente seu nome é associado à literatura. Conhecemos muitas de suas máximas que estampam camisetas, ímãs de geladeira e outros suvenires de museus pelo mundo afora. De modo mais sistemático, algumas de suas entrevistas e passagens de seus livros são utilizadas por teóricos da arte como Arthur Danto, Hal Foster, Thomas Crow, entre outros. Porém, quase nunca sua obra literária chega a ser levada em consideração como um campo de atuação específico.

De fato, trata-se de uma obra curta que consiste em apenas um romance, dois livros ensaísticos e um diário em dois volumes. Contudo, a escrita de Andy Warhol é tão rica, enigmática e profética quanto a sua arte visual. Nela, nos deparamos com narrativas, crônicas, diálogos e reflexões sobre o amor, a arte, a fama, a beleza, o tempo, o trabalho, a economia e o nada.

O objetivo deste trabalho é tecer alguns comentários sobre um de seus livros ensaísticos, *The philosophy of Andy Warhol (from A to B and Back Again)* (2013), buscando traçar relações com teóricos que discutem sua obra visual e audiovisual.

## 2 | ARTE, IMAGEM E ESPETÁCULO

Arthur Danto (1996) é autor da famosa teoria que defende a ideia de que a *Pop Art* implodiu o paradigma da arte moderna ao *transfigurar* os objetos e os ícones da experiência cultural comum em obras de arte. O exemplo-chave dessa tese são as famosas *Brillo Boxes* de Andy Warhol, que consistem na reprodução idêntica das caixas de papelão do sabão em pó *Brillo*, porém feitas com madeira.

A hipótese de Danto é a de que, ao misturar signos tradicionalmente separados (como arte-realidade, arte-consumo, criação-reprodução, sublime-banal), as *Brillo Boxes* atualizaram a provocação duchampiana, segundo a qual para definir o que faz de um objeto uma obra de arte é preciso ir além dos aspectos visuais.

Porém, ele argumenta que apesar da semelhança aparente entre Duchamp e Warhol, os propósitos e as consequências das suas atuações foram diferentes. “O que quer que tenha conseguido, Duchamp não estava celebrando o comum. Ele estava, talvez, depreciando a estética e testando os limites da arte (...)”. (DANTO, 1996, p.147).

O que o Warhol propõe não é exatamente uma indistinção entre arte e objetos do cotidiano, mas antes uma ressonância entre arte e imagens, pela qual seria

possível então transfigurar um objeto (ou um comportamento) do dia a dia em arte. Isto é uma questão central não apenas nos seus trabalhos, mas também no modo como ele misturou o seu processo artístico ao personagem público - a figura meio entediada, meio enigmática, a peruca cinza que o faz ficar com uma idade indefinida etc. Com essa fusão, Warhol criou uma espécie de unidade entre a sua imagem e a sua obra.

Dessa forma, Danto achava que Warhol tinha levado ao limite a autoconsciência da arte de que não possui nenhuma distinção visual em relação à realidade, e que, por isso, ainda que tenha sido uma mensageira improvável, a *Pop Art* revelou o fim da grande narrativa da arte ocidental. Esta narrativa termina porque a arte reconhece que não é mais possível designar uma “identidade filosófica – ontológica ou fenomenológica” para si própria. Daí surgem slogans como “tudo é arte” ou “todo mundo é artista”.

Talvez seja um clichê ou apenas um equívoco dizer isso, mas me parece que um dos truques mais óbvios de Warhol foi inverter conscientemente o diagnóstico de Benjamin e valorizar a aura da reprodução técnica em contraste, justamente, com a visão tradicional que enxergava a autenticidade da obra de arte na sua singularidade.

Sendo assim, no universo de Warhol, é como se a reprodução técnica tivesse alguma propriedade mágica capaz de operar a transfiguração do dia-a-dia em algo sublime, belo, surpreendente, enfim, em obra de arte. Pela reprodução técnica e seus reflexos na linguagem, nos valores e nos costumes, Andy Warhol concebeu uma reviravolta cultural pela qual não seria mais possível distinguir entre o que era real e o que era performático em nossos discursos, atitudes e emoções.

Um exemplo disso pode ser encontrado no fim do primeiro capítulo do livro “The philosophy of Andy Warhol – from a to b and back again”, intitulado Love (puberty), quando Warhol descreve o seu casamento com um gravador de fita cassete em 1964.

Então, no final dos anos 50, comecei um caso com minha televisão, que continuou até o presente, quando eu brinco no meu quarto com até quatro de cada vez. Mas eu não me casei até 1964 quando recebi meu primeiro gravador. Minha esposa. Meu gravador e eu estamos casados há dez anos. Quando eu digo “nós”, quero dizer meu gravador e eu. Muitas pessoas não entendem isso.

A aquisição do meu gravador realmente acabou com qualquer vida emocional que eu pudesse ter, mas fiquei feliz em ver o que aconteceu. Nada foi um problema novamente, porque um problema significou apenas uma boa fita e, quando um problema se transforma em uma boa fita, isso não é mais um problema. Um problema interessante foi uma fita interessante. Todos sabiam disso e se apresentavam para a fita. Você não sabe quais problemas são reais e quais problemas foram exagerados para a fita. Melhor ainda, as pessoas que estão te contando os problemas não podem decidir mais se estavam realmente com problemas ou se estavam apenas atuando (Warhol, 2013, p.26, tradução nossa)

Essa passagem introduz um tema marcante na literatura de Warhol. Em várias ocasiões, ele repete a tese de que, dos anos 1960 em diante, as pessoas perderam

a capacidade de distinguir entre ficção e realidade. Primeiro porque a linguagem publicitária se tornou dominante na esfera pública e privada. Depois, porque, à medida que as tecnologias de reprodução técnica de imagem, áudio e vídeo se tornaram disponíveis para o consumidor comum, as pessoas começaram a ver os seus gestos e suas emoções de certos ângulos que deixavam meio explícita a artificialidade das nossas relações no dia-a-dia. Então, para o Andy Warhol, daí em diante as emoções deixam de ser “reais” e ganham um caráter abertamente performático.

É interessante ver que como contemporâneo de Guy Debord (1997), Warhol também identificava os sinais de um novo paradigma cognitivo como efeito da duplicação do cotidiano na reprodução de imagens. Mas diferente de Debord, ele não interpretava esse culto imagético como uma espécie de nova etapa do fetichismo da mercadoria no capitalismo. Ou, ao menos, não enxergava apenas isso. Para Warhol existia também uma dimensão revolucionária nessa nova configuração da experiência cotidiana que abria espaço para novas formas de existência que lhe pareciam libertárias.

Não acho que seja possível identificar uma linha perfeita que separe a devoção e a ironia com que ele tratava o *american way of life*. Nos textos, particularmente, a premissa é sempre a da quebra de expectativa. Seja qual for o tema, você percebe que a intenção principal dele é provocar o gosto da inteligência culta, principalmente tratando com descaso os tabus estéticos e comportamentais. Então nunca dá para saber ao certo o que é elogio e o que é crítica à cultura do espetáculo, o que resulta numa das grandes qualidades dos seus textos. Estes não resolvem o enigma para o leitor, que tem que escolher entre a versão engajada ou alienada, empática ou indiferente da história que ele está contando.

Hal Foster (2017) reconhece essa ambivalência ostensiva de Warhol e tenta resolvê-la com uma interpretação interessante. Ele acha que as obras, os textos e as declarações nas quais o Warhol elogia a reificação do simulacro, da repetição, do automatismo etc., são como uma espécie de proteção do “real traumático” da cultura do espetáculo. Então, por exemplo, quando o Warhol provoca o leitor com frases como “Eu quero que todos pensem da mesma forma” ou “Eu acho que todos deveriam ser uma máquina” (In Goldsmith, 2004, p.16, tradução nossa); para Foster, isso é uma encenação. Esta encenação tenta apresentar uma figura de não subjetividade que coincidiria com a arte dessimbolizada do Pop. Ou seja: não existe uma interioridade misteriosa ou uma intenção oculta por trás do artista e das obras. Tudo é nivelado pela experiência imediata das imagens da cultura Pop.

Acontece que quando sonega de forma explícita este “real” por trás das imagens, Warhol acaba por escancarar o trauma nos circuitos dos afetos e dos signos da cultura do espetáculo. Para explicar esse efeito paradoxal, Hal Foster faz uma comparação entre a arte pop e a arte obscena. A arte obscena procura chegar de um salto ao real e, com isso, sem querer, domestica esse “real”. Warhol, por nunca enunciar de fato o “real”, mas sempre mascará-lo, termina expondo o “real”

por um processo que Foster chama de “ilusionismo traumático”.

Assim, na literatura, esse efeito do “ilusionismo traumático” é perceptível na abordagem de vários temas: o amor, sexo, tempo, dinheiro etc. Em geral, ocorre quando Warhol fala de modo blasé sobre uma coisa absurda ou supostamente frívola, mas que deixa o leitor congelado pela proximidade de uma questão traumática que pode estar sendo revelada ali. Abaixo, segue uma passagem desta estratégia frequente na escrita de Warhol:

Antes de ser baleado, sempre achei que estava só meio por aqui - sempre suspeitei que estava assistindo TV em vez de viver a vida. As pessoas às vezes dizem que a maneira como as coisas acontecem nos filmes é irreal, mas na verdade é o modo como as coisas ocorrem com a gente na vida que é irreal. Os filmes fazem as emoções parecerem tão fortes e reais, enquanto quando as coisas realmente acontecem com você, é como assistir televisão - você não sente nada.

Bem, quando eu estava sendo baleado e desde então, eu sabia que estava assistindo televisão. Os canais mudam, mas é tudo de televisão. Quando você está realmente envolvido com alguma coisa, normalmente você está pensando em outra coisa. Quando algo está acontecendo, você fantasia sobre outras coisas. (WARHOL, 2013, P.91, tradução nossa)

A passagem acima pode ser interpretada pela chave “lacaniana” de Hal Foster, na medida que Warhol desvia da experiência “real” traumática de ser baleado com um gracejo à autenticidade da vida artificial reproduzida no cinema e na tv. Aí o “ilusionismo traumático” seria a estratégia de mergulhar completamente no jogo e expor o grotesco do espetáculo pelo paroxismo do próprio exemplo.

Mais ou menos na mesma linha, também é possível ler nesse trecho uma espécie de diagnóstico precoce do que hoje em dia tem sido comentado como a “busca por sensação” (sensation seeking) diante do mundo desmaterializado e intangível da cultura das imagens. Nessa passagem já dá para deduzir os sinais de uma reconfiguração no modo de produção de presença e de identidade, ligada às torrentes de sensações audiovisuais que a gente experimenta hoje.

No livro *Sociedade Excitada*, o Christoph Türcke (2014) levanta a hipótese de uma nova dinâmica psicossocial que estaria nos impondo uma compulsão generalizada a emitir sinais e mensagens eletrônicas. Esta compulsão é, por um lado, um efeito da necessidade de ser percebido na realidade digital. Mas, no limite, é também uma forma de se manter vivo.

Emitir quer dizer tornar-se percebido: ser. Não emitir é equivalente a não ser – não apenas sentir o horror vacui da ociosidade, mas ser tomado da sensação de simplesmente não existir. Não mais apenas: “há um vácuo em mim”, porém “sou um vácuo” – de forma alguma “aí”<sup>1</sup> (...)

Um “aí” sem aqui e agora, e um aqui e agora sem um “aí” são quimeras. Mas são quimeras que existem. Elas são produto de uma ‘absurdização’ generalizada. No fundo, essa ‘absurdização’ já estava em curso com o advento do telégrafo, do

1 “Ao aí do ser, pode-se dizer, pertencia inalienavelmente, desde Platão a Heidegger, a seu aqui e agora: seu ser-presente físico em um determinado meio” (Idem, 2014, p. 45)

telefone e da televisão. Porém é somente com a alta pressão de notícias dos meios de comunicação de massa – que gera uma compulsão em todos os indivíduos a emitir – que ela adquire o caráter de uma condição existencial (TURCKE, 2014, p.45-46).”

Acho que um dos motes centrais da obra e da persona do Andy Warhol está na exploração que ele faz dessa absurdização. No trato prolífico que ele dá a essa condição absurda de uma realidade cada vez mais desmaterializada e reificada. Agora, há muitas leituras diferentes e igualmente pertinentes do uso que o Andy Warhol faz dessa condição enigmática do nosso cotidiano espetacularizado.

### 3 | CONCLUSÃO

Concordo com o Thomas Crow quando ele diz que, dependendo do ponto de vista, a obra do Warhol pode ser entendida como “uma apreensão crítica/subversiva do poder da cultura de massas, uma redenção inocente, mas reveladora desse poder ou, ainda, uma cínica e aproveitadora exploração da endêmica confusão entre arte e marketing” (CROW, 1998, p.49, tradução nossa)

Acho que as três leituras (e outras) são possíveis e, geralmente, concomitantes. As interseções entre realidade, arte, imagem e mercadoria em Andy Warhol são demasiadamente labirínticas. Nesse labirinto a experiência comum é alçada à arte e um imenso campo de experimentação estética é aberto à exploração de tudo que era relegado à margem da Alta Cultura. Mas esta inversão só é possível em consentimento com a onipresença domesticadora dos signos do espetáculo misturando realidade e representação.

Resumindo. Parece que há qualquer coisa de círculo vicioso nisso tudo. E só dá para sair de um círculo vicioso negando sua condição de possibilidade. Nesse caso, negando a própria cultura da reprodução de imagens. O problema é que hoje em dia a gente mal se reconhece fora dessa cultura. Mal conhece a vida fora das imagens. Para sair delas seria preciso algo como um salto em direção ao nada, onde talvez ecoando Andy Warhol, a gente poderia constatar que “Nada sempre tem estilo. Sempre é de bom gosto. Nada é perfeito, afinal, é o oposto de nada. O negócio é pensar em nada. Nada é excitante, nada é sexy, nada nunca é embaraçoso. O único propósito da vida é nada (...)” (WARHOL, 2013, p.8, tradução nossa)

### REFERÊNCIAS

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: EDUSP: Odysseus, 2006.

\_\_\_\_\_. **A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo. Ubu Editora, 2017.

CROW, Thomas. **Modern art in the common culture**. New Haven, Conn.: Yale University Press, c1996.

\_\_\_\_\_. **The rise of the sixties: American and European art in the era of dissent**. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1998.

GOLDSMITH, Keneth (Editor). **I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews**. Boston: Da Capo Press, 2004.

TÜRCKE, Christoph Türcke. **A sociedade excitada: filosofia da sensação**. São Paulo: Ed. Unicamp, 2014.

WARHOL, Andy. **The philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again**. New York: Harcourt, 2013.

\_\_\_\_\_. **Popismo: os anos sessenta segundo Warhol**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

## O IMAGINÁRIO RELIGIOSO NO UNIVERSO ROSIANO: O DIVINO NAS COISAS TERRENAS

**Edna Tarabori Calobrezi**

Universidade Paulista São Paulo – SP

**RESUMO:** Este artigo consiste em evidenciar como a religiosidade permeia, explícita ou implicitamente, a produção literária de Guimarães Rosa, tendo por base os contos “A hora e a vez de Augusto Matraga” (*Sagarana*), “A menina de lá” (*Primeiras estórias*); “Bicho mau” (*Estas Estórias*) e o “pacto” de Riobaldo (*Grande sertão: veredas*). A análise incide em pontuar certas constantes do imaginário religioso e sua relevância em cada narrativa e também na instauração do questionamento sobre a verdade oculta que rege o universo e na busca do “aprender a viver”, acentuada preocupação do autor mineiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** religiosidade; literatura; Guimarães Rosa; questionamento.

### THE RELIGIOUS IMAGINARY IN THE ROSIAN UNIVERSE: THE DIVINE IN THE MUNDANE ASPECTS

**ABSTRACT:** This article consists in highlight how religiosity permeates, explicitly or implicitly, Guimarães Rosa literary production, based on the following tales: “A hora e a vez de Augusto Matraga” (*Sagarana*), “A menina de lá” (*Primeiras estórias*), “Bicho mau” (*Estas*

*Estórias*) and the “Pacto de Riobaldo” (*Grande sertão: veredas*). The analysis points religious imaginary constants and its relevance in each narrative, the inquiring instauration about the hidden truth that rules the universe and in the “learn to live” seek, Minas Gerais author emphasized interests.

**KEYWORDS:** religiosity, literature, Guimarães Rosa, inquiring

### 1 | INTRODUÇÃO

Desde tempos remotos, até nossos dias, o diálogo entre o homem e seu imaginário religioso é frequentemente explorado pela arte (em músicas, esculturas e pinturas) e pela mídia (em novelas e filmes). Comparece sobremaneira na produção literária de renomados escritores, de países, épocas, estilos e movimentos culturais diferentes, como Camões, Shakespeare, Gregório de Matos, Jorge Amado, Guimarães Rosa e muitos outros, artífices de notáveis relações intertextuais entre o texto religioso e o literário.

Esta pesquisa consiste na abordagem da religiosidade em um *corpus* da obra de Guimarães Rosa, no qual a presença do imaginário religioso se faz sentir de forma basilar ou tangencial. Não se pretende obter



uma unidade, mas sim apontar certas constantes reveladoras na tessitura do texto rosiano, respeitando a diversidade, autonomia formal, tom e perspectiva dos contos escolhidos: de *Sagarana*: “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de *Primeiras estórias*: “A menina de lá”, de *Grande sertão: veredas*: o “pacto” de Riobaldo, de *Estas Estórias*: “Bicho mau”.

Nossa investigação incide em sondar em que a religiosidade - termo abrangente, que se refere aos variados aspectos da atividade e crença religiosa, permeia o texto rosiano e influi significativamente em cada narrativa, contribuindo para a construção dos personagens, do ambiente, do enredo, na instauração do questionamento da verdade oculta que rege o universo e na busca do “aprender a viver”, eterna preocupação do autor mineiro.

## 2 | O RELIGARE NAS NARRATIVAS

O fio condutor visível nas narrativas em análise é o enredamento da religiosidade na conduta e no destino das personagens. Por **religiosidade** entende-se os muitos aspectos das práticas e crenças religiosas, envolvendo o exercício de rituais, respeito aos símbolos, ou a aceitação de uma doutrina que admite a intervenção de seres sobrenaturais e vida após a morte.

Conforme o antropólogo James Frazer (apud MONTERO, 1986), *religião* implica na crença em poderes superiores ao homem, os quais devem ser por ele reverenciados, pois detêm o controle da natureza e de todos acontecimentos e o homem ciente de sua fraqueza, povoa o universo de entes divinos.

Guimarães Rosa, homem introspectivo, cristão e de forte religiosidade, propicia essa comunicação entre os dois planos da existência; o da realidade sensorial e o da extra-fenomênica; assim, as personagens, alicerçadas numa fé ilimitada, buscam a obtenção de ajuda sobrenatural para suas vidas. Notadamente, as personagens deste corpus, Matraga (*A hora e a vez de Augusto Matraga*), Riobaldo (*Grande sertão: veredas*), a família de Seo Quinquim (*Bicho mau*) e de Ninhinha (*A menina de lá*) vivenciam esse percurso, desejando penetrar re-integrar-se a um outro mundo, que vai trazer-lhes autoconfiança e poder de decisão.

As narrativas foram escolhidas no intuito de especificar os diferentes modos como o escritor mineiro aborda a religiosidade na trajetória das personagens, mas sempre questionando as causas e conseqüências da fé intensa que os move: Matraga é considerado um *Enviado*, o *Salvador* do grupo; Ninhinha tida como *a menina milagrosa*; Jerônimo (*Bicho mau*), o *benzedor* que induz à morte e Riobaldo, o ser angustiado devido ao possível e/ou imaginado *pacto* com o Demo, a entidade sobrenatural do sertão, motivo capaz de gerar a grande dúvida, culpa e remorso de sua vida.

Por meio destes enfoques, Guimarães Rosa permite um novo olhar sobre a

religiosidade; a maneira que é vivenciada pelo homem e como a sociedade em que está inserido a impõe. Todas as histórias se passam no sertão dos Gerais, envoltas numa cultura na qual a fé está intimamente ligada a credences populares e até arcaicas que sugerem uma transcendência algo ingênua.

## 2.1 A Hora e a Vez de Augusto Matraga: A Missão do Salvador

Em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, observa-se uma experiência religiosa centralizadora da vida do protagonista: uma espessa camada de fé subjacente à construção da narrativa. Augusto Esteves, Nhô Augusto, fazendeiro e grande mau-caráter, briguento e violador de mulheres, endividado por administrar mal os bens, abandonado pela esposa e filha e leva uma tremenda surra dos ex-capangas, agora a serviço de seu inimigo. É ainda marcado com ferro de marcar gado e só o deixam em paz porque cai num barranco e pensam que morrerá. Contudo, é salvo por um casal de pretos que cuidam dele e lhe ensinam a humildade e a oração, reforçados por um padre que vem confessá-lo e lhe diz:

*Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar mas sempre passa. (...) Cada um tem sua hora e a sua vez: você há de ter a sua. (Sagarana, p.356.)*

A partir daí, instaura-se um clima de *sobrenaturalidade* dirigindo a vida de Nhô Augusto que decide abandonar o passado – a vida de pecados – e converter-se (pelo trabalho e oração) para ganhar o Céu. Renasce para uma vida nova, purifica-se rezando e trabalhando muito, perdoa quem lhe fez mal e só vive para ajudar o próximo, tem medo do castigo do inferno e apoia-se na fé, confirmando o pressuposto que “*A solução religiosa dá origem a um comportamento exemplar e, por conseguinte, força o homem a revelar-se, ao mesmo tempo, real e universal.*” (ELIADE, sd, p.13) buscando valores que extrapolam o particular.

Tempos depois conhece Joãozinho Bem-Bem, torna-se seu amigo e este o convida para entrar em seu bando, pois vê nele um homem de fibra. Embora fortemente tentado, recusa o convite. Um dia, Nhô Augusto deixa o lugarejo, pois sente que “sua hora” chegara, como um *chamado*. Parte em um jumento, animal que carregara Cristo e chega num arraial onde todos estavam apavorados porque o bando de Joãozinho Bem-Bem estava no lugarejo. Vai encontrá-lo muito contente, porém descobre que estavam ali para vingar a morte de um companheiro e, na falta do assassino que fugira, iriam violar suas irmãs e matar os irmãos. De nada valiam as súplicas do velho pai daqueles desgraçados, nem o seu pedido. Então, Nhô Augusto decide defender as vítimas e invocando a Santíssima Trindade, inicia uma luta contra o bando, leva muitos tiros, mas mata três, outros fogem e ele e Joãozinho Bem-Bem se atracam: Nhô Augusto esfaqueia-o, salvando assim, aquela gente.

Dessa maneira, a religiosidade, concretizada na crença no poder da palavra, a constante repetição “Cada um tem a sua hora e há-de chegar a minha vez!” (*Sagarana*, p. 373) e na modificação do comportamento inspirado na fé no Deus do cristianismo,

transforma a vida de Matraga: rezou, trabalhou e perdoou buscando “criar”/ a sua *hora* e o leva à outra dimensão não-ordinária: a do *sagrado*, sentida e mencionada pelo povoado. Uma vez que, a fé do cristianismo admite que tudo é possível para Deus e também para o homem:

Acreditem na fidelidade de Deus. Em verdade vos digo que alguém dirá a esta montanha: Ergue-te e lança-te ao mar... Se o homem não duvidar e acreditar naquilo que diz, isso realizar-se-á. É por isso que vos digo: Tudo o que pedirdes rezando ser-vos-á concedido. Marcos - XI, 22-24, (*apud* ELIADE, 1969, p. 173)

Somente após “cumprir sua missão salvadora”, será chamado de “Augusto Matraga”, o nome verdadeiro e o adquirido como “herói”, à semelhança dos seres lendários e míticos. O povoado reconhece nele “um mártir”, numa analogia com Cristo: “Foi Deus que mandou esse homem no jumento, por mor de salvar as famílias da gente!” (*Sagarana*, p. 385). Sua atitude redentora custa-lhe a própria vida, mas traz-lhe um engrandecimento perante a comunidade.

## **2.2 Bicho Mau: Embate Entre a Fé e a Razão**

*Bicho Mau* relata o caso de um sertanejo, Seo Quinquim, atacado duas vezes por uma cobra. Seu estado é muito grave, apesar das fervorosas invocações à Virgem e a São Bento e das ágeis providências dos companheiros: uma correia improvisada como torniquete em sua perna e o fígado da Boicininga morta, friccionado na mordida, enquanto um deles mascava fumo para colocar sobre o ferimento, medida habitualmente tomada, nos meios rurais, nessas condições (HOLANDA, 1994).

O narrador - onisciente e em terceira pessoa - revela o contraste cultural, demonstrando o flagrante desnível de certas regiões rurais com relação aos conhecimentos desenvolvidos pela civilização urbana, cujas crenças, no caso, religiosas, exibem um profundo conflito entre a ciência e a fé e atuam como grande responsável pelo trágico desfecho: a destruição de uma família.

A estória ocorre numa fazenda sem nome e definição geográfica, próxima de um arraial também indeterminado; seus habitantes, fatalistas e resignados em face da própria existência, apenas *sobrevivem*: É, portanto, significativo o fato de que a única medida tomada por Nhô Barros, pai de seo Quinquim, resume-se em procurar a ajuda de Jerônimo, um preto velho, curandeiro e benzedor. Sua atitude recebe total apoio da mãe e dos irmãos. Só a esposa, grávida, protesta, exigindo a presença do médico e de medicamentos que, a contragosto, são providenciados, chegando apenas algumas ampolas de soro.

O narrador recorre ao fluxo de consciência, pondo o leitor em contato direto com as tensões emocionais das personagens e permitindo a manifestação de seus *pensamentos*. Quanto ao pai da vítima, percebe-se que deseja eliminar o sofrimento acentuado pelo conflito da decisão e, para evitar o desprazer da dúvida, apela ao conhecimento no qual confia: *as palavras do curandeiro*. A indecisão do velho mostra o ceticismo quanto aos métodos científicos para a solução do caso e a obstinação

em se manter fiel a seu universo de crenças “primitivas”, apegando-se ao recurso que pensa conhecer: o *benzimento do curandeiro*, cuja infalibilidade não questiona. “(...) Dar a injeção? E o que o Jerônimo falou? ‘Não dar nada...’ Só assim é que ele agarante. O Jerônimo é negro velho, sabe. Quantas pessoas, mesmo, o Jerônimo já curou? Amanhã, o Quincas está bom. (...)” (*Estas Estórias*, p. 174).

A atuação de Jerônimo concretiza-se através de um gesto simbólico: dá água para o irmão de seo Quinquim tomar, representando-o. Vale lembrar que quando ocorre uma vítima de cobra, práticas de origem africana, (como benzimentos, especialmente à distância) são empregadas por curadores negros e mulatos, costume bastante comum (HOLANDA, 1994)

A família da vítima acredita na eficácia desse rito e o endossa, mediante cega obediência às palavras do preto velho que proíbe remédios, benzimento de outra pessoa ou reza; a fé em seu poder deve ser incondicional: não admite conciliação com quaisquer recursos. E, na mentalidade dos moradores daquele lugarejo, na qual a religiosidade e a superstição imperam, contrariar o curandeiro significa arriscar-se ao malogro. Por isso, mesmo diante do perigo de perder o filho, o Pai se deixa intimidar pela proibição: “(...) O Jerônimo sabe! ...É preciso só a gente ter fé, para ajudar...” (*Estas Estórias*, p. 175).

Colocam-no acima da medicina e até da divindade; tanto que o Pai quebra os frascos de soro antiofídico e a Mãe acata as imposições de não rezar: “(...) qualquer reza podia prejudicar a simpatia. Deus perdoava, os Santos não se zangavam.” (*Estas Estórias*, p. 172). Assim, Jerônimo retira suas forças do poder a ele atribuído por seus adeptos. Embora arrogante e autossuficiente, ele é apenas um produto do consenso social, só funciona porque as pessoas creem nele; uma vez que a eficiência da magia só ocorre na crença do poder do feiticeiro, em suas técnicas e na confiança da opinião coletiva, “que formam a cada instante uma espécie de campo de gravitação no seio do qual se definem e se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça.” (LÉVI-STRAUSS, 1967, p.194-5).

A confiança absoluta no curandeiro recupera vestígios do antigo *Animismo*, um sistema de pensamento desenvolvido pelos povos ditos *primitivos* que se baseia no princípio da *onipotência de pensamentos*, ou seja, na convicção de que se consegue operar transformações no mundo apenas pelo pensamento, e a prática da magia é também é assim regida (FREUD, 1974). Ao que parece, apesar de viverem muito distante cronologicamente dos *primitivos*, na lógica das pessoas do povoado ainda persistem fortes traços da antiga crença no poder da mente humana.

O Pai demonstra mais uma vez fidelidade aos costumes já consagrados na cultura brasileira, especialmente nos meios rurais, em que, desde o período colonial, se recorre à medicina mágico-religiosa de influência africana (FREIRE, 1989). Ao que parece, apesar de viverem muito distante cronologicamente dos *primitivos*, na lógica das pessoas do povoado ainda persistem fortes traços da antiga crença no poder da mente humana.

Além da morte de Seo Quinquim, seu filho nasce morto e a esposa, acometida de prostração letárgica, também morre. Até a casa aparenta uma silenciosa câmara mortuária:

Um dia, justo, justo, em, sol e hora, depois do enterro de seo Quinquim, outro acontecimento calamitara a casa e a gente da fazenda. Virgínia, com o sofrer de muitas dores, tinha tido uma criança morta. Ela mesma permanecia igual a uma morta, em funda sonolência, na cama, no quarto, no escuro. (*Estas Estórias*, p. 175).

Observando de uma perspectiva histórica, constata-se que nas diversas culturas, durante muitos séculos, a *arte de curar* esteve restrita a práticas mágico-religiosas, cuja garantia de sucesso residia na fé do doente nos executores do ato mágico: pajés, xamãs, benzedores e negros macumbeiros. Os vestígios de tal prática sobrevivem em populações carentes de esclarecimentos; como a mimetizada no conto.

Embora não se encontrem referências textuais explícitas sobre o contexto socioeconômico da estória, sabemos que os habitantes do povoado são lavradores sertanejos, afastados da cidade, portadores uma cultura particular e anacrônica, que se reflete em seu comportamento e filosofia de vida (RIBEIRO, 1997). Portanto, *Bicho Mau* pode expressar uma advertência à virtual potencialidade de repetição do fato em outros grupos humanos, a qualquer tempo e lugar, conforme a indefinição espaciotemporal da estória parece indicar, realçando desníveis culturais na sociedade, propiciadores de novas tragédias.

### **3 | A MENINA DE LÁ: OS PODERES DA SANTINHA**

Em *A menina de lá*, constata-se credices milagrosas em torno do poder da palavra da personagem Nhinhinha, garota estranha, indiferente a tudo, quase não brinca, sempre quieta e do pouco que fala, ninguém entende o sentido. Mas é tranquila e vive com o Pai, um sitiante, a Mãe, muito religiosa e Tiantônia

O “desequilíbrio” propriamente dito, instaura-se quando Nhinhinha começa a “realizar milagres”, isto é, seus desejos se concretizam, após expressá-los verbalmente. Entretanto, ela não obedece aos pedidos que lhe fazem; solicitam a cura da Mãe e a chuva, porém ela se recusa a interferir. Mesmo assim, acreditam que os problemas foram solucionados por sua intervenção, pois abraça a Mãe e ela sara e dois dias depois de recusar-se a desejar a chuva, a menina quer o arco-íris e chove.

A garota passa ser considerada dotada de “poderes” e santificada. Subitamente, ela adoece e morre. Tiantônia revela que, no dia do arco-íris, a garota desejara um caixãozinho verde e rosa, suposta predição de sua morte. Embora o Pai não queira encomendar o caixãozinho desejado, a Mãe confia que este virá, como a filha queria, “milagre” de “Santa” Nhinhinha.

O narrador não tem onisciência, desconhece as motivações e os pensamentos da garota. Outro índice a colaborar na construção do perfil de estranheza da menina é a localização espacial do conto. “Sua casa ficava para trás da Serra Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado Temor de Deus.” (Primeiras estórias, p.22). O significado de “brejo” (pântano, lodo) contrasta com a água limpa; estaria o lugar de Nhinhinha já limpo, “purificado”? O nome do vilarejo insinua a ideia de que seria habitado por pessoas religiosas, o que se confirma na referência à extrema religiosidade da Mãe que “nunca tirava o terço da mão” (*Primeiras estórias*, p.22).

O título do conto aponta para um elemento fundamental em relação à garota; o advérbio “lá” enfeixa significados como “longe, além, de outro lugar”, opostos a “aqui”, o que pode sugerir que o verdadeiro espaço da personagem não é deste lugar, desta esfera, do ambiente em que vive; é de “lá”, de outro lugar, logo, possui outro saber. A enigmática menina e o incomum de suas palavras e atitudes constroem uma aura de mistério em torno dela, favorecendo a dúvida quanto ao caráter *sobre-natural* que lhe é imposto pelo grupo.

Através deste conto, Guimarães Rosa faz retornar a crença no poder e na magia da palavra mediadora entre o homem e aquilo que o assombra, situando a palavra de Nhinhinha entre o plano do real e do irreal. Tal crença remonta ao tempo primordial, quando a palavra era usada pela linguagem sagrada, cabalística, em que havia uma veneração mítico-religiosa da palavra. É constante nos relatos de criação de quase todas as religiões, a palavra aparece sempre unida ao Deus-Criador, instrumento e fundamento de todo o existir; e ainda que deu ao homem palavras para completar a criação, nomeando seres e dominando-os pelas falas sagradas dos cultos e cerimônias. (CASSIRER, 1972)

Pode-se também relacionar essa tradição da magia da Palavra à “onipotência de pensamento, isto é, crer que se pode modificar o mundo externo pelo simples pensamento, crença comum aos selvagens e neuróticos.” (FREUD, 1980 p.110). O homem dito “primitivo” acreditava fortemente no poder de seus desejos; assim, a verdadeira razão da eficácia dos meios mágicos é apenas porque deseja a ocorrência do fato em si; mais tarde, acreditará ser o ato mágico isolado o verdadeiro determinante do fato. E, imaginava que o controle exercido sobre seus pensamentos, é passível de estender-se também sobre as coisas.

Refletindo a respeito das considerações acerca da crença no poder da Palavra, percebe-se que família (e a comunidade) atribuem à Nhinhinha a faculdade de controlar o mundo através de sua palavra (desejo), quando, na verdade, projetavam nela o Desejo inconsciente deles. Sentiam-se “afetados” pelo “poder” da garota, algo de inexplicável presente na realidade do grupo, impelia-os a crer no mistério em torno da menina.

Portanto, as “coincidências” em torno de Nhinhinha, do ponto de vista de seu desejar/falar/acontecer, demonstram que a família tem mais responsabilidade que a garota na realização dos “milagres” – tentativas que encontram para interpretar

o acaso – e que estes estariam profundamente enraizados no desejo inconsciente deles que a menina representava.

Toda impressão ou desejo que inquiete o homem pode afetá-lo religiosamente e “Para a pessoa que esteja sobre o encanto desta intuição mítico-religiosa é como se nela o mundo inteiro afundasse.” (CASSIRER, 1972, p.52). Desse modo, a consciência não reflete, não analisa, subjuga-se. assim parece ter ocorrido no caso de Nhinhinha. Por ser diferente deles, não era compreendida e serve como suporte religioso para explicarem a si próprios sua ignorância diante da realidade. Transferem-na para outra “esfera”, extra-ordinária, na dimensão do “sagrado”, porque atribuem-lhe um dom, sobrenatural,

É na ordem de tais fenômenos que Guimarães Rosa nos insere neste conto, o qual, embora sustentado por crenças da ordem do sagrado, permite brechas para a razão atuar, buscando explicações lógicas, o que é não parece comum nas atividades da religiosidade. Se por um lado, o narrador não tem onisciência, desconhece as motivações e os pensamentos da garota, por outro, é responsável pela possibilidade de reflexão dos “milagres” e *santificação* de menina.

O conto aproxima-se do limite entre o “real” e o irreal, articulando um diálogo entre o homem de “fora” (“realidade”) e o de “dentro” (mecanismos psíquicos). No jogo vida/ficção, logrando revelar a pluridimensionalidade da vida, Guimarães Rosa desautomatiza a linguagem através das palavras truncadas de Nhinhinha; o Desejo/ Palavra atua e transmuta a ordem natural dos fatos, “operação milagrosa” que constrói o campo de forças religioso do conto.

#### **4 | GRANDE SERTÃO: VEREDAS: RIOBALDO, PACTÁRIO DO DIABO?**

*Grande sertão: veredas* é um exemplo eloquente de como a religiosidade é tecida e dos diversos sentidos interpretativos que suscita. A narrativa apresenta vários casos nos quais o Bem e o Mal se confundem, provocando sérias reflexões em Riobaldo, o narrador-personagem, e no leitor. Guimarães Rosa traz a dúvida existencial já mencionada por outros autores (*Fausto* de Goethe; *Dr. Fausto* de Thomas Mann): o Diabo existe? Tem mesmo poder sobre o ser humano? Faz *pacto* com o homem? Essas questões permeiam toda a estória e atormentam o protagonista:

Explico ao senhor; o diabo vive dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, o homem dos avessos. Solto por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum. Nenhum! - é o que digo”. Mas em contrapartida, admite: “Eu pessoalmente, quase que já perdi nele a crença mercês a Deus; é o que ao senhor lhe digo, à pureza. (*Grande sertão: veredas*, p.10)

Riobaldo, ex-jagunço, agora fazendeiro, no sertão de Minas Gerais, narra para um visitante, suas aventuras, idas e vindas e combates pelo sertão e seus conflitos, sendo o principal, um amor proibido que sentira por Diadorim, mulher travestida de

homem e cuja identidade só vai conhecer quando ela morre. Por causa desse forte sentimento, que ambos tratavam como amizade, Riobaldo aceita guerrear contra Hermógenes, o maior inimigo da jovem. Na verdade, ele não queria ser jagunço, no entanto, devido a necessidade de conduzir o bando ao caminho certo, teve de aceitar inclusive uma posição de chefia.

Não se julga pronto para exercê-la e deseja ajuda sobrenatural para capacitá-lo. Acredita em Deus, mas diante dos sofrimentos de pessoas e animais, justifica: “*Acho que Deus não quer consertar nada a não ser pelo completo contrato: Deus é plantação. A gente – é as areias.*”, apela para o Diabo, representante do Mal, que acredita seguramente revestir Hermógenes: “- O Hermógenes tem pauta. Ele se quis com o capioto...” (*Grande sertão: veredas*, p. 45).

Desse modo, à meia-noite, vai à encruzilhada das Veredas-Mortas, com vistas a invocar o Demo e tornar-se dele pactário, embora ainda inseguro, entre Deus e a força do Mal. O Cujo não se apresenta fisicamente, então surge angústia de Riobaldo: se o *pacto* foi ou não feito, se foi Deus que estava com ele e impediu a vinda do Demo.

Contudo, após essa noite, Riobaldo volta modificado, “a experiência religiosa enquadra o homem na sua totalidade e, por conseguinte, também afeta as zonas profundas do seu ser” (ELIADE, s/d, p.12); adquire intensa sensação de coragem e poder de decisão e mando, realiza feitos grandiosos, como a travessia do Sussuarão, o que permite ao bando lutar contra o inimigo e a Diadorim enfrentar e matar Hermógenes.

Riobaldo julga vencer o Mal, mas perde o amor de Diadorim; daí sua inquietação, culpa e remorso. O Bem e o Mal parecem se tocar: “O senhor mire e veja: (...) o diabo é às brutas: mas Deus é traçoeiro! Ah, uma beleza de traçoeiro – dá gosto! A força dele quando quer – moço! – me dá medo e pavor!” (*Grande sertão: veredas*, 22)

## 5 | A RELIGIOSIDADE EM QUESTÃO...

A narrativa é um jogo enigmático e sedutor, que sobrevive desde os tempos mais remotos da civilização, continuando eficaz meio transmissor da experiência coletiva extraída da própria existência; portanto, capaz de manter sua força de interesse em relação ao ouvinte, garantido, principalmente, pela marca do narrador impressa na estória, “*mestre e sábio*”, espécie de “*conselheiro e adjutor*” em qualquer emergência (BENJAMIN, 1987).

O narrador reveste-se, então, de especial relevância, pois lhe caberá a função de focar as diversas faces do tema, categórico ou desafiando o narrado, por meio de comentários diretos, ambíguos e indagações responsáveis por possíveis reflexões do que é apresentado. É o que ocorre nos contos rosianos, em que a contestação explícita ou implícita dos acontecimentos incita o senso crítico e, ao



mesmo tempo, questiona a percepção do *real*, oferecendo, sob diferentes ângulos, uma outra cosmovisão na qual a aparência dos fatos não assume o papel principal, sendo passível de investigação.

*A hora e a vez de Augusto Matraga* evidencia que ninguém é completamente mau, nem Matraga ou Joãozinho Bem-Bem; parece haver sempre uma parcela de bons sentimentos dentro de cada ser humano. Desta forma, Guimarães Rosa neutraliza os limites absolutos entre o Bem e o Mal, basta observarmos o desfecho do conto para concluirmos que

(...) Os dois heróis se defrontam e com forças iguais se anulam reciprocamente; Matraga representando a força de Deus e Joãozinho Bem-Bem, a de Satanás. Mas onde estão realmente as forças do Bem e do Mal nesses dois valentes? É só atentarmos para as razões e a grandeza de cada um ou pelo respeito que um demonstra pelo outro, para ficarmos sem resposta. (COELHO e VERSIANI, p.60)

*Bicho Mau* mostra o pai entregando o filho à *morte* e no desfecho, o narrador esclarece que o rapaz poderia ter sido salvo tomando as injeções, não fosse a fé ilimitada do pai no benzedor. Por conseguinte, a “sabedoria” do narrador confere à estória um caráter de exemplaridade, apontando que o atraso cultural, aliado à cegueira fé e da superstição, causa um mal, talvez mais devastador que o veneno do ofídio, pois igualmente letal, não só para seo Quinquim, quanto para mulher e filho.

Após a morte de seo Quinquim, quando a esposa adoece, chamam o médico, um moço *de fora*, que classifica Jerônimo de *charlatão*. Entretanto, dentro de seu universo de valores, o curandeiro age com a intenção de salvar o rapaz, tanto que o Pai não se revolta contra o malogro da *simpatia*. De modo semelhante, também o cidadão urbano não desacredita de um conjunto de teorias científicas, caso eventualmente não ocorra uma cura. Assim, o conto oferece margem à discussão de um sério problema cultural, pondo em foco o pensamento científico e a fé na superstição.

Em *A menina de lá*, o “milagre” definitivo: a vinda do caixãozinho, elemento decisivo para ratificar (ou não) a santificação da garota, que representaria a força transcendente de sua palavra, não se confirma, permanecendo no âmbito do desejo da Mãe. Inconsciente ou sobrenatural? A morte de Nhinhinha torna-a “santa”. Mas o texto rosiano permite suspeitar se as coisas aconteceram conforme a palavra do narrador, se era mero acaso ou o desejo da comunidade projetado na menina.

Em *Grande sertão: veredas*, Deus e o Diabo são a mesma essência do divino permeando a estória. Paradoxalmente o Mal se torna um Bem. Após o *pacto*, Riobaldo modifica-se, reveste-se de uma *aura sobrenatural* e consegue a vitória sobre o inimigo, mas vê este Bem como um grande Mal, pois ele perde a chance de felicidade terrena com Diadorim. Todavia, só então consegue dar o verdadeiro sentido à sua vida, ser ele mesmo. Deixa o cangaço, vira um homem pacato, reflexivo e filósofo. (UTÉZA, 1996).

Assim, Bem e Mal estão sempre se interseccionando, inclusive na constatação

de Riobaldo: “O senhor mire e veja: (...) o diabo é às brutas: mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto! A força dele quando quer – moço! – me dá medo e pavor!” (*Grande sertão: veredas*, p. 24); e causando dúvidas na perspectiva mística de compreensão do universo.

No dizer de Covizzi (1978, p.54), “... o mal existe, a forte presença é superável por experiências totalizantes, o que custa, no atual estágio do ser humano, grande parte de seu limitado tempo vital. Não importa. O bem existe, é desejado, mas de difícil alcance.”

Dotado de um profundo conhecimento religioso-místico, o escritor mineiro buscava ir além do óbvio. Sua filha, Vilma, assegura: “interessava-lhe a realidade do mundo imaterial e a grande significação das coisas criadas. Procurava nexos entre o visível e o invisível, o sensorial e o ultra-sensorial.” (sic ROSA, 1983, p.27). E, em correspondência, ele próprio afirma: “(...) procuro cada vez mais guiar-me pela intuição, e não pela inteligência reflexiva. (...) Fujo das formulações, das definições, das conceituações mais ou menos rígidas e esquemáticas, das conclusões gerais.” (ROSA, 1983, p. 345).

O autor não se apresenta declaradamente como um incrédulo nos fenômenos do imaginário, aponta-nos a racionalidade, mas levanta parcialmente o véu que separa os fenômenos supra-naturais da “realidade”, é como se respeitasse um ponto em que a razão não mais conseguisse devassar o mistério aparente das coisas e apenas à intuição o homem pudesse recorrer para atingir a compreensão da existência, *o aprender a viver*.

Indiscutivelmente, em Guimarães Rosa, cumpre-se a *função* humanizadora da *Literatura* (CANDIDO, 1992) não abandonando o intercâmbio com a realidade nem sua transfiguração. Em seus relatos, as personagens encontram-se em situações passíveis de serem vivenciadas na realidade referencial, envolvidas em questões insólitas (muitas vezes, inviáveis no “mundo real”) e sendo pressionadas a escolhas definitivas, cujas soluções lhes indicam os limites humanos.

A obra rosiana nos faz perceber que diante de inseguranças, temores, vergonhas e dificuldades enraizadas na alma humana, urgentes de superação, o homem, busca solução na religiosidade, por diferentes caminhos, ocultas veredas e misteriosas encruzilhadas “porque a religião é a solução exemplar de toda crise existencial.” (ELIADE, s/d, p.12).

Nessa perspectiva, através da tessitura do enredo e do comportamento de suas personagens, mostra a religiosidade, mas também permite ao leitor a reflexão e o questionamento. Transcende o cotidiano e o contexto regional que facilitou a formação de suas peculiaridades, para atingir dimensões universais: emoções, sentimentos, dúvidas e reflexões comuns à humanidade. Tudo o que importa é que “... A vida também é para ser lida. Não literalmente mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas.” (*Tutameia*, 1967, p. 4.)

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In:- *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas, v. 1, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". São Paulo, *Rev. de Ciência e Cultura* 24(9): 803-809/set 1992.
- CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. São Paulo, Perspectiva: 1972.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1973.
- ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, sd.
- \_\_\_\_\_. *O mito do eterno retorno*. Lisboa; Edições 70, 1969.
- FREIRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- FREUD, Freud. *Totem e tabu*. Obras Completas, v. XIII. 1974
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994,
- LÈVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Ltda, 1967.
- MONTERO, Paula. *Magia e pensamento mágico*. São Paulo: Ática, 1986.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. 21a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. 14a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Sagarana*. 29. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- UTEZA, Francis. *Metafísica do Grande Sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.

## O PÚBLICO E O PRIVADO: O LUGAR DO (A) IMIGRANTE NA SOCIEDADE CANADENSE ATRAVÉS DE UM ROMANCE

**Tacel Ramberto Coutinho Leal**

(UEL, Departamento LEM, Londrina - Paraná)

**RESUMO:** No romance *Six Metres of Pavement* (2011), Farzana Doctor retrata a vida dos imigrantes na cidade de Toronto, suas conquistas e derrotas, sua capacidade de ação e os entraves que enfrentam. Por um lado, tais imigrantes conseguem circular na sociedade canadense e encontrar um segundo lar para suas famílias, mas por outro são excluídos das esferas públicas e de poder. O romance discute a distância entre o público e o privado na vida destes imigrantes que, apesar da situação de cidadãos canadenses, nunca são assimilados de fato. O ensaio discute a obra sob a perspectiva da teoria dos direitos humanos que tem se ocupado em debater o fenômeno da imigração e, mais recentemente, a crise dos refugiados pelo mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imigração; Literatura; Canadá; Assimilação.

**THE PUBLIC AND THE PRIVATE: THE PLACE OF THE IMMIGRANT IN CANADIAN SOCIETY THROUGH A NOVEL**

**ABSTRACT:** In the novel *Six Meters of Pavement* (2011), Farzana Doctor portrays the

lives of immigrants in the city of Toronto, their achievements and defeats, their ability to act and the obstacles they face. On the one hand, such immigrants can move into Canadian society and find a second home for their families, but on the other hand they are excluded from the public spheres and power. The novel discusses the distance between the public and the private in the lives of these immigrants who, despite having the status of Canadian citizens, are never really assimilated. The essay discusses the work from the perspective of human rights theory that has been engaged in discussing the phenomenon of immigration and, more recently, the refugee crisis around the world.

**KEYWORDS:** Immigration; Literature; Canada; Assimilation.

### 1 | INTRODUÇÃO

Ao pensarmos no Canadá, o conceito de multiculturalismo nos surge, muito provavelmente, associado às noções fundamentais que temos do país. Na verdade, tal conceito circula no país desde a década de setenta do século XX, quando passou a fazer parte da política oficial de inclusão, imigração e de proteção da diversidade étnica do país. Tal política virou lei quando, em 1988, o governo canadense estabeleceu o *Canadian*

*Multiculturalism Act* como forma de preservar e estimular tal diversidade de forma oficial e integral. A partir destas políticas, o Canadá passou a ser visto como um país onde as diferentes etnias eram aceitas e protegidas, ao mesmo tempo em que o país também passou a ser uma referência (e um destino) para aqueles (as) que buscavam a imigração como forma de conseguir uma vida mais digna, bem como fugir da adversidade e da guerra.

No entanto, o século XXI apresentou para o Canadá, assim como em todas as partes do mundo, desafios que acabaram por gerar políticas duras e regressivas em relação à imigração e à crescente crise dos (as) refugiados (as) no mundo. A ideia de multiculturalismo chegou mesmo a tornar-se quase uma impossibilidade frente ao novo tratamento aos imigrantes adotado pelo governo canadense. Atualmente, o processo imigratório no Canadá é excludente e burocrático para aqueles (as) que tentam um visto de entrada e permanência no país. Quanto aos que buscam o *status* de refugiados (as), o processo é igualmente burocrático e lento. O governo canadense tem deportado as pessoas que forem apanhadas cruzando as fronteiras do país e aquelas que os pedidos de asilo tenham sido recusados.

Apartir de novembro de 2015, Justin Trudeau, o décimo terceiro primeiro ministro do país, do partido liberal, vem, aos poucos, tentando reverter as medidas duras adotadas durante a gestão de seu antecessor, Stephen Joseph Harper, do partido conservador. Sua administração pretende, dentre outras coisas, rever e melhorar o sistema de imigração do país, tarefa que só o tempo irá mostrar ser possível ou não. A tarefa de rever tais leis justamente quando o mundo se vê envolto numa onda de conservadorismo e demonização de imigrantes e refugiados será um grande desafio para a administração de Trudeau.

O presente artigo discute a situação dos (as) imigrantes no Canadá na contemporaneidade através da ficção. É no romance *Six Metres of Pavement* (2011), da escritora canadense Farzana Doctor, que a discussão pretende lançar um olhar crítico sobre esta configuração problemática num lugar tão peculiar e, nem sempre, o mais propício: o Canadá.

## 2 | A SITUAÇÃO DA IMIGRAÇÃO NO CANADÁ CONTEMPORÂNEO

A questão da imigração na atualidade, nos Estados Unidos e no Canadá, é analisada por Michael J. Churgin em seu artigo “*The Asylum / Convention Refugee Process in the United States and Canada*” (2014). Como nos mostra o autor, os dois países admitiram um número significativo de imigrantes e refugiados nas últimas décadas. É sabido que os dois países são rotas já bastante frequentes para imigrantes vindos de todo os cantos do planeta. A política de imigração dos dois países é, logicamente, diversa e os indivíduos que pretendem imigrar devem estar qualificados para tanto.

Ao começar sua pesquisa, Churgin acreditava que haveria um forte contraste

entre os dois países em relação às suas políticas de imigração (principalmente no status dos refugiados e daqueles buscando asilo político). Surpreendentemente, ele descobriu que a política de imigração dos dois países se mostrou bastante semelhante. Churgin revisou as leis específicas dos dois países na tentativa de entender em que medida estas leis são parte de um processo amplo de decisões legislativas e judiciais. Os EUA e o Canadá assinaram um tratado que prevê que os candidatos que pretendem imigrar para um dos dois países façam um pedido por vez, ou seja, os candidatos não podem se inscrever para imigrar nos dois países ao mesmo tempo (exceto em casos especiais).

Segundo Churgin, desde 1996 as leis severas de imigração nos EUA não foram alteradas e tudo permanece estagnado no país no que se refere à imigração. Contrariamente, o Canadá tentou reformar as leis imigratórias do país recentemente, mas tal tentativa não veio a se concretizar. No ano de 2012 (poucos anos antes da gestão de Trudeau), a lei C-11 foi discutida no Parlamento Canadense, lei que almejava reformas políticas, incluindo a questão da imigração, mais inclusivas e abrangentes no país. No entanto, no mesmo ano esta reforma foi suplantada pela lei C-31, que implantou uma política rigorosa quanto à imigração, um claro retrocesso no caráter progressivo e inclusivo do país (CHURGIN, 2014, p. 262).

Como Churgin demonstra, a noção difundida de que o Canadá é um país progressista e inclusivo, uma nação que aceita os imigrantes de forma mais justa, é posta em terra frente à reforma C-31 da política de imigração. Para Churgin, o Canadá da primeira década do século XXI nada tinha de diferente de outros países ocidentais que recusam a entrada de muitos indivíduos que buscam asilo e refúgio da crueldade, guerra e pobreza de seus países (CHURGIN, 2014, p. 277). Assim, ele nota que não é mais possível falar-se em multiculturalismo no país, visto que as leis de imigração contrariam seus principais princípios.

Em seu livro *Points of Entry* (2016), Vic Satzewich analisa o trabalho dos agentes de imigração do governo canadense que precisam decidir quem está apto para receber um visto de entrada no país (que pode ser temporário ou permanente) e quem não está. De acordo com Satzewich, somente em 2010 o governo canadense emitiu 1.36 milhões de vistos temporários e permanentes de entrada no país. Como o autor nos mostra, estes agentes de imigração trabalham de acordo com os princípios gerais da política de imigração canadense, um trabalho extensivo e burocrático que, no fim, irá decidir “quem merece um visto e quem não merece” (SATZEWICH, 2016, p. 43, tradução nossa).

Contrário ao estudo desenvolvido por Churgin, Satzewich afirma que o Canadá é um dos países em que a política de imigração é das mais abertas no mundo. Ironicamente, a condução dos pedidos de visto parece, realmente, se opor ao discurso do governo canadense (em relação à questão da imigração) presente em seu site oficial. Em diversos textos em seu site oficial, o governo afirma ter a intenção de facilitar a chegada de imigrantes e proteger a integridade de refugiados.

Na realidade, o processo de pedido de visto pouco tem de aberto ou facilitador. A postura do governo canadense em relação à imigração é ambígua e contraditória. A questão do multiculturalismo parece, na prática, não se desenvolver de maneira inclusiva e democrática como o governo afirma em seus documentos oficiais.

Este artigo fez parte do projeto de pesquisa Direitos Humanos Brasil/Canadá – Aproximações e Contrastes, desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina (UEL). O projeto teve por objetivo aproximar e contrastar a aplicação efetiva das leis e tratados dos direitos humanos nos dois países (mas não apenas em questões referentes à imigração). Ainda assim, é impossível discutir a noção de multiculturalismo sem pensar na situação do Brasil, país igualmente plural e diverso. Embora sejamos uma nação realmente plural e diversa no que diz respeito às etnias, a ideia da multiculturalidade não parece encontrar um eco facilmente em solo brasileiro. Ainda nos dias de hoje perdura o mito de que no Brasil não há racismo, que todas as raças estão misturadas e que há harmonia, miscigenação e liberdade de culto.

Tal mito é facilmente desconstruído. Segundo José Augusto Lindgren Alves, a “ilusão de uma democracia racial faz, sem dúvida, confundir uma realidade complexa, em que o preconceito se pratica, mas não se assume (ALVES, 2005, p. 68). Como nos mostra Alves, a afirmação do negro, de sua cultura e religião é um fenômeno recente na sociedade brasileira. Sem dúvida que a extinção do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos no governo interino do país (pós *impeachment*) sedimentou ainda mais as diferenças, bem como perpetuou a pobreza, a violência e a exclusão. A recomposição de tais ministérios no governo Bolsonaro continua a perpetuar a segregação e a intolerância entre a desigual população do país.

Dentre as perguntas que esta pesquisa pretendeu investigar estão: Podemos falar em cidadania inclusiva no Brasil? Até que ponto as realidades brasileira e canadense são antagônicas? Existiria um ponto de contato entre realidades tão distintas? O Brasil de 2016-2018 ofereceu condições para reverter o racismo, o preconceito religioso e a exclusão das minorias? Todas as perguntas continuam a representar desafios imensos para o país e seus cidadãos hoje, em 2019.

### **3 | SIX METRES OF PAVEMENT, DE FARZANA DOCTOR**

A escritora canadense Farzana Doctor (nascida em Zâmbia) publicou, em 2011, o romance *Six Metres of Pavement*. Em 2012, o romance recebeu o prêmio literário LAMBDA que premia ficção LGBT contemporânea, bem como o prêmio Rainbow no ano anterior. O romance narra a vida e os problemas de imigrantes (de diferentes gerações) vivendo no bairro Little Portugal, na cidade de Toronto. Dentre eles, há Ismail Boxwala, imigrante indiano (de origem muçulmana) que, ironicamente, vive no bairro da comunidade portuguesa na cidade. Ismail vive torturado pela culpa de ter

esquecido sua filha bebê, Zubi, no carro num dia de verão. A menina vem a falecer de asfixia, o que acaba por destruir sua personalidade, sua vida e suas relações. Após o divórcio, Ismail passa a beber e a ter encontros sexuais casuais – sua única interação com o mundo exterior – o que o deixa ainda mais culpado e perdido.

Também há Celia Sousa, imigrante portuguesa que, após tornar-se viúva, perde não somente seu marido, José, mas também sua casa, sua independência e suas crenças. Em virtude disto, passa a viver na casa da filha Lydia, no bairro de Little Portugal. Por fim, há a jovem Fatima Khan, filha (e segunda geração) de imigrantes indianos, também de origem muçulmana. Por ser uma militante *queer*, e por assumir sua bissexualidade publicamente num artigo de jornal, Fatima é expulsa de casa pelos pais conservadores. Assim, passa a dormir no sofá na casa de vários amigos, até o dia que se vê sem abrigo, sem proteção, sem apoio e sem ter para onde ir.

Aos poucos, na trama, essas três personagens distintas têm suas vidas entrecruzadas pelas circunstâncias em que se encontram. Ao ir morar na casa da filha, Celia passa a ser quase vizinha de Ismail, que vive há seis metros de distância da casa de Lydia (a referência no título do romance). Gradativamente, Ismail e Celia tornam-se um casal, o que os ajuda a superar o passado traumático que cada um carrega. Ao matricular-se num curso de escrita criativa na universidade, Ismail conhece Fatima que, ao tornar-se uma sem-teto, pede ajuda a Ismail e vai morar em sua casa. É nesta família atípica que o romance encontra seu centro narrativo, uma família incomum, mas nem menos afetiva e preocupada com o bem-estar uns dos outros.

No entanto, a trama não é centrada apenas nas experiências destes imigrantes em Toronto – em suas tentativas de conciliar a cultura e a tradição de seus países de origem com a cultura e o modo de vida em uma metrópole canadense – mas também em seus entraves, incluindo os limites impostos pela cultura canadense na vida pública e privada de cada um deles (as). O romance narra, de forma sutil, até onde é permitido a um (a) imigrante circular na vida do país, especialmente na vida pública e política.

Em um dado momento do romance, Nabil, irmão de Ismail, tenta lidar com o fato de que o filho, Asghar, participa de protestos contra as guerras na universidade que estuda, e que pretende largar o curso de administração no terceiro ano e talvez cursar artes ou ciências sociais ou políticas. Nabil se preocupa por achar que o filho não conseguirá se sustentar com tais profissões, mas também por não aceitar que o filho considere a possibilidade de entrar para a vida política: “Qual o sentido disso? O Canadá jamais elegerá um Primeiro Ministro sul asiático” (DOCTOR, 2011, p. 75, tradução nossa). Os dois irmãos, Ismail e Nabil, imigraram da Índia para o Canadá fugindo das guerras sectárias em seu país. Ambos têm uma situação econômica estável no Canadá.

Fatima participa de um grupo *queer* na universidade em que estuda. O grupo é composto por militantes LGBT, na maioria filhos de imigrantes de diferentes



nacionalidades. O romance mostra o choque de gerações entre os pais conservadores, imigrantes da primeira geração, com seus (suas) filhos (as) que se voltam contra a tradição (muçulmana, por exemplo) ao levar uma vida de contestação e liberdade política, amorosa e sexual. Porém, a trama também mostra o tratamento recebido por estes (as) jovens imigrantes na sociedade canadense. O grupo *queer* solicita à universidade uma sala para que possam fazer suas reuniões, pedido que a universidade recusa veementemente. O grupo não tem o apoio das famílias, muito menos o apoio da instituição em que estudam. Por fim, passam a usar a casa de Ismail para fazer suas reuniões de discussão política. A contestação política e normativa em que se engajam requer desafios imensos para jovens que acabam de entrar para a universidade.

Apesar de ter sido inocentado pela justiça por esquecer a filha no carro, fato que provoca sua morte, Ismail vive atormentado pelo medo de que as pessoas reconheçam seu sobrenome (de origem indiana) e passem a associá-lo a este fato trágico. A personagem tem medo da rejeição social e encontra num pub anônimo um grupo ao qual pode fazer parte, ainda que de forma obtusa, sem ser rejeitado. Este hábito faz com que Ismail se torne um alcoólatra, fato que torna sua vida pessoal e profissional ainda mais instável. A própria comunidade indiana a que pertence, incluindo os pais de Fatima, o recusa e critica – por causa de seu passado tortuoso, Ismail não pode obter a compaixão do grupo a que pertence.

A personagem Celia passa a usar luto por quase dois anos após a morte do marido, José. Ao começar a sair do luto, ela se preocupa com a reação das outras viúvas portuguesas que vivem no bairro. Ela também tem medo da reação do grupo a que pertence. Quando Celia e Ismail começam a namorar, o casal atrai a atenção das pessoas da vizinhança e, também, enfrenta a recusa da filha de Celia, Lydia, que deixa de falar com a mãe. Este casal pouco comum – um imigrante indiano com um passado tortuoso e uma viúva portuguesa, também imigrante, buscando reconstruir sua vida – atesta à diversidade étnica do Canadá e às inúmeras possibilidades de interação entre sua população, diversa e múltipla por excelência.

#### **4 | DENTRO, MAS FORA – BUSCANDO UMA CONCLUSÃO**

As interações sociais e políticas destas personagens no romance espelham o lugar do (a) imigrante dentro da sociedade canadense. A questão da mobilidade social e política de tais personagens parece estar em conflito com a noção de multiculturalidade e inclusão, conceitos repetidamente associados ao Canadá. Apesar do romance não retratar nenhum (a) imigrante durante o pedido de visto e trâmites burocráticos (ou imigrantes ilegais), ou mesmo em situação social desfavorável, estes (as) imigrantes, ainda que assimilados e levando uma vida material estável no país, não possuem a chance de ocupar postos elevados na vida pública do país, como o cargo de Primeiro Ministro. Implicitamente, a trama do romance parece aludir

ao fato que os (as) imigrantes não têm, em última instância, uma representatividade e uma atuação política *de facto* no país.

O grupo *queer* a que Fatima pertence, composto por imigrantes LGBT, é barrado na universidade onde estudam, sofrendo uma dupla sanção: o preconceito por ser imigrantes e a homofobia. A escritora Farzana Doctor é psicóloga e militante e seguidamente relata em suas tramas a vida de imigrantes LGBT no Canadá. Se a vida e a integração dos imigrantes já são difíceis, quando se trata de imigrantes LGBT a adaptação e a mobilidade social parecem ser ainda mais desafiadoras. As únicas pessoas que dão apoio à Fatima são Ismail e Celia – juntos, esta família atípica reconstrói suas histórias tortuosas, ao mesmo tempo em que reconfigura a noção de família e de pertencimento.

Os (as) imigrantes na narrativa vivem em pequenos universos dentro de Toronto – são bairros como Little Portugal, Little Italy – que formam uma espécie de guetos (mas sem a pobreza material comum aos guetos). Dentro desses pequenos espaços, estes imigrantes interagem e tentam negociar suas culturas e tradições na paisagem metropolitana de Toronto, mas sem uma representatividade política legítima e efetiva. Não parece haver uma inclusão verdadeiramente abrangente para estes imigrantes que têm seus espaços delimitados por uma política de imigração ambígua e excludente, mesmo para aqueles (as) que conseguem um visto permanente no país.

A noção de multiculturalismo, tão reconhecida no Canadá, realmente não parece se aplicar aqui: o que temos é uma colcha de retalhos de diferentes etnias tentando negociar suas vivências com o espaço em que vivem, com relações de tolerância e amizade, mas, de certo modo, invisível dentro da sociedade canadense. A lacuna entre sua atuação dentro dos círculos públicos e privados não parece encontrar equilíbrio. A afirmação de uma “cidadania inclusiva” descrita no site do governo canadense, bem como a inclusão pretendida em sua política de imigração entra em choque com os fatos aqui descritos – tanto os ficcionais, quanto os estudos aqui relatados.

## REFERÊNCIAS

ALVES, José Augusto Lindgren. *Os Direitos Humanos na Pós-Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CHURGIN, Michael J. The Asylum / Convention Refugee Process in the United States and Canada *in* Rubio-Marín, Ruth, Ed. *Human Rights and Immigration*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

DOCTOR, Farzana. *Six Metres of Pavement*. Toronto: Dundurn Press, 2011.

SATZEWICH, Vic. *Points of Entry – How Canada’s Immigration Officers Decide Who Gets In*. Vancouver & Toronto: UBC Press, 2016.

GOVERNMENT OF CANADA. Página oficial. Disponível em:

<<https://www.canada.ca/en.html>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

JUSTIN TRUDEAU'S GOVERNMENT AND CHANGES TO IMMIGRATION. Texto disponível em:  
<<http://www.canadianimmigration.net/news-articles/justin-trudeau-s-government-and-changes-to-immigration/>>.

Acesso em: 22 ago. 2017.

.

## LITERATURA E RESISTÊNCIA: LAILA HALABY PUBLICA *ONCE IN A PROMISED LAND*

**Loiva Salete Vogt**

Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul- Porto Alegre- RS

Instituto Federal do Rio Grande do Sul- Feliz- RS  
(Fomento interno)

E-mail: loiva.vogt@feliz.ifrs.edu.br

Licenciada em Português, Inglês e Literatura  
pela Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul, mestre em Literaturas de Língua Inglesa e  
doutoranda de Literatura Comparada na mesma  
universidade, docente do Instituto Federal de  
Educação, Ciência e Tecnologia- Campus Feliz  
(Fomento Interno) loiva.vogt@feliz.ifrs.edu.br

**RESUMO:** O objetivo do trabalho é analisar o romance norte-americano *Once in a Promised Land* como uma crítica à propagação de estereótipos negativos em relação a árabes e muçulmanos, principalmente imigrantes dos Estados Unidos no contexto pós Onze de Setembro. A partir da noção de heterotopia de Michel de Foucault (1984), o artigo problematiza o apagamento da projeção identitária híbrida do árabe-americano denunciada na obra literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Árabes; Estados Unidos

LITERATURE AND RESISTANCE: LAILA  
HALABY PUBLISHES *ONCE IN A PROMISED  
LAND*

**ABSTRACT:** The purpose of this paper is to analyze the American novel *Once in the Promised Land* as a critique of the propagation of negative stereotypes towards Arabs and Muslims, mainly immigrants from the United States in the post-September Eleventh context. Based on the notion of heterotopia developed by Michel de Foucault (1984), the article problematizes the erasure of the hybrid American identity projection denounced in the literary work.

**KEYWORDS:** Literature; Arabs; United States of America

### 1 | INTRODUÇÃO

A identidade cultural de um indivíduo está normalmente associada a uma ideia de nacionalidade. No entanto, são estratégias discursivas que moldam esse pertencimento identitário. Nesse contexto, a literatura produzida por grupos chamados de minoritários nos Estados Unidos instiga a pesquisa sobre seus posicionamentos frente a uma nação que recebe-os como imigrantes e que impõe suas normas de pertencimento nacional marcadas

por projeções discursivas.

A data conhecida também em nosso contexto brasileiro como o Onze de Setembro dos Estados Unidos remete ao dia em que foram derrubadas as Torres Gêmeas do *World Trade Center* em Nova Iorque. A partir dessa data, pessoas com traços árabes e muçulmanos, provenientes de determinados países do Oriente Médio, passaram a ser vistos como potenciais inimigos da nação americana. Nesse sentido, o presente artigo tem por objetivo apresentar a obra *Once in a Promised Land* (2007)<sup>1</sup> como uma literatura de resistência cultural publicada em meio a um contexto em que muçulmanos passaram a ter visibilidade negativa, como sendo os “outros”, os inimigos dos americanos. A questão palestina, a Islamofobia e a dificuldade de assimilação cultural da experiência do imigrante também serão destacadas na segunda parte do artigo.

## **2 | ONCE IN A PROMISED LAND: UM OLHAR ORIENTAL SOBRE O PRECONCEITO NO CONTEXTO AMERICANO**

O romance foi publicado em língua inglesa em Massachusetts/ USA por Laila Halaby, uma escritora de origem muçulmana, cuja família era descendente de palestinos. Após viverem na Jordânia e no Líbano, imigraram para os Estados Unidos, país em que a escritora completou sua graduação em Italiano e Árabe e o mestrado em Literatura Árabe e Aconselhamento. Até a presente data, a autora publicou livros de poemas, histórias infantis e dois romances. *West of the Jordan* (2003) foi vencedor do prêmio *Pen/ Beyond Margins* no mesmo ano de sua publicação. Em 2007, Halaby publicou seu segundo romance: *Once in a Promised Land*, referindo-se ao mito dos Estados Unidos como a bíblica terra prometida para povos em êxodo.

O termo “once” é o tradicional início de contos de fadas, traduzido como: “Era uma vez”, o que entatiza o caráter fictício do mito em relação ao território americano. O romance vencedor do prêmio *Barnes and Noble* (2007) será analisado como uma narrativa de resistência ideológico-cultural em meio a um contexto social conduzido pela mídia corporativa que propaga um projeto de difamação em relação a povos árabes provenientes do Oriente Médio.

No contexto de publicação da obra nos Estados Unidos, uma onda de desconfiança varria o país, buscando fenótipos do Oriente Médio, discriminando-os duplamente: por supostos pertencimentos étnicos e também de gênero. Apenas o homem árabe e/ou muçulmano representava perigo. A mulher era estigmatizada como a vítima de uma sociedade patriarcal e opressora, cujo desejo de ser salva pelo ocidente estava supostamente marcado em seus olhos, única parte do corpo que

---

<sup>1</sup> Tradução: “Era uma vez na terra prometida” (2007).

podia ser vista pelo ocidental. E o imaginário em torno dessa mulher que necessita de salvação teve todo o apoio da mídia e de projetos intervencionistas.

A mídia passou a focar no movimento antiárabes e muçulmanos e a indústria do entretenimento explorou ainda mais a imagem do muçulmano como terrorista e discursivamente apoiou a suspensão de seus direitos. Era suspeito até que provasse o contrário. Com essa prática, vários homens foram julgados pelos atos supostamente cometidos por extremistas da Arábia Saudita, afiliados ao movimento da *Al Qaeda*. Foi projetada a ideia de insegurança nacional associada a árabes, muçulmanos, seus descendentes e simpatizantes.

Além disso, é preciso destacar que, décadas antes da fatídica ocorrência do Onze de Setembro, a mídia americana já investia fortemente na imagem do muçulmano como inimigo, propagando um sentimento que culminou com a Islamofobia. Nos filmes hollywoodianos, aos poucos, a imagem do nativo americano como inimigo do mocinho ariano passava a ser substituída pelo desconhecido e “bárbaro” homem do Oriente Médio.

*Once in a Promised Land* (2007) apresenta um casal de origem jordaniana: Salwa e Jassim Haddad, destacando que não tinham nenhuma relação com os acontecimentos do Onze de Setembro. Logo a seguir, há a constatação paradoxal de que seus destinos estavam, sim, marcados pelos acontecimentos envolvendo o *World Trade Center*, ou seja, apesar de não serem responsáveis pela tragédia viriam a ser responsabilizados devido ao seu pertencimento étnico-cultural: “Salwa and Jassim are both Arabs. Both Muslims. But of course they have nothing to do with what happened to the World Trade Center. Nothing and everything” (HALABY, 2007, p. VII)<sup>2</sup>.

Centrado na denúncia da propagação de estereótipos negativos em relação a árabes e muçulmanos, o romance destaca-se como uma narrativa em que o outro lado dos fatos é apresentado: árabes são protagonistas e defendem suas percepções a respeito da vida na América. O foco narrativo inicia com Salwa: conta como seus pais haviam imigrado para os Estados Unidos na tentativa de conseguirem uma vida melhor. A própria protagonista nascera em solo americano. Devido a dificuldades financeiras, necessitaram voltar para a Jordânia, mas projetaram o sonho do retorno aos Estados Unidos. Apesar de seu envolvimento com o amigo palestino Hassan, Salwa conhece o hidrologista jordaniano Jassim no dia em que ele apresenta uma palestra em sua Universidade na Jordânia sobre a importância da preservação da água.

Jassim Haddad estudara na América e pretendia voltar para trabalhar no Arizona. O protagonista abandonara o sonho de buscar alternativas para potencializar o uso da água potável na Jordânia em prol da ilusão de viver o sonho americano,

---

<sup>2</sup> Tradução: “Salwa e Jassim são ambos árabes. Ambos muçulmanos. Mas é claro que eles não têm nada com o que aconteceu com o World Trade Center. Nada e tudo” (HALABY, 2007, p. VII).

tornando-se o principal responsável pela distribuição de água potável em Tucson, no Arizona (USA). Jassim, agora casado com Salwa, retorna para viver na América. Salwa consegue um emprego como bancária e também como agente imobiliária, o que contraria a crença de que mulheres de origem muçulmana permanecem em casa e são subjugadas aos seus maridos.

Com hábitos americanizados, a identidade cultural do casal é híbrida, fato que passa a ser visto após o Onze de Setembro, no texto, como uma aporia. Estão subjugados a uma caracterização racial, sofrem a violência e o preconceito por ocuparem uma posição social privilegiada na sociedade americana que não os torna imunes a críticas preconceituosas, que inclusive potencializa seus medos frente a possíveis ameaças xenofóbicas. São árabe-americanos de classe média alta com valores híbridos e que atendem ao apelo consumista da sociedade americana. No entanto, são excluídos de qualquer possibilidade de “sonho americano” no decorrer da narrativa.

A obra é interpretada como uma literatura dissidente que denuncia um “acordo social” de exclusão e invisibilidade em relação à experiência peculiar do imigrante muçulmano árabe-americano culturalmente híbrido que busca viver na sociedade americana no período pós Onze de Setembro. O casal protagonista sofre as consequências do preconceito e da intolerância étnica explícitos com a implantação da política de segurança nacional. A obra denuncia que o sujeito árabe-americano passara a ocupar um lugar heterotópico, conceito desenvolvido por Michel Foucault (1984). A palavra heterotopia é formada pelo prefixo *heteros* que em grego significa “o diferente” e está associado a *alter* “o outro”. *Topia* significa lugar. Nesse sentido, heterotopia remete ao “lugar do outro”. O conceito reflete uma alternativa para a “razão” ocidental que busca através da imposição discursiva controlar o que vem a ser “o outro” e valorizar o que denomina de universal e que é marcado por exclusões e apagamentos.

Jassim percebe a heterotopia de sua identidade após o Onze de Setembro. Sua primeira reação ao evento foi como a de vários americanos: estava incrédulo a respeito da veracidade dos fatos apresentados pela mídia. Foi sua esposa que no primeiro momento fez com que percebesse as prováveis consequências do atentado em relação à sua etnia e gênero. Ao refletir sobre a possível reação popular na América, Salwa diz: “People are stupid. Stupid and macho” (HALABY, 2007, p. 21)<sup>3</sup>. Há uma referência ao patriarcalismo e ao medo de associação com o “outro”, o árabe, o muçulmano, o inimigo, o destruidor. Salwa menciona o caráter irracional do racismo que leva a atitudes estúpidas, em que o povo desconta a raiva em alguém, não importando realmente se os verdadeiros responsáveis serão punidos. A protagonista prevê a perseguição e discriminação que irão sofrer, tanto em relação à questão patriarcal: o orgulho masculino americano ferido, bem como em relação à

---

<sup>3</sup> Tradução: “As pessoas são estúpidas. Estúpidas e machistas” (HALABY, 2007, p.21).

questão étnica. A imagem da masculinidade árabe- muçulmana será patologicamente representada no imaginário popular com a figura do mostro, do terrorista. Essa ideia perturba a imagem prévia que Salwa tinha do marido, de seu reconhecimento social como homem respeitado e bem sucedido profissionalmente.

Jassim, embora seja culturalmente muçulmano, é ateu. Sente o preconceito social de modo explícito pela primeira vez após o atentado quando está em um clube, na piscina, ao se deparar com Jack Franks, o indivíduo americano que posteriormente chama o FBI para investigá-lo. A seguir, é discriminado em frente a uma loja de departamentos em um shopping por passar algum tempo olhando as vitrines. Passa a ser visto como suspeito por seus colegas de trabalho. Percebe que existe como híbrido, porém ocupa agora um espaço heterotópico em que sua identidade supostamente estável de árabe-americano bem sucedido é questionada após ser explicitamente marcada por estereótipos de gênero e etnia.

Por outro lado, Salwa sente-se negligenciada pelo marido, com quem é incapaz de se comunicar adequadamente. Tanto a sua autoimagem de esposa e profissional bem sucedida quanto a dele estão quebradas. Tenta primeiramente preencher o vazio da impossibilidade de encontrar a “terra prometida”, o lugar de paz e acolhimento através de uma possível gravidez, ou seja, tenta ser esse lugar para alguém. No entanto, mantém a gravidez em segredo, pois Jassim alertara que ainda não queria ter filhos. A gravidez torna-se a mentira, pois Salwa escondera-a do marido e também o fato de que havia parado de tomar anticoncepcionais com a intenção de engravidar. No entanto, ocorre um aborto espontâneo. Salwa acaba contando para o marido. Reconhece que o suposto papel da mulher de reprodutora em uma sociedade patriarcal é uma falsa ideia de satisfação e preenchimento.

Jassim também criara mentiras a partir de omissões. Quando passou a tomar conhecimento do aborto de sua esposa, tentara confortá-la, embora não conseguisse sentir absolutamente nada: “It was nothing that he felt. That would come, when he had time to think about it more, but for now he would hold his wife, as that seemed the right thing to do”(HALABY, 2007, p. 104)<sup>4</sup>. Perdera a capacidade de sentir para proteger-se da dor. Estava passando por um processo dissociativo, em que a mente apenas observa, os sentimentos ficam como que enclausurados em outro lugar da psique. Está traumatizado. Passa a ter ataques de pânico e acidentalmente atropela um adolescente americano que praticamente jogara-se na frente de seu carro em um ato suicida. Sente-se culpado, torna-se cada vez mais suspeito aos olhos do FBI que já o investigava pela simples desconfiança gerada pelo seu fenótipo em membros da sociedade americana.

As imagens da queda das Torres são substituídas no imaginário de Jassim por imagens de sua infância. O choque com a realidade faz com que encontre-se

---

4 Tradução: “Ele não sentia nada. Isso viria quando ele tivesse tempo para pensar mais sobre isso, mas por enquanto ele apoiaria sua esposa, pois isso parecia ser a coisa certa a fazer” (HALABY, 2007, p. 104).



novamente como o menino que foi um dia, um menino árabe. Sente-se em luto e em crise identitária: sua autoimagem deixa de ser “americana” (seu sonho ideal) e volta a ser árabe, inclusive começa a ter dificuldades para expressar-se em inglês. Seu filho não nascerá, o adolescente americano que atropelara morre. Jassim está em conflito, é impossível ser apenas árabe, pois não reconhece sua existência vinculada a uma única etnia.

Afasta-se dessa ideia e encontra a garçonne americana Penny. Sente o luto americano pelo ocorrido nos atentados contra as Torres, identifica-se com a América. Sente atração e desejo pela mulher americana que se apresenta para auxiliá-lo e que o vê ainda como um homem de alta classe, assim como Salwa vira-o no passado. Sua masculinidade ferida se recompõe com Penny. Precisa do reconhecimento da mulher para sentir-se novamente um homem. Deseja a imagem de si mesmo que vê nos olhos da mulher americana. Ela o vê como um homem de valor, independente de sua etnia. Nesse contexto, ele passa a lembrar de seu passado, na tentativa de recompor sua identidade, entender sua história e reconstruir-se, assimilando suas perdas.

Enquanto isso, Salwa também sofre as consequências do discurso orientalista disseminado pela administração de Bush e pela mídia corporativa. É seduzida por seu colega de trabalho Jake, filho de diplomatas, que é também um negociante de drogas. Pensa nela como uma objeto exótico, imagina que precisa ser sexualmente libertada, o típico estereótipo para a mulher oriental. Jake estuda a língua árabe que considera ser a língua do ópio para conquistar Salwa, por quem sente forte atração física. O Afeganistão é o país conhecido como produtor de ópio, o que não tem nenhuma relação com a Jordânia, nem com a Palestina que fazem parte do passado de Salwa. A confusão de Jake remete ao seu desconhecimento em relação ao Oriente Médio e a sua alienação frente a um discurso que projeta o outro oriental como homogêneo e atrativamente ilícito para o Ocidente. Toda a diversidade do Oriente Médio está suprimida em sua percepção de mundo.

Quando Salwa sente-se atormentada pela culpa por estar traindo seu marido, decide acabar com o relacionamento com Jake e passar algum tempo na Jordânia. Ao procurar Jake para despedir-se, dirige-se ao apartamento dele. Quando encontra-o, percebe sintomas de que está drogado. De qualquer modo, resolve informá-lo de que está partindo, o que provoca no rapaz uma sensação de masculinidade ferida, pois jamais imaginara que aquela mulher árabe supostamente passiva e encantada com o sexo que ele proporcionara poderia tomar a atitude de deixá-lo. Como resultado, ele agride-a com um quadro, ferindo-a gravemente no rosto.

Jake é um jovem americano, consumidor de drogas, incapaz de lidar com as expectativas frustradas dos seus pais. Sua autoestima já frágil é intensamente abalada quando a mulher árabe que considera dominar completamente toma a iniciativa de terminar o relacionamento. Cabe notar que nos dias logo após o Onze de setembro, narrativas envolvendo a opressão das mulheres no Afeganistão e em

das crenças de Jake que interpreta o fato imaginando que não consegue controlar nem sequer uma pobre mulher muçulmana indefesa. Tenta restituir sua posição dominante através da superioridade de sua força física. Assim, sua masculinidade é simbolicamente restaurada pela punição física em relação à Salwa que o desobedecera. Ou seja, no romance há uma inversão de estereótipos espalhados pela mídia: não é o homem árabe que agride fisicamente a esposa, mas é o Americano que não sabe lidar com a rejeição de outra forma.

Desse modo, Mortyl (2011) ao abordar a questão observa que o senso de humilhação de Jake está relacionado ao senso de humilhação instaurado na autoimagem do americano com o advento do Onze de Setembro. A queda das Torres Gêmeas é a ferida numa imagem de superioridade máscula. É uma simbólica castração. Sendo assim, com o fato traduzido para o conflito doméstico da obra, temos Salwa sendo punida por ser o “outro” que Jake, o americano, não consegue controlar e que violentamente fere seu senso de masculinidade. A cena do quadro quebrado no rosto de Salwa também pode ser interpretada como uma punição simbólica contra os muçulmanos por terem destruído as Torres Gêmeas, símbolos fálicos de poder, e, desse modo, ferido a imagem de superioridade, invulnerabilidade e controlo patriarcal americano.

O final do romance é ambíguo, não se sabe se Salwa irá sobreviver aos seus ferimentos. O final em aberto indica que o futuro dos árabe-americanos na América é incerto. Ela conclui que: “the America that pulled at her was not the America of her birth, it was the exported America of Disneyland and hamburgers, Hollywood, and the Marlboro man, and therefore impossible to find” (HALABY, 2007, p. 49).<sup>5</sup> O romance denuncia a propagação de uma falsa imagem da “América para fins de exportação”.

Ambos os protagonistas sentem o desejo de encontrar seu lugar nos corpos dos americanos com quem passam a se relacionar e, logo depois, sentem a falta de suas origens. Salwa decide voltar para Jordânia. Jassim divaga e lembra do passado. Pensa nas mãos do tio Abu Jalal que o tiraram da água quando criança, evitando que morresse afogado. Jassim ouvira, a conversa de seu pai e seu tio sobre a importância da água no Oriente Médio, ouvira que o conflito entre Israel e Palestina era baseado no controle das fontes de água: “All those fools, so worked up over land and rights and they don’t see the greater picture. Water is what will decide things” (HALABY, 2007, p. 40)<sup>6</sup>. Essas palavras mobilizaram Jassim que inclusive passara a estudar formas de armazenamento de água da chuva com o propósito de proteger a Jordânia da seca e dependência. A palestra que proferira ao conhecer Salwa era justamente sobre a preservação de água e autossuficiência nacional. Mencionara que

---

5 Tradução: “A América que a atraía não era a América do seu nascimento, era a América exportada da Disneylândia e dos hambúrgueres, Hollywood e o homem de Marlboro e, desse modo, impossível de encontrar” (HALABY, 2007, p. 49).

6 Tradução: “Todos aqueles tolos que lutavam tanto em prol da terra e de seus direitos e não viam o contexto maior. A água é o que decidirá as coisas” (HALABY, 2007, p. 40).

the 1967 war started because Israel was caught trying to divert the Jordan river away from the West Bank and Jordan. The result of that war was that Israel controlled- controls still- most of the headwaters of the Jordan itself, and is in partial or total control of all the aquifers (HALABY, 2007, p. 244)<sup>7</sup>.

A obra denuncia nesse ponto um aspecto que dificilmente é abordado quando pensa-se nas guerras do Oriente Médio. A motivação explícita das guerras tem como bandeira a questão da luta por território, porém um dos principais aspectos em jogo é a disputa pela água, escassa na região e absolutamente necessária para a manutenção da vida.

Jassim sucumbe aos hábitos americanos, destacando o fetiche da sociedade de consumo. Tudo parece ser facilitado e pode ser solicitado de casa. Preparar as refeições em casa seria uma forma de manter as tradições árabes. No entanto, o casal rompe com esses hábitos, Salwa só tem contato com sua amiga libanesa chamada Randa e a família dela. Os protagonistas estão presos a um universo de consumo e ao desejo de enriquecimento. A crítica de Halaby está no fato de que o único enriquecimento que havia sido permitido pela sociedade americana para os árabe-americanos era o financeiro. Porém, inclusive esse aspecto fora perdido com o Onze de Setembro.

### 3 | O QUE É ISLAMOFOBIA E A QUESTÃO PALESTINA NA OBRA

O termo está associado à xenofobia que infelizmente tem sido um modo de lidar com o imigrante, o diferente. É a recorrente motivação de atos de vandalismo contra mosteiros, crimes de ódio contra muçulmanos. Enquanto a xenofobia remete à hostilidade em relação a qualquer estrangeiro, o termo “Islamofobia” denota a hostilidade específica em relação a muçulmanos, Islâmicos. O termo “muçulmanos” por sua vez possui muitos significados diferentes para os próprios muçulmanos. Faz parte da religião, da cultura e da organização política. No entanto, há muitas diferenças em relação à cultura e religião para diversos grupos do Oriente Médio. A hostilidade em relação a eles também tem uma variedade de motivos em diferentes contextos políticos e culturais. Inclusive o ex-presidente americano Barack Obama foi por diversas vezes chamado de muçulmano com tom de crítica. O sentimento de Islamofobia cresce em partidos de direita, principalmente nos Estados Unidos e Europa. Na França, há até uma lei que proíbe garotas muçulmanas de usarem véu nas escolas, sendo que o véu faz parte da cultura de muitos muçulmanos. Esses atos de violência física e simbólica podem ser interpretados como racistas e remetem ao conceito de comunidade imaginada e idealizada de cunho nacionalista. Sendo assim, afetam o imaginário coletivo de tal modo que a criação de estereótipos em relação ao

---

<sup>7</sup> Tradução: “A guerra de 1967 começou porque foi descoberto que Israel estava modificando o curso do rio Jordão para fora de *West Bank* e Jordânia. O resultado dessa guerra foi que Israel passou a controlar- e ainda controla – a maior parte dos afluentes do Jordão e está parcial ou totalmente em controle de todos os aquíferos” (HALABY, 2007, p. 244).

que é ser muçulmano propaga a imagem de extremistas violentos, anti-democráticos, anti-Cristãos e anti-semitas, opressores de mulheres, retrógrados e precursores da expansão do Islamismo pelo mundo, considerando todas essas características como potencialmente negativas. Essas crenças têm como consequência imediata a suspeita e a limitação da liberdade de diversos muçulmanos que vivem em países do Ocidente, além de oferecer um bode expiatório para que a violência interna praticada pelos próprios brancos anglo-saxões contra eles não receba destaque.

Hodge e Husain em: “Depression among Muslims in the United States: Examining the Role of Discrimination and Spirituality as Risk and Protective Factors”. (2016) afirmam que a psicologia praticada no Ocidente é de caráter individualista e ahistórico e que, portanto, não há a observação do contexto que leva a atos de violência. Nesse sentido, criticam a violência explícita e a simbólica praticadas contra muçulmanos e que acaba encontrando respaldo no medo causado pela crescente propagação de um arcabouço discursivo de Islamofobia. Atualmente, é um fenômeno global associado a lutas por poder, tendo em vista que o mundo contemporâneo é dominado pelo Ocidente<sup>8</sup> e muitos territórios muçulmanos são ou foram colonizados pelo Ocidente.

Segundo Amanda Lloyd, o conto chamado de “Nus Nsays” que aparece como uma interrupção na narrativa do romance é um conto tradicional palestino. O termo, de acordo com o texto, significa: “a metade da metade”. O personagem com o referido nome aparece no romance de Halaby como protagonista de um conto que a avó de Salwa contava. No conto, o pequeno Nus Nsays captura a Ghula, personagem similar a uma bruxa nos contos ocidentais. Ela oferecera-lhe ouro, prata e dinheiro. Porém, Nus Nsays não se deixa enganar. Recusa as ofertas da Ghula, alegando que prefere a paz para sua vila. Quando Salwa questiona o motivo de Nus Nsays ser tão pequeno, a avó responde que é para mostrar que com determinação e inteligência um pequeno personagem pode derrotar grandes males. E ela acrescenta que cada palestino tem um pouco de Nus Nsays (HALABY, 2007, p. 98). Salwa também pergunta o que a Ghula representa. A avó não diz diretamente. Pode-se inferir que Nus Nsays remete ao povo palestino que com o conflito de 1967 contra os israelitas perdeu metade de seu território e depois, através de um acordo que teve o apoio e a influência dos Estados Unidos perdeu a metade da metade que ainda possuía, tornando-se, assim, metonimicamente, o território, ou seja, “a metade da metade”. Nus Nsays como o povo palestino sendo destruído pelo conflito com Israel é a metade da metade que ainda resiste e não se deixa enganar pela Ghula, que representa o poder imperialista, oferecendo auxílio financeiro no Oriente Médio em troca de subordinação.

No segundo conto narrado no romance, a Ghula engana uma moça. Desse

---

<sup>8</sup> Entende-se o Ocidente como principalmente a Europa e a América do Norte, sendo importante destacar que a América Central e do Sul também é dominada pelo discurso ocidental.

modo, entende-se que Salwa é a moça enganada pelas tentações da América, pelo sonho americano que em contexto pós Onze de Setembro não está mais disponível inclusive para a maior parte dos americanos. A paz implicitamente só é possível em contos de fada, pois a força da Ghula ainda se mostra implacável, o desejo por riqueza e privilégios ainda engana principalmente a moça que acaba sendo vítima direta da violência que é dupla. É praticada não somente pela Ghula (América), mas também por Hassan que representa a Palestina e desfere o golpe para supostamente libertá-la da Ghula. O golpe fere a Ghula e a moça. Hassan desesperado foge. Então, entra em cena o rouxinol que torna-se um homem, aparece para auxiliar a moça, é um homem-pássaro. Nesse sentido, o híbrido celebrado no romance é o que ultrapassou fronteiras, o que vive em um entre-lugar, o que é e não é, o árabe-americano. O segundo conto, não apenas remete a uma história palestina, mas convida o(a) leitor(a) a perceber claramente a correlação de personagens do conto com os do romance. A atuação da Ghula remete a estratégias utilizadas na sociedade de consumo americana para atrair adeptos. Desde seu nascimento na América, o destino de Salwa estava marcado por laços invisíveis com a Ghula:

She (the Ghula) took out her wild ghula threads and began to stitch them under the baby's (Salwa) skin [...] a thousand and one red threads hanging from her [...] when the Ghula thought the girl would be grown and ripe for eating, she began to reel in the remaining threads, pulling the girl away from her familiar words gently turning the skin a bit more each day. (HALABY, 2007, p. 331-332)<sup>9</sup>

A América atraía Salwa pela possibilidade de realização de seus desejos de obter status e luxo, influenciados pela propaganda. Halaby combina o folclore árabe nos contos apresentados com o conto de fadas ocidental, o que também remete ao duplo, ao híbrido, à possibilidade de uma narrativa árabe-americana.

Ao pensar sobre a questão palestina, poderia-se considerar que a narrativa indica um olhar de desconfiança em relação a qualquer proposta de auxílio e de pacificação por seu potencial de encobrir a cobrança de uma passiva subjugação do povo árabe (palestino). Ao final da obra, Salwa está ferida, por Hassan, pelo pertencimento étnico em relação à Palestina. Embora receba o auxílio de Jassim, o rouxinol, o híbrido, o árabe-americano, o futuro é incerto. Implicitamente, ele voa para longe da América, deixando para trás sua carreira e seus estudos sobre a conservação da água potável. Há a inferência de que a atitude da Ghula de controlar a moça através da exploração de sua atração pela sociedade de consumo afetará a própria sustentabilidade planetária. Além disso, a palestra proferida por Jassim sobre a importância da água faz pensar sobre seu valor e a necessidade de união planetária em prol da sobrevivência. Ao palestrar, usa a primeira pessoa para contar

---

9 Tradução: "Ela (a Ghula) tirou seus fios selvagens e começou a costurá-los sob a pele do bebê (Salwa) [...] mil e um fios vermelhos pendurados dela [...] quando a Ghula pensou que a moça estaria crescida e pronta para ser devorada, ela começou a enrolar os fios ainda existentes, conduzindo a garota para longe de suas palavras familiares, delicadamente torcendo a pele um pouco mais a cada dia"(HALABY, 2007, p. 331-332).

uma história e influenciar a opinião da plateia e o público leitor da obra:

Suppose you are flying in a tiny plane and it crashes in the desert. You are reduced to your most basic existence. It doesn't matter if you have a nice car or a suit or a watch. You are alone in the desert, and there is only one thing that will keep you alive. Not land. Not oil. Water. (HALABY, 2007, p. 246)<sup>10</sup>

#### 4 | CONCLUSÕES

Na luta pela sobrevivência, a importância da preservação da água potável tem escala planetária. A seca e a pobreza também são adventos negligenciados pelo Ocidente ainda mergulhado em uma sociedade de consumo com influência global: “How ironic it is that the most advanced country in the world is sending everyone else back in time, so that they are ravaged by diseases that had been wiped out” (HALABY, 2007, p. 249). Nesse trecho, há uma referência à ajuda humanitária que países do Oriente Médio recebem dos Estados Unidos em troca de subjugação. Quando os países não concordam com a intensificação da exploração através de acordos predatórios, a ajuda é cancelada. Com isso, inclusive doenças já erradicadas pela vacinação voltam a atacar as populações, além do agravamento de problemas como a seca e a miséria.

A obra de Halaby, segundo Llyod, destaca o preconceito e o radicalismo imposto em nome da religião Cristã através da disseminação de um aparato discursivo. Salwa ouve no rádio: “Is anyone sick of nothing being done about all those Arab terrorists? In the name of Jesus Christ! They live with us. Among us! Mahzlims who are just waiting to attack us” (HALABY, 2007, p. 56)<sup>12</sup>.

Em meio à onda de terrorismo discursivo, Salwa percebe o quanto sua vida nos EUA está comprometida com a questão dos estereótipos e do preconceito islamofóbico. A obra literária selecionada denuncia a tentativa de apagamento de uma identidade híbrida e a assimetria de poder do árabe-americano frente a uma construção ideológica de cunho nacionalista que busca inimigos e culpados na projeção de um “outro” a ser excluído da nação. A insubordinação do casal frente a um imaginário neo-orientalista de subjugação e passividade da mulher, bem como, de envolvimento com o terrorismo em relação ao homem exclui-os da configuração

---

10 Tradução: “Suponha que você está voando em um pequeno avião e ele cai em um deserto. Você está reduzido à sua mais básica existência. Não importa se você tem um carro legal ou um terno ou um relógio. Você está sozinho no deserto e há apenas uma coisa que manterá você vivo. Não é a terra. Não é o petróleo. É a água” (HALABY, 2007, p. 246).

11 Tradução: “Como é irônico que o país mais desenvolvido do mundo está enviando todos de volta no tempo de modo que estão sendo assolados por doenças que já haviam sido exterminadas” (HALABY, 2007, p.249).

12 Tradução: “Alguém está cansado por nada ter sido feito em relação a todos esses árabes terroristas? Em nome de Jesus Cristo! Eles vivem conosco. Entre nós! Muçulmanos que estão apenas esperando para nos atacar!” (HALABY, 2007, p. 56).

discursiva hegemônica predominante na nação americana pós Onze de Setembro.

Denunciar o aparato discursivo criado em torno do evento, expor a diferença cultural como modo de intervenção social são algumas das estratégias de Halaby. Apresenta-nos uma história ficcional de árabe-americanos protagonistas que percebem as incongruências da sociedade americana no sentido de estabelecer um sistema de suposta segurança nacional que é altamente islamofóbico. Esse sistema incentiva o povo a julgar outros grupos étnicos como culpados pelas mazelas de uma sociedade em crise com seus próprios graves problemas sociais. Além disso, a obra indica o reconhecimento da necessidade de reestruturação e superação de um modelo binário que estabelece antagonismos baseados no imaginário nacional. Outrossim, leva-nos a refletir sobre a negligência frente ao perigo da negação da necessidade de atenção planetária para a preservação da água potável em nosso planeta.

## REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: \_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III).

HALABY, Laila. ***Once in a Promised Land***. Boston: Beacon, 2007.

HODGE, D.; ZIDAN, T.; HUSAIN, A. Depression among Muslims in the United States: Examining the Role of Discrimination and Spirituality as Risk and Protective Factors. ***Social Work*** 61, 1, p. 45, 2016.

LLOYD, Amanda. **Reverse Orientalism: Laila Halaby's *Once in a Promised Land***. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Cleveland, Cleveland, USA, 2012.

MOTYL, Katharine. No Longer a Promised Land- The Arab and Muslim Experience in the U.S. after 9/11. ***Yearbook of Research in English and American Literature***, p. 217-235, 2011. Disponível em: <http://periodicals.narr.de/index.php/real/article/view/1713/1692.html>. Acesso em: 10 mar. 2018.

## PELO RESGATE DE UMA LITERATURA DE RESISTÊNCIA E DE COMBATE: PREPARAÇÃO DE EDIÇÕES CRÍTICAS DE OBRAS DE MACHADO DE ASSIS E DE EÇA DE QUEIRÓS

*Em memória de Flávio Roberto  
de Carvalho Silva,  
amigo que procurou contribuir no processo,  
ainda em curso, construção de  
vde um mundo justo*

**Ceila Maria Ferreira**  
(LABEC-UFF) Niterói-RJ

Professora de Crítica Textual vinculada ao Departamento de Ciências da Linguagem do Instituto de Letras da UFF. Coordenadora Geral do Laboratório de Ecdótica da UFF.

Escritora ligada ao Mulherio das Letras Rio. Desde abril de 2019, Pesquisadora 2 de Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mails: ceilamaria@hotmail.com , labec@vm.uff.br

**RESUMO:** Neste trabalho, teceremos algumas considerações a respeito da importância da Crítica Textual e da divulgação de obras de autores como Machado de Assis e Eça de Queirós como atos de resistência aos ataques conservadores e fascistas que o campo progressista combate também nos dias de hoje. Falaremos, outrossim, sobre a importância de estudarmos a materialidade dos textos e aspectos referentes à transmissão dessas

obras, aspectos esses muitas vezes ignorados pelos Estudos de Literatura. Daremos também informações acerca de características das edições que estamos preparando no momento.

<sup>1</sup>

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica Textual, Literatura, Machado de Assis, Eça de Queirós.

**RECLAIMING A LITERATURE OF RESISTANCE AND COMBAT: THE PREPARATION OF CRITICAL EDITIONS OF THE WORKS OF MACHADO DE ASSIS AND EÇA DE QUEIRÓS**

**ABSTRACT:** This study presents some considerations about the importance of textual criticism and the propagation of works by authors like Machado de Assis and Eça de Queirós as acts of resistance to the conservative and fascist attacks that the field of progressivism is still fighting nowadays. It also speaks of the importance of studying the materiality of texts and aspects pertaining to the transmission of these works – aspects that are all too often overlooked in literary studies. Information is also given about the characteristics of the editions currently being prepared by the authors.

**KEYWORDS:** Textual Criticism, Literature, Machado de Assis, Eça de Queirós

1 O texto que agora publicamos é uma versão revista e atualizada, pela autora, do que foi anteriormente publicado em: SILVA, Rogério Lima/ AMORIM, Ana Maria/CABALA, Frederico (orgs). **Anais Eletrônicos do Congresso Internacional da ABRALIC 2018**. Circulação de tramas & sentidos na Literatura. 2018, p. 1025-1033. Uma versão mais resumida do trabalho que publicamos nos **Anais** foi apresentada oralmente no referido evento da ABRALIC.



Este título, que é quase uma profissão de fé, chama a atenção para uma questão muito cara a quem trabalha com Filologia/Crítica Textual que é o resgate de obras, de textos que, por uma série de motivos literários e/ou extraliterários, foram retirados de circulação ou deixaram de circular conforme publicados por seus autores ou suas autoras. Tal resgate é também uma forma de resistência ao silenciamento e ao apagamento do que também pode contribuir para a divulgação de versões de textos e de novas e velhas materialidades textuais que foram por vezes propositalmente esquecidas por força de ações vinculadas à ideologia da classe dominante e que de uma forma ou de outra era um testemunho do contraditório ou, nas palavras de Walter Benjamin, de escovar a história a contrapelo.

Conforme podemos ler em **A Elite do Atraso: da Escravidão à Lava Jato**, de Jessé Souza (2017, p. 123), e isto se aplica ao Brasil de hoje:

A esmagadora maioria dos produtos da indústria cultural e da mídia não se dirige ao conhecimento, que transforma e emancipa o sujeito, mas sim ao reconhecimento de estereótipos, clichês e chavões, que reproduzem o mundo e os interesses que estão ganhando.

Contudo, trabalhar com Crítica Textual é também problematizar estereótipos, clichês e chavões, pois o trabalho do filólogo ou crítico textual é um mergulho no texto e no contexto em que a obra estudada e trabalhada foi produzida, reproduzida e, sobretudo, é um ato de resistência ao apagamento de traços concernentes à historicidade e à materialidade do processo de transmissão textual, assim como a tentativas de apagamento de ideias materializadas em textos que deixaram de circular ou que tiveram aumentadas as dificuldades de circulação entre setores e segmentos da sociedade que teriam mais possibilidades objetivas de abraçá-las e que poderiam contribuir efetivamente para o aumento da consciência crítica e do desvelamento da existência de novas possibilidades de textos, de leituras, de histórias, de escritas e de mudança de qualidade de vida para melhor entre nós.

Já dizia Edward Said, num trecho de **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente, que a Filologia: “[...] pressupunha um profundo espírito humanista empregado com generosidade e, se me permitem o termo, com hospitalidade [...]” (SAID, 2007, p. 22).

E praticar generosidade e hospitalidade são, hoje, atos de resistência e eu diria também de combate ao que Noam Chomsky, no documentário *Requiem for the American Dream*, chamou de ataque à solidariedade que é um dos princípios fundamentais de concentração de riqueza e de poder característicos do fortalecimento

---

2 Há também um livro baseado nesse documentário.

do neoliberalismo.<sup>2</sup> Mas o que isto tem a ver com literatura, com estudos literários, com Crítica Textual?

Para respondermos a esta pergunta, vamos chamar aqui também à interlocução um texto de Antonio Candido intitulado, O direito à literatura, publicado em **Vários Escritos**. Neste texto, diz Candido que: “Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e que a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável.” (CANDIDO, 2004, p. 191).

E por que é inalienável? Porque, conforme Candido (2004, p186):

[...] 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 de 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.

No caso de **Papéis Avulsos**, coletânea de contos de Machado de Assis, e das narrativas de viagem de Eça de Queirós, tais obras, produzidas no século XIX, também apresentam questões que dialogam e muito com os dias de hoje, como a crítica ao autoritarismo e a existência de abertura ou não ao diálogo com a diversidade.

Trabalhar com Crítica Textual é contribuir para a preservação e a divulgação do patrimônio cultural em forma de textos. No caso dos projetos que estamos realizando, de textos escritos por autores que produziram literatura e combateram o que podemos chamar de bom combate. E o que estamos chamando de bom combate? Tanto Machado de Assis quanto Eça de Queirós fomentaram o contraditório. Ou seja, ajudaram a divulgar palavras, ideias, valores culturais que de uma forma ou de outra perturbavam e ainda perturbam a ordem de dominação vigente ainda hoje.

Como exemplo, podemos destacar em “O Alienista”, conto que abre **Papéis Avulsos**, um trecho em que, ao contrário do que a elite economicamente dominante procurava divulgar, à época em que a história do conto acontece, a única pessoa que conseguiu perceber, com maior rapidez, o que se passava, numa determinada parte do conto, foi um menino em situação de escravidão. Isto ocorre nas páginas 45-46 da edição de 1882, conforme podemos perceber a partir da leitura do trecho a seguir:

D. Evarista teve notícia da rebelião antes que

ela chegasse; veio dar-lha uma de suas crias. Ela

provava nessa ocasião um vestido de seda, - um

dos trinta e sete que trouxera do Rio de Janeiro,

- e não quis crer.

- Há de ser alguma patuscada, dizia ela mu-

dando a posição de um alfinete. Benedicta, vê se

a barra está boa.

- Está, sinhá, respondia a mucama de cócaras

no chão, está boa. Sinhá vira um bocadinho. Assim.

Está muito boa.

- Não é patuscada, não, senhora; eles estão

gritando: - Morra o Dr. Bacamarte! o tirano!

dizia o moleque assustado.

- Cala a boca, tolo! Benedicta, olha aí do lado

esquerdo; não parece que a costura está um pouco

enviesada? A risca azul não segue até abaixo; está

muito feio assim; é preciso descoser para ficar

igualzinho e...

- Morra o Dr. Bacamarte! morra o tirano!

uivaram fora trezentas vezes. Era a rebelião que

desembocava na rua Nova.

D. Evarista ficou sem pinga de sangue. No

primeiro instante não deu um passo, não fez um

gesto; o terror petrificou-a. A mucama correu ins-

tintivamente para a porta do fundo. Quanto ao

moleque, a quem D. Evarista não dera crédito, teve

um instante de triunfo, um certo movimento sú-

bito, imperceptível, entranhado, de satisfação moral,

ao ver que a realidade vinha jurar por ele. (ASSIS, 1882, p. 45-46)<sup>3</sup>

Nas narrativas de viagem de Eça de Queirós, à página 2 do manuscrito

---

<sup>3</sup> A grafia foi atualizada por nós, conforme o acordo ortográfico, também assinado pelo Brasil e vigente, ,hoje, em língua portuguesa.

autógrafo, há uma passagem que não aparece na edição intitulada **O Egipto**. Notas de viagem, publicada em 1926, portanto, 26 anos após o falecimento do referido autor. Nessa passagem, o jovem Eça faz críticas aos que estavam explorando o Egito de então. Diz Eça, conforme o texto crítico, que tem como base o manuscrito autógrafo, parte do acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Tal edição, ainda em preparação, das narrativas de viagem, é parte da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, projeto coordenado pelo Professor Carlos Reis. Vamos ao exemplo:

[Folha 1- verso]

infinitas. A pátria com as/ suas burguesias, os seus minis/tros, os seus imbecis,/ as suas misérias, ficava atrás/ como uma cousa esquecida./

Ao centro, no fim do mar/ azul, como um olho huma/no, levemente trêmulo e/ nervoso, sereno na sua/ largura dos horizontes, apa/recia, cortando no profundo/ céu azul as suas linhas re/ctas, branca, Cádiz. \_\_\_\_

A noite pelas ruas /

Cádiz tem aproveitado para/ as suas construções modernas/ tudo quanto da construção/ mourisca ou árabe é uma/ necessidade higiênica e clima/térica: os balcões saindo gra/ciosamente para a rua, os terraços./

Linha 1: [ Em “as suas/ burguesias”, leitura duvidosa. Outra possibilidade: a sua burguesia].

[Antes da palavra imbecis, há, no manuscrito autógrafo, uma vírgula, pois havia outra palavra –provavelmente devoradores – que foi riscada pelo autor. Tal palavra, no manuscrito autógrafo, encontra-se entre seus e imbecis].

Linha 3: [Em “no fim”, leitura duvidosa. Outra possibilidade: ao fim].

Linha 5: [ O suas de “suas linhas rectas” está, no texto crítico, de acordo com a lição presente na edição de 1926].

Linha 8: [No manuscrito autógrafo, há, muito provavelmente, uma vírgula entre “árabe” e “é uma necessidade”. No texto crítico, ela não foi mantida].<sup>4</sup>

Quanto à Crítica Textual, ela vai ajudar-nos a desenvolvermos uma visão mais crítica do processo de produção e de divulgação das obras, pois tal visão será permeada pela noção de historicidade, de mudança, de sentido de construção, de processo, de gênese e vai encarar os textos, dependendo do caso, como etapas do processo de transmissão e/ou de escritura. Ou seja, vai contribuir para reforçar, no

---

4 A citação foi retirada do texto crítico, ainda em preparação, das narrativas de viagem de Eça de Queirós, volume ainda inédito da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, coordenado pelo Professor Carlos Reis. Tal texto crítica com vies genético tem como base o manuscrito autógrafo que faz parte do acervo do Arquivo de Cultura Contemporânea da Biblioteca Nacional de Portugal. As barras [/ ] significam mudança de linhas presentes no manuscrito. É preciso assinalar também que tentaremos sanar as dúvidas de leitura em consulta ao manuscrito na BN-PT. Estamos, no momento, consultando, para a realização da referida edição com viés genético, uma cópia digitalizada do manuscrito autógrafo.

palco dos estudos literários, questões altamente pertinentes, como o processo de edição como mediação do texto entre o autor/a autora e o público leitor, assim como a qualidade editorial das obras e o tipo de edição. Todas essas questões são pontos que devem ser observados para a realização de pesquisas e estudos não apenas no campo da literatura, o que vai colocar em evidência a necessidade de exame da materialidade dos textos e obras.

Já diziam Rosa Borges e Arivaldo Sacramento de Souza, em *Filologia e Edição de Texto*, publicado em **Edição de Texto e Crítica Filológica**, que:

É precisamente “contra a abstração dos textos”, perspectiva adotada por quase todas as abordagens de crítica literária do séc. XX e do começo deste, que se vê a relevância da crítica filológica. Nela, não se faz a oposição binária entre texto físico/material *versus* texto abstrato; afinal, como aponta Chartier, quando um “mesmo texto” muda de suporte, não há apenas uma simples transposição de uma massa textual, e sim a recriação de outras coordenadas histórico-culturais que implicam outros sentidos. (2012, p. 54).

Soma-se a essa contribuição a influência da Crítica Genética para a Crítica Textual Moderna, que fortaleceu ainda mais os estudos em arquivos e a procura por manuscritos autorais com rasuras, emendas, correções do próprio autor ou da própria autora. Dito isto, é preciso salientar que as figuras do autor também saiu fortalecida desse diálogo, assim como com o incremento da pesquisa em arquivos e a valorização de fontes primárias, a Crítica Textual pode muito contribuir para o enfrentamento de questões como a do apagamento da presença de mulheres escritoras das histórias de nossa literatura e de temas e de bibliografias de cursos de Letras, apesar de que a necessidade de estudarmos textos de autoria feminina vem se colocando cada vez mais como de urgência urgentíssima com a maior difusão dos estudos de gênero nas universidades, vide a atuação de núcleos como o NIELM, na Faculdade de Letras da UFRJ, e a existência de Coletivos de Mulheres Escritoras, fora dos muros da academia, como o Mulherio das Letras, por exemplo. Lembramos ainda que a preparação de edições críticas é um trabalho de investigação da tradição direta e indireta de obras que vem facilitar o estudo e a pesquisa de fontes primárias e também pode contribuir para o questionamento do cânone literário, como foi o que ocorreu a partir da divulgação da, só para citarmos um exemplo, Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, que acabou suscitando que começassem a falar em um novo Eça.

Sobre a preparação das edições críticas de **Papéis Avulsos**, de Machado de Assis, e das narrativas de viagens de Eça de Queirós, falaremos a seguir.

A respeito de **Papéis Avulsos**, trata-se, como já dissemos, de uma coletânea de contos, em forma de livro, publicada pela única vez, em vida de Machado, no ano de 1882, pela Lombaerts & C.

A coletânea é aberta com uma ADVERTÊNCIA que é seguida de doze contos, além de um capítulo com notas de autoria do próprio Machado de Assis.

Os contos que estão presentes em **Papéis Avulsos** são: “O Alienista”, “Teoria

do Medalhão”, “A Chinela Turca”, “Na Arca”, “D. Benedicta”, “O Segredo do Bonzo”, “O Empréstimo”, “O Anel de Polycrates”, “A Sereníssima República”, “O Espelho”, “Uma Visita de Alcibíades”, “Verba Testamentária”.

### E por que escolhemos **Papéis Avulsos**?

Porque além de ser um marco na produção literária de Machado de Assis, no gênero conto, foi uma das obras do chamado Bruxo do Cosme Velho que não foram publicadas, na sua totalidade, pela saudosa Comissão Machado de Assis, marco na história da Crítica Textual em língua portuguesa. Além disso, acerca de **Papéis Avulsos**, à medida que nos aprofundamos em sua leitura, como também na de sua fortuna crítica, fica difícil não percebermos o caráter político dessa obra, a começar pelo próprio título que pode ter tido por motivações títulos de obras de José Bonifácio de Andrada e Silva (**Poesias Avulsas** é um deles), assim como a citada, por Silvio Castro, em **Machado de Assis e a Modernidade Brasileira** (2009, p. 37), admiração de Machado de Assis por José Bonifácio<sup>5</sup>. E as aproximações entre **Papéis Avulsos** e o período em que se deu a chamada independência política do Brasil não se restringe ao título e à admiração à Bonifácio. Como já salientaram autores como Friedrich Frosch, por exemplo, no artigo intitulado “O tenebroso problema da patologia cerebral” Algumas considerações acerca d’O Alienista machadiano (2006, p. 292), existe ligação entre Itaguaí e o “famoso Grito do Ipiranga” segundo palavras de Frosch, em publicação e página a pouco citadas. Itaguaí estava no caminho em direção ao local onde se deu o “famoso Grito”.

Já para John Gledson, destacado estudioso das obras de Machado de Assis e autor do Prefácio da edição comentada de **Papéis Avulsos**, publicada pela Penguin Classics Companhia das Letras, em 2011: “[...] o assunto meio escondido da coletânea é o Brasil – porém, um Brasil visto às avessas, com ironia, através de excursões no tempo e no espaço.” (2011, p. 10).

Além disso, a obra **Papéis Avulsos** foi publicada no ano do aniversário de 60 anos da já referida independência, mas disto trataremos na introdução que abrirá a edição crítica que estamos preparando com alunas e alunos de Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, assim como de discentes vinculados e vinculadas ao Programa Pós-Graduação de Estudos de Literatura da UFF. Tal edição terá como base o texto da edição de 1882 e trará um cotejo entre o texto crítico e textos publicados em periódicos em vida de Machado de Assis, além de o cotejo do texto crítico com as seguintes edições: com a de provavelmente 1920, além das de 1937, 1948 e 1959 (reimpressão de 1997) da referida obra machadiana.

Quanto à edição das narrativas de viagem de Eça de Queirós, ela tem como texto base o dos manuscritos autógrafos do autor. Além disso, estamos trabalhando com parte de sua tradição direta e os critérios que norteiam sua preparação são os da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, projeto coordenado pelo Professor

---

5 Há notícias de uma obra de José Bonifácio intitulada **Papéis Avulsos**. Vamos buscar essa fonte.

Carlos Reis, que nos convidou para realizarmos a referida edição. Nesse trabalho, contamos, no momento, com a colaboração das pesquisadoras Cristiane Tolomei, docente da Universidade Federal do Maranhão, e de Gisele de Carvalho Lacerda, doutoranda do Programa de Estudos de Literatura da UFF. Quanto à Viviane Arena Figueiredo, ela está nos auxiliando na preparação da edição crítica de **Papéis Avulsos**.

Com esses trabalhos, pretendemos contribuir para a difusão da Crítica Textual e para a divulgação e preservação das obras de Machado de Assis e de Eça de Queirós, com a certeza de que trabalhar com Crítica Textual e com a palavra desses autores é um ato de resistência, inclusive, ao fascismo que vem assombrando os dias de hoje.

## REFERÊNCIAS:

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Papéis Avulsos**. Rio de Janeiro: Lombaerts & C., 1882.

BENJAMIN, Walter, Sobre O Conceito da História. In: ---. **Obras Escolhidas I**. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo, Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BORGES, Rosa/SOUZA, Arivaldo Sacramento. Filologia e Edição de Textos. In: BORGES, Rosa/SOUZA, Arivaldo Sacramento de/ MATOS, Eduardo Silva Dantas de/ALMEIDA, Isabela Santos de. **Edição de Textos e Crítica Filológica**. Salvador: Quarteto, 2012, p. 54.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: candido-antonio-o-direito-c3a0-literatura-in-vc3a1rios-es-critos.pdf . Acesso em 20/07/2018.

CASTRO, Sílvio. **Machado de Assis e a Modernidade Brasileira**. Rio de Janeiro: Galo Branco/ABL, 2009.

FROSCH, Friedrich. O tenebroso problema da patologia cerebral. Algumas considerações acerca de O Alienista machadiano. In: **1º Concurso Internacional Machado de Assis**. Ensaios Premiados. A obra de Machado de Assis. Brasília: Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 2006, p. 277-332.

GLEDSON, John. Prefácio. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Papéis Avulsos**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

QUEIRÓS, José Maria Eça de. Cópias digitalizadas de Manuscritos Autógrafos das narrativas de viagem. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal.

QUEIROZ, José Maria Eça de. **O Egipto**. Notas de Viagem. 3 ed. Porto, Lello & Irmão, 1926.

REQUIEM for the American Dream. Direção: Jared P. Scott, Kelly Nyks e Peter D. Hutchison. Produção: Jared P. Scott, Kelly Nyks e Peter D. Hutchison. Estados Unidos da América, 2015.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como Invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 22.

SOUSA, Jessé. **A Elite do Atraso**: da Escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

## “CACHAÇA”: O CONSOLO DE UMA LUTA POR INSERÇÃO SOCIAL

**Edvaldo Santos Pereira**  
(UFPA)

Graduado em Psicologia e Letras (UFPA), Mestre em Estudos Literários (UFPA). Contato: pereira.edvaldo56@gmail.com

**RESUMO:** Em abordagem acerca da memória de remanescentes africanos, o poema “Cachaça”, do poeta paraense Bruno de Menezes, reporta-se à figura do negro, na tentativa de se inserir na sociedade de Belém, no início do século XX, uma cidade marcada pela hegemonia da cultura europeia. Embora distante da manifestação iniciada por estudantes negros de colônias francesas, articulados nas universidades de Paris com o propósito de reivindicar o reconhecimento das culturas africanas disseminadas pelo mundo, o poema mostra o negro em semelhante busca, contrapondo-se aos atributos do colonialismo etnocêntrico imposto aos países latino-americanos. Como narrativa memorialística de traços identitários afro-americanizados, propõe-se aqui uma análise com focalização na resistência do negro contra o poder do senhorio, ainda vigente mesmo após a abolição da escravatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Negro; Memória; Traços culturais; Poder

### APRESENTAÇÃO

A partir de uma análise do poema “Cachaça”, com temática voltada à expressão de uma memória africana guardada pelos remanescentes dos negros, trazidos ao Brasil do século XVI ao século XIX, como mão de obra escrava, este trabalho traz a figura do negro e dos afrodescendentes na luta diária para se inserir na sociedade de Belém, maior metrópole da Amazônia no início do século XX, marcada pela hegemonia da cultura europeia, que se manteve como cultura primordial, já que a organização política e social firmava-se sob os mesmos princípios e valores cultivados, deixados como herança pelo colonizador.

Ainda que distante geograficamente da manifestação em prol da negritude, iniciada em Paris pelos estudantes negros de colônias francesas, como forma de colocar à mostra as culturas africanas dispersas pelo mundo, sobretudo pelos países americanos, a expressão poética de Bruno de Menezes contrapõe-se aos atributos de um colonialismo etnocêntrico imposto aos países latino-americanos.

Nesse embate, a cultura europeia não conseguiu se sobrepor de forma a extinguir traços identitários das etnias africanas trazidas para a América, para incrementar o trabalho



na agricultura. Sob a condição de escravos, os africanos permaneceram por três séculos, até o momento da abolição de uma escravatura que, mesmo instituída sob os efeitos legais, ainda continuou velada nas ações de grande parte do povo e até mesmo na prática repressora do Estado.

Como narrativa memorialística que focaliza uma identidade afro-americanizada, o poema “Cachaça”, com ênfase na resistência do negro em sua luta contra o poder do senhorio, traz aspectos de um cotidiano voltado às dificuldades para inserção daqueles que viviam sob as condições de uma escravidão que, embora revogada, ainda se mantinha na ideia de muitos. Nessas circunstâncias, é possível perceber o uso dessa bebida em uso diverso, seja como artifício de consolo, de manifestação religiosa, de diversão ou de força, sendo o motivo do desenvolvimento de uma observação pautada na valorização dos traços africanos que se mantiveram e se tornaram contribuintes para a formação de uma identidade coletiva, não apenas de Belém, cidade cenário da maioria dos poemas de Bruno, que foi o porto de chegada para muitas etnias africanas, mas também de saída, ou até mesmo de fuga para a formação de quilombos em outras localidades da região Amazônica.

Daqueles que permaneceram em contato com as diferentes culturas da região, muito foi absorvido, possibilitando a abertura de novos horizontes relacionados à formação de cidadãos dessa sociedade que, em sua diversidade étnica e cultural, congrega traços significativos de etnias africanas, assim como acontece em outras regiões do Brasil. De um modo geral, essa condição oportuniza um estudo mais aprofundado das tendências da poesia de uma época em que os poetas tentavam descobrir as vozes que construíram a nossa identidade nacional, passando então a valorizá-las pela transmissão de uma memória cultural desses caracteres passados de uma geração a outra, com função relevante no processo de assimilação de valores sociais, e também para o desenvolvimento de todo indivíduo, enquanto membro de qualquer sociedade.

## O POEMA

A partir da representação de uma memória histórica retratada no poema, é tomada neste trabalho a perspectiva de Alfredo Bosi acerca da elaboração da linguagem, que desde o princípio de sua evolução, recebeu da poesia “o abrigo da memória, os tons e as modulações do afeto, o jogo da imaginação e o estímulo para refletir, às vezes agir” (2013, p. 9). Nesse sentido, como demonstração de aspectos que registram a presença africana na Amazônia, o objeto focado é a relação que o negro estabeleceu com a bebida como um recurso para enfrentar o desafio de uma busca pela garantia de espaço num meio social hostil, marcado pelas imposições de uma colonização europeia.

Muito se tem discutido, especialmente entre os historiadores, a respeito da chegada do negro à Amazônia, e sua efetiva participação na sociedade dessa

região. Sem uma definição exata, mas logo no início da ocupação portuguesa, navios provenientes da África aportaram na cidade de Belém, um dos primeiros assentamentos urbanos fundados na região, no início do século XVII. “A busca da data da introdução do primeiro carregamento de negros para esta parte da colônia, por iniciativa dos portugueses tem sido no entanto um esforço inútil. De qualquer forma, ele chegou na primeira centúria” (SALLES, 1971, p. 16). Essa iniciativa está relacionada à busca de mão-de-obra para o trabalho nas novas terras, para onde se estendia o plantio da cana-de-açúcar. Isso aconteceu em virtude do declínio econômico ocasionado pela ocupação holandesa no nordeste brasileiro, conseguindo assim o poderio sobre a produção do açúcar daquela região.

Personagem marcante no desenvolvimento da lavoura canavieira, fonte econômica no princípio da colonização, o negro aparece mencionado na literatura brasileira, nos sermões do padre Antônio Vieira, como o escravo subjugado que não tinha direito algum, nem mesmo sobre o produto do seu trabalho. Essa condição é demonstrada no “Sermão do Rosário dos Pretos” que, direcionado ao negro na sua labuta nos engenhos, pondera: “Não há trabalhos mais doces que os das vossas oficinas; mas toda essa doçura para quem é? Sois como as abelhas, de quem disse o poeta: Sic vos non vobis mellificatis, apes” (VIEIRA, 1633, p. 14). O verso latino mencionado no sermão é atribuído ao poeta Virgílio, da antiguidade romana, e faz referência ao doce produto como resultado do árduo trabalho executado na produção dos engenhos de cana, que se estabeleceram à custa da força física do negro.

Essa mesma condição, enfatizada no sermão, recebe uma outra conotação observada por Alfredo Bosi, ao considerar que no engenho retratado por Antônio Vieira havia uma exposição de características medievais, também sugerida por Inácio de Loyola, o padre espanhol que foi o primeiro superior-geral da Companhia de Jesus, empenhado nas missões jesuíticas da contrarreforma. Assim, é levado em conta que “esse poder de fantasia não enevoava na consciência do homem o fato bruto da exploração do servo pelo senhor” (BOSI, 2015, p. 47), sendo representados no Brasil colonial pelo escravo africano e pelo senhor de engenho, respectivamente.

A insatisfação diante de tais circunstâncias que relegavam o negro a um lugar à margem dessa sociedade, foi o incentivo à luta por um espaço que, embora garantido após a abolição da escravatura, não era reconhecido por muitos que mantiveram o mesmo posicionamento de um regime escravocrata já não vigente.

Nessa luta, a cultura europeia não se sobrepôs a ponto de extinguir traços identitários das culturas africanas trazidas para a América pela mão-de-obra escrava, e sob essa condição permaneceram por mais de três séculos, até o momento da abolição de uma escravatura que, mesmo abolida sob os efeitos legais, ainda continuou velada nas práticas de grande parte do povo, e também nas ações repressoras do Estado.

Na poética de Bruno de Menezes, poeta paraense afrodescendente, a figura do negro e dos seus descendentes é apresentada na luta diária para se inserir na

sociedade de Belém, no início do século XX, marcada pela hegemonia da cultura europeia, que se manteve como cultura primordial, mesmo após os movimentos de emancipação do Estado brasileiro, como a independência e a república, em cuja organização política e social firmavam-se os mesmos princípios e valores cultivados no período colonial.

Distante geograficamente da manifestação em prol da negritude, iniciada em Paris pelos estudantes negros de colônias francesas, como forma de inserção social que colocou à mostra as culturas africanas dispersas pelo mundo, sobretudo pelos países americanos onde o contingente negro era significativo, a expressão poética de Bruno de Menezes põe à mostra a figura dos remanescentes de várias etnias africanas em semelhante busca, contrapondo-se aos atributos impostos aos países latino-americanos, mantidos sob os ideais de um colonialismo etnocêntrico.

Nesse contexto, Bruno de Menezes focaliza, em suas narrativas memorialísticas de uma identidade afro-americanizada apresentada em inúmeros de seus poemas como o poema “Cachaça”, numa demonstração da luta enfrentada como um processo de resistência do negro, sobretudo, em princípio, contra o poder do senhorio e, posteriormente, pela tentativa de inserção numa sociedade que, mesmo após a abolição da escravatura, pouco perdera dos hábitos escravocratas, conservados desde o período colonial.

Numa perspectiva benjaminiana, o poema é criado a partir do olhar do flâneur, como um observador atento, capaz de expressar a “memória individual que se abre à partilha, aspirando, desse modo, a uma memória plural e tornando-se assim patrimônio ou memorial de um tempo escoado, mas que continua a marcar, como uma ferida ou cicatriz, o presente...” (RIBEIRO/VECHI, 2012, p. 90). Assim, pelo presente que se faz sob vestígios do passado, a memória construída no poema é marcada pelas adaptações decorrentes da condição de uma escravidão mantida por um longo período de nossa história, numa elaboração peculiar da expressão poética de Bruno de Menezes, observadas nas estrofes a seguir:

Ó negro arrancado ao torrão congolense:

Tocaste urucungo nos brigues corsários,

dançaste de tanga batuque e jongs

à força de peia

fingindo alegria!

Foste quem plantou partidas de cana

na terra da América,

que o engenho ainda hoje mastiga rangendo.

Surrado vendido  
mas tendo na alma  
seu santo Orixá.  
Sem nunca esqueceres da selva do Congo,  
os verdes coqueiros os teus bananais,  
fizeste o açúcar o mel a cachaça  
que esquenta o teu sangue,  
que te dá coragem.  
Cachaça é tua vida,  
tua festa teu mundo,  
saúde remédio até valentia.  
Coleira de ferro,  
“bacalhau” palmatória,  
tu nada sentias tomando da “pura”.  
Cachaça nascida do olho da cana,  
que faz com que o negro nem pense em morrer,  
que põe nas mãos dele cuícas e surdos  
na hora dos ranchos dos sambas e choros.

(MENEZES, 1993, p. 245/246)

Do início ao fim, o poema é constituído em forma de diálogo, repleto de traços da oralidade. O primeiro verso “Ó negro arrancado ao torrão congolense:”, destacado como um vocativo, pode ser visto como o despertamento da atenção do negro para a condição do exilado que não teve a escolha de viver em sua própria terra, expatriado de forma violenta. Essa forma de expressão dá-nos a ideia do direcionamento a uma segunda pessoa que, indefesa, não consegue manter sua liberdade.

No decorrer da narrativa, a linguagem utilizada indica a manifestação do eu lírico e conduzida a dois caminhos; um pelo qual o narrador se dirige a uma segunda pessoa, sendo ora ao negro, ora à cachaça; e outro quando o narrador se reporta, em terceira pessoa, ao negro, à cachaça e outros referentes, tecendo comentários acerca de aspectos da sua relação com a bebida.

O verso “Tocaste urucungo nos brigues corsários” dá-nos a percepção do negro espoliado, viajando de sua terra rumo ao desconhecido. Embora ciente de sua condição de escravo, não deixou de manifestar muito de suas tradições, em especial as musicais, mostradas no poema pelos instrumentos e danças africanos, representantes de uma variedade de manifestações, seja como divertimento, disfarce ao sofrimento, ou pela expressão de religiosidade. Com o afastamento de sua terra, a aquisição de novos hábitos não o impediu de conservar as reminiscências de uma África, que mesmo distante, desfocando-se com o tempo, continuava viva em sua memória.

O uso da bebida, aplicado em circunstâncias diversas, seja como artifício de consolo, de manifestação religiosa, de diversão ou de encorajamento, foi o recurso utilizado pelo negro como forma de resistência às imposições da escravidão a qual estava submetido. Por outro lado, foi também o motivo do desenvolvimento de uma observação poética pautada na valorização dos traços culturais africanos que se mantiveram e se tornaram contribuintes para a formação de uma identidade coletiva, não apenas de Belém, cidade cenário da maioria dos poemas de Bruno de Menezes, porto de chegada para muitas etnias africanas, mas também de saída para outras localidades da região amazônica, refúgios que deram origem à formação de quilombos.

O trajeto da narrativa é feito a partir da vinda dos navios proveniente da África, com os primeiros escravos trazidos para trabalharem no plantio da cana no início do período colonial, indo até o período pós abolição da escravatura em que os afrodescendentes, sem muitas opções, encontraram no porto de Belém, muito movimentado no início do século XX, no trabalho pesado como estivadores, uma forma de ganharem o seu sustento, sob os efeitos da bebida, realçados nos versos: Que fazes os braços ficarem mais ágeis/na estiva no rolo empurrando carrinho,/ dando pão de fogo pra boca das fornalhas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com uma poética voltada à questão do negro ainda sob os efeitos das imposições de uma sociedade firmada sob o conservadorismo do pensamento escravocrata que, apesar de abolida a escravidão, com a outorga dos direitos que a Lei Áurea lhe conferiu, ainda permanecia. Nesse sentido, configura-se no poema a transposição das dificuldades enfrentadas por aqueles que, embora livres pelo rigor da lei, pouco conseguiam para sobreviverem, sendo relegados, pelas condições desfavoráveis de melhor preparo ao mercado de trabalho, a colocações inferiores, sobretudo aquelas que lhes eram atribuídas mesmo antes da revogação da escravatura.

Ao focalizar o negro na luta diária pela inserção na sociedade belenense, Bruno de Menezes possibilitou a abertura de novos horizontes relacionados à formação dessa sociedade que, em sua diversidade étnica e cultural, congrega particularidades

significativas de etnias africanas, assim como em outras regiões do Brasil, de um modo geral, oportunizando um estudo mais aprofundado das tendências da poesia de uma época em que os poetas descobriam as vozes que construíram os matizes de tantas identidades de uma nação plural, valorizados pela transmissão da memória cultural dos caracteres passados de uma geração a outra, com função relevante no processo de assimilação de valores sociais, e também para o desenvolvimento do indivíduo enquanto membro dessa sociedade.

Portanto, com a exaltação à cachaça produzida da cana-de-açúcar, inicialmente pelos escravos no período colonial, o poema mostra a estreita relação que o negro manteve com essa bebida, que passou a ser usada por ele como elemento essencial à sua vida, presente em todas as formas de manifestação cultural, como nas danças, para o divertimento, e nos cultos religiosos, para invocação de suas divindades; servindo ainda como objeto de fuga em momentos enfrentados na difícil realidade vivida nas senzalas, passando mais tarde a ser alento no duro trabalho de subemprego ao qual submeteu-se após a abolição da escravatura.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. – 50. ed. – São Paulo: Cultrix, 2015.

\_\_\_\_\_. **Entre a literatura e a história**. – São Paulo: Editora 34, 2013 (1ª edição).

MENEZES, Bruno de. **Obras completas**. V. 1. Belém: Secretaria Estadual de Cultura – Conselho Estadual de Cultura, 1993.

RIBEIRO, Margarida Calafate; Vecchi, Roberto. A memória poética da guerra colonial de Portugal na África: Os vestígios como material de uma construção possível, in: **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Organização: Sabrina Sedlmayer e Jaime Ginzburg. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará, sob o regime de escravidão**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, Serv. de publicações [e] Universidade Federal do Pará, 1971.

VIEIRA, Antônio. **Sermão XIV (1633)**. Edição eletrônica: Verônica Ribas Cúrcio. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000032pdf.pdf>

Acesso em: 28/05/2018.

## **SOBRE O ORGANIZADOR**

**IVAN VALE DE SOUSA:** Mestre em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Especialista em Gramática da Língua Portuguesa: reflexão e ensino pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Professor de Língua Portuguesa em Parauapebas, Pará.





## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Abolição da Escravatura 88, 90, 91, 93, 94

Amazônia 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 88, 89

Análise 1, 2, 13, 17, 24, 34, 48, 49, 88

Árabes 68, 69, 70, 75, 78

Autor mineiro 48, 49

### C

Cinzas do Norte 1, 2, 3, 6, 10, 11

Conhecimentos 26, 51

Conservadores 64, 65, 80

Crítica 8, 15, 17, 23, 44, 46, 68, 75, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87

Crítica Textual 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87

### D

Direitos Humanos 60, 63, 66, 82

### E

Eça de Queirós 5, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87

Ensino 24, 25, 27, 28, 29, 32, 95

Estados Unidos 61, 68, 69, 70, 75, 76, 78, 87

### F

Fascistas 80

### I

Imaginário Religioso 48

Imigração 60, 61, 62, 63, 66

### L

Leitor 13, 14, 24, 29, 34, 35, 37, 44, 45, 51, 55, 58, 77, 78, 85

Literatura 10, 11, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 48, 58, 59, 60, 68, 69, 71, 79, 80, 82, 85, 86, 87, 90, 94

Lucíola 12, 13, 15, 17, 22, 23

### M

Machado de Assis 13, 23, 80, 82, 85, 86, 87

Milton Hatoum 1, 2, 9, 10, 11

Muçulmanos 68, 69, 70, 74, 75, 76, 78

## **N**

Narrativa Fantástica 34, 38

Narrativas Oraís 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32

Natureza Literária 1

Negro 52, 63, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94

## **O**

Obra Literária 37, 42, 68, 78

## **P**

Pará 3, 24, 29, 94, 95

Parauapebas 24, 29, 31, 95

Poder do Senhorio 88, 89, 91

Processos Migratórios 1, 2

Propostas 26, 29, 32, 39

## **R**

Reflexões 10, 24, 41, 42, 55, 56, 58

Refugiados 60, 61, 62

Representações Femininas 12

Resistência 7, 8, 9, 26, 69, 80, 81, 87, 88, 89, 91, 93

Romances 2, 10, 11, 12, 13, 22, 69

## **S**

Sala de aula 24, 25, 28, 29, 31, 32

Senhora 6, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 83

## **T**

Texto Literário 37

Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-85-7247-635-5



9 788572 476355