

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Múltiplos diálogos

MARCOS ANTÔNIO FERNANDES DOS SANTOS
ABÍLIO NEIVA MONTEIRO
[ORGS.]

VOLUME I



Diálogos

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Múltiplos diálogos

MARCOS ANTÔNIO FERNANDES DOS SANTOS
ABÍLIO NEIVA MONTEIRO
[ORGS.]

VOLUME I

EDITOR-CHEFE

Geison Araujo Silva

CONSELHO EDITORIAL

Ana Carla Barros Sobreira (Unicamp)

Bárbara Olímpia Ramos de Melo (UESPI)

Diógenes Cândido de Lima (UESB)

Jailson Almeida Conceição (UESPI)

José Roberto Alves Barbosa (UFERSA)

Joseane dos Santos do Espirito Santo (UFAL)

Julio Neves Pereira (UFBA)

Juscelino Nascimento (UFPI)

Lauro Gomes (UPF)

Letícia Carolina Pereira do Nascimento (UFPI)

Lucélia de Sousa Almeida (UFMA)

Maria Luisa Ortiz Alvarez (UnB)

Marcel Álvaro de Amorim (UFRJ)

Meire Oliveira Silva (UNIOESTE)

Rita de Cássia Souto Maior (UFAL)

Rosangela Nunes de Lima (IFAL)

Rosivaldo Gomes (UNIFAP/UFMS)

Silvio Nunes da Silva Júnior (UFAL)

Socorro Cláudia Tavares de Sousa (UFPB)

Copyright © Editora Diálogos - Alguns direitos reservados
Copyrights do texto © 2022 Autores e Autoras



Esta obra está licenciado com uma [Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/). Esta obra pode ser baixada, compartilhada e reproduzida desde que sejam atribuídos os devidos créditos de autoria. É proibida qualquer modificação ou distribuição com fins comerciais. O conteúdo do livro é de total responsabilidade de seus autores e autoras.

Capa: Geison Araujo / Shutterstock
Diagramação: Beatriz Maciel
Revisão: Editora Diálogos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

E82

Estudos de literatura brasileira contemporânea [livro eletrônico] : múltiplos diálogos v.1 / Organizadores Marcos Antônio Fernandes dos Santos, Abílio Neiva Monteiro. – Tutóia, MA: Diálogos, 2022.
223 p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-65-89932-40-6

1. Literatura brasileira – Estudo e ensino. I. Santos, Marcos Antônio Fernandes dos. II. Monteiro, Abílio Neiva.

CDD B869.07

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

 <https://www.doi.org/10.52788/9786589932406>


Diálogos

Editora Diálogos

contato@editoradiálogos.com
www.editoradiálogos.com

Sumário

Apresentação	8
1 - O romance brasileiro contemporâneo: escrita e multiplicidade	11
<i>Marcos Antônio Fernandes dos Santos</i>	
2 - Peregrinação e exílio em <i>Quarenta dias</i>, de Maria Valéria Rezende.....	31
<i>Marco Antonio Hruschka Teles</i>	
3 - Inovações e Repetições das Representações Femininas em <i>A Intrusa</i>, de Julia Lopes de Almeida.....	46
<i>Ilka Vanessa Meireles Santos</i>	
4 - Geovani Martins: a voz do realismo urbano e a sobrevivência numa cidade partida no conto “Travessia”	68
<i>Ilka Vanessa Meireles Santos</i>	
5 - A mulher em uma jaula: marcas da submissão feminina.....	83
<i>José Lindomar da Silva</i>	
6 - <i>Auto da Compadecida</i>: uma análise crítica sob a perspectiva dos operadores de leitura do texto dramático.....	100
<i>Erika Maria Albuquerque Sousa</i>	
<i>Emanoel Cesar Pires de Assis</i>	
<i>Solange Santana Guimarães Moraes</i>	
7 - Narrativas da marginalidade: Carolina Maria de Jesus, escrita como vivência	115
<i>Macksa Raquel Gomes Soares</i>	

8 – A individualização contemporânea e a construção da subjetividade em *Feriado de mim mesmo*, de Santiago Nazarian..... 129

Rayssa Duarte Marques Cabral

Priscila Aline Rodrigues Silva

9 – A representação da violência física na obra *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu 144

Glaucia Fernandes de Sousa

10 – Análise do conto “*To Be or not To Be*”, de Machado de Assis sob viés dos conceitos de indivíduo e pessoa, casa e rua, de Roberto DaMatta..... 169

Silvia Adriany Almeida Barreto

11 – Entre águas e deslocamentos: uma leitura de *Azul corvo*, de Adriana Lisboa 187

Allysson Casais

12 – Cidades maléficas: representações do espaço urbano em “Do fundo do poço se vê a lua”, de Joca Reiners Terron 203

Elson Dias de Oliveira

Sobre os organizadores 215

Sobre os autores e autoras..... 217

Índice remissivo 220

Apresentação

Nos últimos tempos, com ênfase para as duas décadas vivenciadas no século XXI, a literatura tem se tornado cada vez mais o centro das atenções e das discussões de apreciadores e estudiosos, e não apenas os da área. Essas produções vêm chamando atenção pela multiplicidade de formas, temáticas e diálogos que são capazes de estabelecer com os diversos tipos de leitores. A literatura contemporânea, em especial a brasileira, marca o que há de mais novo e promissor no cenário da escrita ficcional. Assim, presenciamos a todos os dias novos talentos e vozes ecoando dos mais diversos cantos do país, trazendo experiências e estilos diferentes para a produção literária nacional.

Nesse sentido, a publicação intenta apresentar um recorte do que vem sendo produzido na literatura brasileira contemporânea, através das muitas perspectivas evidenciadas por leitores e pesquisadores de várias instituições, os quais se destacam por seus esforços para descortinar e ampliar discussões que valorizam o potencial do texto literário. O volume I de Estudos de literatura brasileira contemporânea, reúne discussões acerca da produção literária produzida nas últimas décadas no Brasil, trazendo à tona a vida humana em toda a sua complexidade, e os muitos lugares dessas existências.

Realidade e ficção, portanto, muitas vezes se confundem e por meio desse entrelugar o inesperado e o inquietante ressurgem através do potencial criativo da palavra. Assim, o volume apresenta múltiplos olhares sobre as narrativas (breves e longas), de variados escritores que descortinam o que há de novo nesse território que é a literatura contemporânea. Composto por 12 capítulos, o e-book reúne textos críticos que certamente são fundamentais para ampliação do conhecimento de estudantes e pesquisadores na área. Assim, os capítulos se apresentam da seguinte forma:

O CAPÍTULO 1 trata sobre o cenário da literatura brasileira contemporânea, apontando para as novidades que caracterizam essa produção, marcada especialmente pela pluralidade de formas e temáticas. Assim, tem-se a produção contemporânea como um território fértil e promissor.

No CAPÍTULO 2, o destaque é para a escritora Maria Valéria Rezende e sua obra *Quarenta dias*, em que a discussão se propõe a analisar as categorias peregrinação e exílio, tendo em vista a representação proposta pelo texto literário.

O CAPÍTULO 3, por sua vez, trata sobre a obra *A intrusa*, de Júlia Lopes de Almeida, que pelas abordagens que faz se mostra contemporânea. Assim, a discussão apresenta as inovações e as repetições presentes no fazer literário da escritora, com foco para a criação de suas personagens femininas na narrativa em questão.

No CAPÍTULO 4, o escritor carioca Geovani Martins, novidade na produção literária nacional, entra em cena. As reflexões em torno do conto *Travessia* evidenciam o realismo em torno da escrita e apresentam o contexto urbano e da vida nas grandes cidades. Aspectos de seu estilo literário, constituintes do conto, são analisados.

O CAPÍTULO 5, vem por meio da escrita de Clarice Lispector, evidenciar e discutir sobre as marcas da submissão feminina por meio do conto *O búfalo*. Para tanto, é também teorizado sobre a representação do feminino, uma importante questão social que está presente nas diversas manifestações artísticas. Portanto, sendo imprescindível evidenciá-la.

No CAPÍTULO 6, o texto literário em evidência é *O Auto da Compadecida*, um dos grandes clássicos de Ariano Suassuna, importante obra a produção dramática brasileira. Assim, o capítulo traz uma análise crítica do texto de Suassuna, sob a perspectiva dos operadores de leitura do texto dramático.

O CAPÍTULO 7 traz para o centro das discussões a produção literária brasileira que surge das margens, fora de um padrão de escrita literária que por muito tempo foi estimada. Nesse sentido, discute a escrita de Carolina

Maria de Jesus, apontando-a como fruto da vivência de uma mulher negra periférica que questionou lugares e ordens sociais.

No CAPÍTULO 8, somos apresentados à obra de Santiago Nazarian, *Feriado de mim mesmo*. As discussões sobre sua escrita evidenciam o fenômeno da individualização na contemporaneidade, apontando também para o aspecto da construção da subjetividade.

O CAPÍTULO 9, por sua vez, apresenta o contexto da violência e sua representação na escrita de Caio Fernando Abreu, mais especificamente em *Morangos Mofados*. Através da representação da violência física, Caio acentua uma reflexão sobre as práticas de discriminação social no contexto do patriarcado e ditatorial.

No CAPÍTULO 10, o escritor brasileiro Machado de Assis é destaque, e seu conto *To be or not to be*, é objeto das discussões que têm como base as ideias do antropólogo Roberto Damatta. Portanto, os conceitos de indivíduo e pessoa, casa e rua, elencados pelo teórico, são bases para a análise da escrita de Assis.

O CAPÍTULO 11 versa sobre a obra de Adriana Lisboa. *Azul Corvo* é o romance de que trata esse capítulo. A discussão propõe uma leitura do romance por meio da noção de deslocamento. A narrativa abre a discussão sobre o que significa fazer parte de um lugar.

Por fim, no CAPÍTULO 12, o destaque é para o romance *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron. Encerrando nossa apresentação sobre Estudos de literatura brasileira contemporânea: múltiplos diálogos (Volume I), esperamos que você, leitor, tenha uma excelente experiência com os diálogos propostos aqui.

Marcos Antônio Fernandes dos Santos
(UFMS/UEMA)
Organizador

O romance brasileiro contemporâneo: escrita e multiplicidade

Marcos Antônio Fernandes dos Santos

A narrativa brasileira contemporânea e sua multiplicidade

Dentre as diversas formas de se pensar o mundo, e especialmente sob a dinâmica da fugacidade e da instabilidade das coisas, a literatura vem, desde muito cedo, representando de formas alternativas o espaço que nos rodeia, que é recriado e dito através de diversos contornos, conforme, especialmente, a experiência pessoal e o contexto de produção. Sendo um bem cultural, a produção literária de uma nação faz parte de sua história e sofre influências das intensas transformações pelas quais a sociedade passa. Assim, a arte literária sofreu e sofre constantes mutações em sua forma e conteúdo. Não obstante, é comum notar a diferença de temas entre produções clássicas do século XIX e XX, em relação àquelas produzidas no século XXI.

Contrariamente à ideia de busca por uma identidade nacional, desenvolvida, especialmente, a partir das produções do século XIX, a escrita que se desenvolve em meio à sociedade contemporânea não segue tal engajamento. Por outro lado, uma leitura atenta dessas produções revela os tênues horizontes entre a narrativa de ficção e o mundo exterior em que nos encontramos imersos. O mundo contemporâneo parece cada vez mais influenciar o universo dos romances ficcionais, de forma que o que se sugere é que a realidade física está cada vez mais a permear a escrita literária. A presença do realismo (ou dos realismos, na tentativa de designar as novas influências do real na arte escrita) é uma das características mais marcantes da literatura contemporânea brasileira (SCHØLLHAMMER, 2009).

Múltipla por natureza, essa nova face da literatura surge como uma necessidade de escrever sobre os sujeitos e suas relações com o novo tempo, de dialogar com os problemas e questões que estão presentes na era das relações desgastadas, da violência, dos preconceitos encobertos, da resistência às diversas condições de existência e ainda, também, à própria indústria cultural que dita e conduz os caminhos daquilo que deve ser produzido e consumido pelas massas. Na contramão do que geralmente esperam os admiradores da literatura clássica, os temas que permeiam a literatura contemporânea brasileira podem causar aversão e sentimentos de frustração diante da leitura, uma vez que o pudor, a ordem e o encantamento diante do mundo não costumam ser característicos de tal escrita.

Desafiando a norma do que deve ser (diante dos moldes da tradição literária estabelecidos outrora, com negação já anunciada pelos modernistas), a literatura contemporânea apresenta-se como imprevisível em relação ao que pode manifestar. Heterogênea e ainda assumindo contornos, busca-se compreender essa nova fase da literatura brasileira, que é recente e traz uma nova roupagem para a arte literária. Karl Erik Schøllhammer, em seu livro intitulado *Ficção brasileira contemporânea* (2009), discute tal designação na tentativa de capturar o que acontece de novo nessa perspectiva da literatura.

Assim, o autor já nos alerta para o fato de que ali se buscará “enxergar as continuidades e, principalmente, as rupturas produzidas pelos escritores contemporâneos” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 21). A partir da indicação, é possível identificar que o adjetivo “contemporâneo” e suas derivações evidenciam a série de transformações, ou conforme as palavras de Leyla Perrone-Moisés (2016), as “mutações” pelas quais passou/passa a literatura. Consoante o primeiro autor nos indica, essa escrita literária, ao mesmo tempo em que confere continuidade àquela já consagrada, se caracteriza principalmente por uma ruptura com os modelos tradicionais (SCHØLLHAMMER, 2009).

Essa quebra corresponde, principalmente, à influência da subjetividade dos sujeitos que escrevem, que acabam por transbordar os limites já experimentados antes e que estão associados também às novas formas de leitura que se faz do texto e do mundo. O ser humano já não é mais o mesmo, pois, enquanto ser social, encontra-se em meio a uma sociedade que evoluiu e às transformações que acontecem nela. Outro fato que colabora para uma maior legitimidade da leitura que se faz das produções contemporâneas reside na questão da experiência. A legitimidade referida aqui diz respeito à proximidade que tais obras estabelecem com a vida cotidiana, tomando como ponto de partida o fato de que aquele que recria e transforma em uma nova realidade aquilo que está à sua volta, é capaz de dar poder às palavras que escreve.

Contudo, atendo-nos a uma definição de literatura contemporânea levando em conta o marco temporal de produção, poderíamos defini-la (entre outras tantas formas possíveis), como sendo o conjunto da produção artístico-literária produzida entre as últimas décadas do século XX e início do século XXI. Assim, não é exagero afirmar que existe um vasto conjunto de produções que representam o contexto contemporâneo da literatura, especialmente se considerada a enorme influência das mídias digitais e da internet, o que tem afetado a tradição do romance. No Brasil, assim como em muitas partes do mundo, a literatura ainda resiste e se perpetua através

da renovação artística da palavra, que vem cada vez mais assumindo novos contornos, se transformando conforme as inovações sociais e o tempo.

As possibilidades que o romance pode apresentar, assim como as modificações pelas quais ele pode passar, são indefiníveis, uma vez que o objeto não se esgota em suas perspectivas, consistindo em horizontes que se ampliam e que se revelam sempre inacabados. Dessa maneira, acompanhando a própria evolução do mundo, o romance confere visibilidade à diversidade de manifestações da vida social, desde os seus primórdios. Mikhail Bakhtin, teórico do romance, assinala que:

O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa a futura evolução da literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento (BAKHTIN, 1988, p. 400).

Partindo do ponto de vista de Bakhtin (1988), o romance, com suas evidentes evoluções, esteve e ainda está intimamente ligado à vida e ao contexto em que se insere. O escritor, assim, e sempre de maneira bastante peculiar, capta a essência daquilo que deseja comunicar, do mundo que busca criar e entregar ao leitor. A literatura é fonte que não se esgota, e dela bebe também o presente século, respeitando a essência do romance que marcou a vida burguesa e que hoje atualiza as produções a partir das novas condições de existência. Walter Benjamin, assim aponta que:

a matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo (BENJAMIN, 1994, p. 54).

A existência humana é condição essencial para a matéria prima do romance, que cada vez mais se aproxima das experiências individuais dos sujeitos. A atitude psicológica assumida pelo romance tem mergulhado cada vez mais nos problemas que emergem da condição individual do ser, especialmente pela influência da vida social, que a cada dia tem se tornado mais conflituosa e angustiante. Como reflexo desses fatores, a escrita contemporânea está mergulhada em meio à desconfiguração do homem e dos vínculos que ele mantém com o outro, bem como com a fragmentação do tempo/espaço em que as relações acontecem.

A linearidade das narrativas não é um fator a ser buscado ou tomado como referência em relação à atribuição de sentido ou qualidade do romance. Característica e com maior prevalência em textos da contemporaneidade, a apresentação de personagens problemáticas, o dia a dia caótico, o nonsense, a quebra de expectativa do leitor, entre outros, são aspectos que atualizam as composições que, até certo ponto, sempre tiveram algum tipo de resquício da vida externa.

Também é importante destacar o papel do narrador e o seu lugar enquanto sujeito que percebe os diferentes níveis do real, impregnado de suas particularidades. Muitos escritores quando empunham a caneta para escrever suas ficções, debruçam-se em nos mostrar outras faces do mundo ou em revelar-nos outras perspectivas sobre ele. É o que encontramos, por exemplo, na escrita de autores como Lygia Fagundes Telles, em *As meninas* (1973) e de Jorge Amado, em *Capitães de Areia* (1937). Tais obras criam ou apresentam ao leitor um mundo que, por vezes, passa despercebido ou é desconhecido por muitos e que, no entanto, em várias vertentes pode ser explorado.

Na literatura, especialmente nos textos produzidos nas últimas décadas, muitos narradores entregam histórias que nos deixam inquietos e que revelam os lugares mais repugnantes em que o ser humano pode viver e/ou chegar, assim como retratam os medos e as ansiedades dos sujeitos diante do presente e do que o futuro pode reservar. Um caso bem representativo

é o romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, que faz um mergulho profundo na miséria humana, explorando o outro em situações de calamidade, tal como a seca. A fragilidade do ser humano é evidenciada na medida em que o homem é colocado diante do espelho que desvenda sua cruel existência.

Se antes a construção do romance estabelecia uma distância fixa entre o texto e o leitor (observando aqui as considerações feitas por Adorno (2003) sobre a posição do narrador do romance contemporâneo), na produção contemporânea essa configuração é reestruturada. Agora o leitor não mais apenas é induzido pelos caminhos sugeridos pelo autor, mas assume uma postura mais ativa diante do texto, no sentido de que o romance atual (em sua forma e conteúdo) traz inquietações que promovem o deslocamento do leitor, bem como do narrador – que não somente relata os fatos – para uma posição em que a ordem não é a singularidade da significação, mas, pelo contrário, é a pluralidade de significados e de lugares de onde se pode descortinar a realidade. Assim, o romance contemporâneo, em muitos pontos, constrói sua identidade sob o ângulo da representação do mundo fragmentado, induzindo os caminhos a que o leitor deve tomar.

As estruturas narrativas se renovam na literatura contemporânea. Elas abrem espaço para novas possibilidades de construção e de desconstrução de formas que guiam o leitor. A leitura literária no contexto atual é tão diversa quanto complexa, valorizando variadas perspectivas sobre o real, impregnada de ficção e especialmente porque é capaz de estabelecer relações dialógicas entre texto e leitor. As experiências que o sujeito leitor possui são bastante próximas da vida e, por isso, favorecem a compreensão e a relação com a leitura. A escrita literária contemporânea é permeada de invisibilidades, de mudanças de perspectivas, de muitos olhares, assim, a primeira reação do leitor diante do texto nunca será definitiva, pois sua percepção pode ser atualizada na medida em que novas leituras acontecem.

Para Iser (1996), a literatura tem que ser uma estrutura comunicativa, no sentido de que o leitor precisa vivenciar uma experiência estética que

o proporcione identificação com a realidade que o permeia, bem como possibilidades de intervenção sobre o lugar em que se encontra. A escrita literária contemporânea, nesse contexto, aproxima os leitores de seus respectivos lugares, a pluralidade de falas garante uma maior proximidade e legitimidade em relação ao conteúdo narrado, despertando o interesse por explorar as possibilidades de construção de novas realidades instauradas a partir do olhar que a escrita fornece.

O contemporâneo e sua face intempestiva: diálogos com Agamben

A noção que permeia a compreensão do que é contemporâneo é de certa forma muito vasta e pode ser explorada através de múltiplas perspectivas. Para tanto, chamamos atenção, aqui, para o fato de que tal conceito não se aplica somente ao campo da literatura. Ser contemporâneo é uma condição inerente ao tempo e relação que as pessoas e os acontecimentos estabelecem com ele. Dessa forma, alguns pensadores se propõem/propuseram a discutir o que vem a ser a denominação “contemporâneo” e quais implicações essa condição instala nas produções artísticas e culturais de um povo. Giorgio Agamben, em seu famoso ensaio *O que é contemporâneo*, que faz referência ao texto original apresentado pelo autor na aula inaugural do curso de filosofia teórica, da faculdade de Veneza e publicado no livro *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2009), nos convoca a pensar sobre o conceito.

Sob essa perspectiva, as questões que colocaremos aqui dialogam diretamente e com referências àquelas apresentadas pelo filósofo. Na tentativa de explicitar a noção sobre o que é o contemporâneo, o pensador, ao longo de sua fala, coloca uma série de comparações e instiga o ouvinte a pensar sobre, a partir da questão temporal. Enfaticamente, o mesmo afir-

ma que a contemporaneidade é “uma singular relação com o próprio tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Assim, o enfoque de sua abordagem está relacionado com o tempo, sendo ele condição necessária para a tentativa de compreensão do fenômeno. No seio de sua busca por respostas para a questão, o autor traz à luz a percepção de Barthes sobre o contemporâneo, que o coloca como o intempestivo.

O intempestivo tem relações com aquilo que se antecipa, que acontece, provavelmente, em tempo inapropriado ou imprevisto. Sobre essa condição é que se seguem as considerações do ensaísta que preconiza que a relação com o tempo não implica na coincidência do Ser com a época em que ele se situa. “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões” (AGAMBEN, 2009, p. 58). Nesse sentido, a ideia de anacronismo entra em jogo (também sugerida pelo autor), se considerada essa relação entre sujeito e tempo.

Existe, aí, uma presentificação e, ao mesmo tempo, um deslocamento temporal que não implica num viver em outro tempo para ser contemporâneo. O presente é condição inegável e não temos como fugir dele. Por outro lado, num nível mais transcendental, Agamben (2009) coloca que mesmo vivendo em um determinado tempo, não somos necessariamente presos a ele e, assim, “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

O distanciamento a que ele se refere não é aquele em que o indivíduo precisa se locomover fisicamente. É, por outro lado, a capacidade de enxergar além, de sentir-se inadaptado completamente ao contexto em que se encontra inserido enquanto ser social, sendo capaz de questionar a própria estruturação dos diversos dispositivos sociais, compreendendo como eles se organizam ao longo da história.

O papel do pensamento na cultura contemporânea é uma das questões suscitadas na discussão, uma vez que Agamben (2009) problematiza as fronteiras entre passado, presente e futuro, na perspectiva de caracterizar o ser contemporâneo e como isso está relacionado com a percepção que temos sobre o tempo, associado ao fato de que ser contemporâneo é uma condição inerente ao pensamento evoluído, que percebe a luz em meio à escuridão, metáfora utilizada pelo autor: “Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). No ensaio a que nos referimos aqui, o filósofo faz uma clara referência à ideia de contemporaneidade dos textos escritos ao longo da história, com ênfase para os literários, colocando a necessidade de compreensão em torno do conceito, como forma de sermos contemporâneos aos textos dos mais diversos tempos.

Em alusão à habilidade de manter-se em seu tempo e enxergar a escuridão em meio às luzes que ofuscam a vista, o autor coloca a figura do poeta como aquele que é capaz, através de sua escrita, de costurar as vértebras dos séculos. Essa comparação funciona como uma referência à superioridade do poeta em relação aos demais homens, já que ele não se deixa cegar pelas luzes de seu tempo, contemplando de perto as fraturas expostas pela escuridão. Nesse sentido, todo tempo é obscuro e a capacidade de perceber a escuridão é o que caracteriza o contemporâneo. É contemporâneo aquele que “é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Nesse sentido, essa sensibilidade de enxergar além exige um esforço que coloca o sujeito numa posição de atividade, rejeitando a inércia nesse processo. É preciso sobrepor a visão luminosa e fazer das trevas algo que lhe concerne, instigando-a e tomando-a como um lugar de compromisso, de onde pode encontrar possibilidades de unir, de realizar “um encontro entre os tempos e as gerações” (AGAMBEN, 2009, p. 71).

Diante de tais percepções, através do que Agamben (2009) nos propõe, podemos estabelecer uma relação de contemporaneidade em obras

que tratam de questões que se localizam em um marco temporal que coincide com o do escritor/leitor ou que não se encaixe perfeitamente com eles. Aqui, parte-se do pressuposto de que a narrativa contemporânea é aquela que, apesar de localizar os problemas de seu tempo, também abre questões para se repensar o passado e pensar o futuro, sendo capaz de situar o leitor para além do marco temporal que explora.

Os romances contemporâneos, por exemplo, apesar de terem sua origem no romance épico, já se configuram como uma espécie de nova narrativa, uma vez que seus elementos estão atualizados, salvo não só a fissura que os separa, mas também a forma de pensar sobre os temas que permeiam tais produções e que perpassam o tempo. Os sujeitos e o objeto artístico não são mais os mesmos. Isso é perceptível quando analisamos o fato de que a escrita literária nem sempre foi engajada, mas, atualmente, observamos que as narrativas mantêm uma certa sincronia que revela o compromisso com a realidade que representam.

O realismo é um traço marcante na literatura brasileira contemporânea, uma vez que tais produções se encontram cada vez mais envolvidas com a realidade social do contexto de quem escreve no país. Para Schøllhammer (2009, p. 11), a demanda por essa representação do real através do texto literário “não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva”.

Dessa forma, a ideia de contemporâneo não está apenas relacionada com o tempo atual, mas com a possibilidade de reconhecer diferentes questões históricas. Muitos escritores contemporâneos, por exemplo, ainda tratam de temas que já foram abordados antes, contudo, sob novas formas e perspectivas. Outros preferem enveredar mais especificamente pelos caminhos que toma a sociedade atual, que, acima de tudo, mantém raízes em pontos do passado.

Assim, Schøllhammer (2009, p. 9-10) diz que “a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não

ser por inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica”. Bem mais que representar a sociedade atual, o adjetivo contemporâneo, que caracteriza uma nova fase da literatura, tem a ver com a capacidade de enxergar o escuro de nosso tempo.

Para tanto, é preciso ter um espírito atento, menos admirador e mais desconfiado em relação à atualidade. A literatura contemporânea, nesse sentido, não é apenas um reflexo do mundo atual, mas é, acima de tudo, um olhar diferenciado que capta múltiplas realidades que estariam encobertas pelo escuro do tempo. O escritor contemporâneo é aquele que lida com o presente através de um distanciamento de seu próprio tempo, que o faz enxergar além das trevas.

Retornando ao conceito do que é contemporâneo, é importante notar que Giorgio Agamben (2009) nos dá direcionamentos para compreender tal fenômeno, mas não o define, nem o limita. Nesse sentido, não é possível chegar a uma definição fechada sobre a contemporaneidade, é pertinente, pois, compreendê-la como uma condição que permeia a atualidade e envolve diferentes processos, sejam eles políticos, econômicos, artísticos, culturais e etc.

O realismo no romance contemporâneo

O Realismo foi uma estética literária que surgiu na Europa por volta do final do século XIX, e mesmo com uma série de reformulações nos pressupostos que o identificam, ainda permanece de pé através de novas formas. O termo realismo, identificado enquanto característica do literário, carrega muito mais a premissa de uma postura ou ideologia que se pretende apresentar através da arte, em comparação com a ideia de representação fiel da realidade. Tendo em vista tal concepção, é possível afirmar

que, sendo uma postura, o realismo é histórico e por isso também não se restringe a uma determinada época.

A narrativa realista, por outro lado, nasce do ideal da objetividade, centrada na tentativa de representação verossímil do real. No entanto, tal ideal se tornara, de certa maneira, fruto de contradições, uma vez que a busca por tal objetividade não comporta o perfil subjetivo próprio do fazer literário. Assim sendo, se formou um ceticismo em torno da ilusão objetiva no trato aos temas. De fato, o realismo na literatura é ao mesmo tempo verossímil e falso, como afirma Vera Lúcia Follain Figueiredo (2012). Para tanto, o novo realismo assume posturas com diversas possibilidades de expressão, o que em grande parte tem a ver com as rupturas efetivadas pelos ideais modernistas, conforme destaca Mendes (2015).

Entre essas novas posturas, por exemplo, uma vertente do realismo bastante valorizada é a proximidade do narrador com os fatos narrados, o que acaba conferindo uma credibilidade maior aos fatos e também termina por aproximar o leitor da narrativa. Para Figueiredo (2012, p. 124), o realismo predominante hoje valoriza “o envolvimento do narrador com o fato narrado, isto é, a falta de distanciamento e a intimidade da abordagem, tomadas como prova de sinceridade – o que permitiria ao leitor ou expectador aproximar-se das verdades particulares, parciais”.

Na ficção contemporânea percebe-se frequentemente construções que fogem aos antigos padrões eurocêtricos clássicos, podendo-se citar obras como: *Se um viajando numa noite de inverno* (1999), de Ítalo Calvino e *O natimorto* (2009), de Lourenço Mutarelli, entre outras, que inovam nas técnicas de composição da narrativa. Hoje existe um espaço bastante diversificado ocupado por sujeitos variados, que falam de lugares distintos, aproximando a escrita das vivências. Não apenas os indivíduos são múltiplos, os lugares também. A abertura a essa variedade de falas fez com que o romance contemporâneo, ao invés de adotar uma postura impessoal, através da utilização da terceira pessoa, optasse pela primeira, visando uma intimidade maior de quem fala com o conteúdo narrado e com a forma de narração.

Segundo Figueiredo (2012, p. 122):

A prevalência da primeira pessoa na ficção caminhará junto com a crescente afirmação de um tipo de realismo, que, na esteira do olhar antropológico, recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro, isto é, do excluído, das minorias, recorrendo, muitas vezes, ao testemunho.

A partir dessa perspectiva, esse novo realismo não assume um caráter objetivo, a busca pela fidelidade dos fatos não é mais o ponto chave e nem se justifica como um fim. Beatriz Jaguaribe (2010, p. 8) aponta que a narrativa subjetiva em primeira pessoa visa “intensificar a verossimilhança e o apelo empático”, sendo que, dessa forma, o leitor é aproximado da leitura a ponto de se envolver com a história do outro, especialmente porque ela não é distante da realidade ou das realidades que ele vivencia. A identificação é um dos pontos principais para o estabelecimento de uma relação dialógica entre a narrativa e o sujeito leitor, que atribui significados mais íntimos à experiência estética que a leitura o proporciona.

Retomando a questão da credibilidade dos fatos, se é que podemos falar em credibilidade, ela explica-se muito mais pela legitimidade do lugar de onde se fala e não pela objetividade absoluta. Esse novo espaço no literário que vem dando lugar e visibilidade às classes periféricas e tipos marginalizados tem sido responsável pela visibilidade do suburbano em meio aos tipos sociais já consagrados e privilegiados. Obras como *O sol na cabeça* (2009), de Geovani Martins, *Manual prático do ódio* (2003), de Ferréz, entre inúmeras outras, vêm consolidando a literatura contemporânea como um importante instrumento de representação social.

Dessa forma, não só a autoria ganha visibilidade, mas também são notados os leitores que são representados por eles e incluídos em uma tradição que era celetista e excludente. Através da leitura, o público em geral é capaz de atribuir significado às mais variadas experiências e condições de vida humana. O efeito estético resultante de cada leitura é capaz de influenciar ou modificar as visões de mundo socialmente construídas pelos

sujeitos, inclusive em prol da desmistificação de preconceitos já enraizados na sociedade.

Sobre a representação da realidade que o texto literário propõe, cabe ainda ao leitor, parte integrante do texto, “abandonar ou reajustar suas representações”, conforme aponta Iser (1996, p. 104). Isso deve acontecer porque o texto explora e incita uma diversidade de representações que não necessariamente são aquelas já pertencentes aos leitores. Dessa forma, se o leitor está aberto ao texto, ele poderá sempre experimentar novos horizontes que estão para além das representações já formadas. De tal modo, os textos possuem estruturas responsáveis por conduzir ou fazer surgir novos horizontes dentro da comunicação estabelecida com o leitor. Ainda considerando o caráter ficcional do literário, o elo entre as partes envolvidas na leitura estabelece uma relação que não põe em xeque a relevância do conteúdo narrado.

A categoria de ficção vem sendo impregnada cada vez mais pelo realismo, demonstrando a linha tênue entre o ficcional e o real. Para Figueiredo (2012, p. 130), a ficção “situa-se, paradoxalmente, num lugar incômodo: parece estar em toda parte, “contaminando” as instâncias do real, mas, por isso mesmo, vem sendo colocada sob suspeita”. Sob esse aspecto, a evidência do realismo no século XXI parece empenhar-se em restituir as diversas experiências que nos fazem reconhecer as múltiplas possibilidades de ser e estar no mundo, refletidos em nós mesmos e no outro.

Conforme destaca Schøllhammer (2012, p. 124):

é certo que o 'novo realismo' se expressa na vontade de alguns escritores e artistas de relacionarem sua literatura e arte com a realidade social e cultural em que emerge, trazendo esse contexto para dentro da obra, esteticamente, e situando a própria produção artística como sua força transformadora.

A literatura enquanto arte, através da palavra, apresenta-se potencialmente capaz de intervir na realidade em que é concebida. O realismo, entretanto, assume diversas facetas na contemporaneidade, o que não quer

dizer, necessariamente, que ele sempre estará em prol de uma escrita engajada. No caso do romance *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, o autor escreve uma obra de ficção que se deixa permear pela vida cotidiana e pelos eventos que caracterizam a sociedade moderna, enveredando, assim, entre o fictício e o real a que o realismo se propõe a representar na literatura.

A narrativa provoca inquietações que nos deslocam ao longo do enredo, levando-nos dos espaços mais aconchegantes até as mazelas da sociedade contemporânea, numa frequência de repetição que remete à rotina frequentemente associada ao fracasso do ser. Revelam-se ali ambientes propícios ao desenvolvimento de transtornos psicológicos, a violência urbana, o abandono e a solidão, o problema dos vícios, questões que durante muito tempo foram negligenciadas pela literatura, por representarem o feio e o deselegante, como se não fizessem parte da realidade social. Sobre a ficção contemporânea brasileira, Hollanda (1991 *apud* SCHØLLHAMMER, 2012, p. 22) diz que “a principal tendência da literatura das últimas décadas do século XX podia ser vista no modo como esta se apropriava do cenário urbano e, especialmente, das grandes cidades”.

Nesse sentido, o desenvolvimento urbano e suas consequências foi e continua sendo um aspecto relevante nas produções literárias do final dos anos 90 até aqui. Associado à espetacularização da vida cotidiana trazida pela expansão da tecnologia, esse cenário contribuiu, cada vez mais, para a ficcionalização da realidade que se estabelece no meio social e que marca profundamente, de maneira diferente de antes, a existência e a experiência individual e coletiva do ser no mundo. Nesse contexto, sobre o panorama sociocultural brasileiro, Antônio Candido identifica que:

Nos nossos dias aparecem outros traços para dar certa fisionomia comum, como, por exemplo, a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria

econômica. [...] No âmbito cultural, ocorre em todos os nossos países a influência avassaladora dos Estados Unidos, desde a poesia de revolta e à técnica do romance, até os inculcamentos da televisão, que dissemina o espetáculo de uma violência ficcional, correspondente à violência real, não apenas na Metrópole, mas de todos nós, seus satélites (CANDIDO, 1989, p. 201).

Para tanto, ocorre que os novos realismos na literatura sugerem a escolha de escritores em retratar a realidade social dentro de suas obras e, de alguma maneira, promover mudanças no mundo em que suas produções são concebidas. Apesar da abordagem, na maioria das vezes fragmentada, os diversos tipos sociais (especialmente aqueles marginalizados) passam a caracterizar o espaço que identifica o romance contemporâneo brasileiro. Percebemos a literatura, assim, não como ambição de tornar o real parte da ficção ou que a escrita literária possua intenção de tornar seu universo real, mas como instrumento que sugere grande poder de reflexão e de transformação social.

Schøllhammer (2012) discute, por exemplo, o conceito de *realismo performático*, que é uma espécie de realismo representativo que tem relações, até certo ponto, com a mimesis aristotélica. Assim, sobre a representação na literatura, a expressão “efeitos de realidade”, referida pelo autor, é útil para entender a construção dessa escrita performática, uma vez que ela não apenas reproduz o real. A composição das imagens e dos efeitos que se farão presentes na ficção são reflexos, dentro dessa perspectiva, dos atos que realizam uma ação inspirada na realidade. Dessa maneira, tal escrita configura uma das características marcantes da literatura contemporânea brasileira.

É preciso encarar o potencial da linguagem quanto ao seu poder de representação, e assim, compreender a escrita literária como expressão das diferentes percepções e necessidades dos indivíduos, que atuam como criadores de novas formas de ser e viver no mundo. Para tanto, é importante também entender que uma obra literária não se caracteriza propriamente pelo contexto social da realidade a que pretende representar. Sua essência

está além dessa compreensão, a forma como a linguagem diz é o que revela a especificidade do literário. A este respeito, Antônio Cândido em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, diz que:

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários [...]. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. [...] Com efeito ao contrário do que pressupõem os formalistas, a compreensão da obra não prescinde a consideração dos elementos inicialmente não-literários. O texto não os anula, ao transfigurá-los e, sendo um resultado, só pode ganhar pelo conhecimento da realidade que serviu de base à sua realidade própria. Por isso, se o entendimento dos fatores é desnecessário para a emoção estética, sem o seu estudo não há crítica (CANDIDO, 1975, p. 34).

Bebendo na fonte de Cândido, que aponta a realidade autônoma criada pela escrita literária, é importante perceber que apesar da representação ser característica da literatura, ainda assim ela não é fator decisivo para caracterizar o literário. Por outro lado, a tendência é representar, através de novos realismos, o tempo, o espaço e as pessoas que se encontram no marco temporal de produção das obras das últimas décadas. Uma obra se permite, em verdade, a criar uma nova realidade independente daquela em que fora concebida. Certamente haverá muitas influências extraliterárias que contribuirão para os contornos que ganhará a ficção, mas, ainda assim, é um universo diferente e autônomo. Logo, não é validado pela realidade física. Se assim fosse pensado, a literatura seria meramente reduzida ao simulacro.

A fase atual em que se encontra a arte literária parece revelar um novo encantamento diante das condições de vida e de consumo, o que possivelmente pode ser reflexo da resistência quanto ao conteúdo dos romances tradicionais e das grandes narrativas, que longe de desaparecerem, possibilitaram transformações no gênero que hodiernamente é ainda mais plural, se renova e ganha cada vez mais espaço entre as escolhas de leitura dos que apreciam e estão abertos a novas experiências estéticas. A estrutura de tais

textos parece cada vez mais envolta em torno de conteúdos indizíveis e/ou repleto de múltiplas expectativas em relação à condução da narrativa. Os textos são pensados a partir dos vazios intencionais deixados pelo escritor, tendo em vista a necessidade de que o público amplie e complemente as possibilidades de leitura possíveis.

Palavras finais

O sentimento contemporâneo, conforme apontado, é intempestivo, parece traduzir uma existência descontínua, fugaz, em que o homem está confuso quanto à maneira como se relacionar consigo mesmo, com o mundo e com os outros. O instante é provavelmente a única certeza e a incerteza é um sentimento permanente, crescente e se instala no espírito humano com tanta força de forma que, aos poucos, transforma-se em medo. A sociedade ao longo dos tempos tem passado por intensas transformações e o ser humano, enquanto parte dela, também se transforma.

Interessante é notar que o mundo contemporâneo é permeado por condições que ultrapassam aquelas anteriores, mas que, na mesma medida, constituem nosso momento atual. Nas produções artísticas, por exemplo, é comum a percepção sobre o desencantamento com o mundo, a crise do sujeito, o mundo caótico – aspectos desencadeados principalmente pela expansão e dinamismo de estruturas sociais como o capitalismo e a globalização. Obras como *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo; *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e *A Persistência da Memória*, de Salvador Dali, são representativas dessa atmosfera na qual o tempo parece escapar pelas mãos, em que a vida é ainda mais efêmera e cheia de perturbações de todas as ordens.

Mola propulsora de intensas transformações, o modernismo foi uma estética que provocou profundas e significativas mudanças nas artes e na sociedade em geral. Ele marca uma ruptura com antigos moldes tradicio-

nais e, ao mesmo tempo, transforma a maneira de ser, agir e pensar do homem. Portanto, é assim que o século XX se situa como palco de uma revolução na vida e nos produtos sociais. Na literatura, por exemplo, são perceptíveis novos contornos que vieram a caracterizar um estilo mais livre em relação aos padrões clássicos.

Tendo em vista as transformações pelas quais passou a literatura, a produção escrita sofreu “mutações” que viriam a caracterizar novas tendências na literatura contemporânea. Tais tendências são frutos das novas percepções dos sujeitos, tanto dos que escrevem, quanto dos que leem. A instabilidade das coisas mundanas revela também a crise dos sujeitos que se encontram imersos nesse mundo, fazendo nascer novas identidades, que se expressam conforme o momento em que vivem, buscando seus anseios e reivindicando seus lugares de fala.

Para compreender os rumos que a literatura nacional viria a tomar, em sua obra *A nova literatura brasileira* (1986), Afrânio Coutinho já apontava que ela é pautada bem mais por motivos políticos que estéticos, diferentemente de outrora. Beatriz Rezende, em *A literatura brasileira na era da multiplicidade*, define nossa literatura como “múltipla”, sendo esse um “fator muito positivo, original, reativo diante das forças homogeneizadoras da globalização” (RESENDE, 2008, p. 20). Reafirma-se, assim, que o romance contemporâneo é marcado pela multiplicidade, que é reflexo da vida cotidiana, da experiência humana em meio a sociedade atual, que está em constante e intensa transformação.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*.

Trad.: Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo, FUNDUNESP e Ed. Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. In: BENJAMIN, W. (Ed.). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 54-60.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. v. 1.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de (2010). Novos realismos, novos ilusionismos. In: *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/7 Letras, 2012.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, 1 v.

JAGUARIBE, Beatriz. Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. *Ciberlegenda*, v. 2, n. 23, p. 6-14. 2010.

MENDES, F. M. *Realismo e violência na literatura contemporânea: os contos de Famílias terrivelmente felizes*, de Marçal Aquino [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, 267 p.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008. p. 15-40

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático. In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

Peregrinação e exílio em *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende

Marco Antonio Hruschka Teles

Considerações iniciais

A produção literária brasileira cresce exponencialmente nos últimos anos e novas vozes vão ganhando espaço no mercado editorial. Apesar da resistência do cânone, a heterogeneidade das obras publicadas demonstra o interesse do público leitor por uma arte que represente também outras vozes, culturas, crenças e modos de viver e enxergar o mundo.

Nesse âmbito, surge Maria Valéria Rezende, natural de Santos. Em 2001, publica seu primeiro livro de ficção, “Vasto Mundo”. Freira, feminista e atuante nas causas sociais, é graduada em Língua e Literatura Francesa pela Universidade de Nancy e em Pedagogia pela PUC-SP. É mestre em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba. Sua obra já ganhou prêmios importantes como o *Jabuti* em 2009 e o *Prêmio Casa de las Américas* em 2017.

A obra *Quarenta dias*, da autora mencionada, faz emergir temas caros às discussões de âmbito social na atualidade. Como exemplo, podemos citar a questão das relações familiares, da função social dos aposentados, da escrita como terapia, da relação entre literatura e religiosidade e a busca por identidades.

Contudo, para este estudo, é preciso fazer um recorte. Priorizamos a discussão acerca dos temas relacionados ao exílio e aos movimentos migratórios, bem como a dificuldade de adaptação daqueles que são obrigados a abandonar seus lares por motivos diversos, como pressão política, cultural ou familiar.

O objetivo do trabalho é fazer uma análise de cunho bibliográfico da obra *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, levando em consideração os estudos acerca do fenômeno do exílio e da exiliência. Tendo em vista a complexidade do tema, convidamos para a discussão pesquisadores como Edward Said (2003) e Alexis Nouss (2016), que contribuem com suas reflexões de caráter teórico.

O presente estudo detém-se na trajetória de Alice, professora aposentada que, de repente, vê-se obrigada a abandonar a sua terra, João Pessoa, no nordeste brasileiro, e mudar-se para o outro extremo do país, Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Como encarar uma mudança tão drástica e repentina? É possível adaptar-se às intempéries de uma viagem tão longa e indesejada? De que modo deixar suas raízes, sua estabilidade e seus sonhos pode contribuir para um engrandecimento interior? Essas são algumas das indagações que impulsionam a discussão que propomos.

O que dizem sobre *Quarenta dias*

Alguns estudos já foram feitos sobre *Quarenta dias*. O artigo intitulado "A representação da velhice em *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende" (NEVES e MELO, 2018) aborda, como o próprio título sugere, o

tema da velhice e os preconceitos sofridos por essa faixa etária. Além disso, o trabalho reflete sobre o romance brasileiro contemporâneo de modo geral e aponta algumas características:

Vemos, então, que na literatura contemporânea as minorias buscam tornarem-se protagonistas de suas próprias histórias, construtores de suas próprias identidades, desvencilhando-se de estereótipos e imposições que se arrastam por séculos, galgando os espaços que lhes são próprios por direito (NEVES e MELO, 2018, p. 128).

Segundo os autores do trabalho, as classes e os sujeitos historicamente relegados, como mulheres, homossexuais e negros começam a ganhar espaço na literatura, podendo recontar suas vivências e seus dramas sob uma perspectiva diferente da que foi cristalizada pelo cânone.

Em “A cidade e a escrita do corpo” (RESENDE e DAVID, 2016), estudo feito também a partir do romance *Quarenta dias*, a ênfase está no imbricamento entre o sujeito perdido na multidão e a cidade que o devora. Levando em consideração as concepções teóricas de Willi Bolle (2000), os autores do artigo afirmam que “na radiografia da metrópole pode-se considerar que o homem na multidão é a própria cidade, visto que, isolado, ele se entrega ao imprevisto e ao desconhecido” (RESENDE e DAVID, 2016, p. 11). Para eles, a cidade dá legibilidade ao texto literário e Porto Alegre é transformada em discurso, possibilitando também uma compreensão do ser humano a partir do mapeamento das características da urbe:

Metaforicamente, a cidade pode ser representada pela imagem do corpo. O que incide sobre o corpo afeta a sociedade e também a cidade: o caos, a violência, o escabroso, o sórdido. A cidade – como lugar da dor, do individualismo, da violência e da morte – faz emergir uma prosa em que o ambiente urbano corresponde a um cenário onde não prevalece a euforia, mas, sim, revelam-se as contradições surgidas da aglomeração urbana e, sobretudo, enfoca aquilo que a sociedade capitalista expulsa e marginaliza (RESENDE e DAVID, 2016, p. 12).

A partir do trecho selecionado, nota-se a importância da leitura da cidade e do corpo no que diz respeito à abertura do viés simbólico que a literatura possibilita. Construir e reconstruir o espaço a partir da escrita bem como registrar seus movimentos e ações abriu caminho para que a narradora de *Quarenta dias* pudesse ressimbolizar a sua existência por meio da descoberta e da fusão com a paisagem, moradores e culturas centrais e periféricas da capital gaúcha.

Movimentos migratórios, exílio e exiliência

Os movimentos migratórios transformam a composição demográfica do mundo. Os deslocamentos fazem com que línguas, culturas, costumes e tradições entrem em choque e se reatualizem num fluxo contínuo de intertrocas. Diversas são as causas que podem levar um indivíduo ou até mesmo grandes massas a se deslocarem em busca de um novo território ou de um novo modo de ser. Imposições políticas ou religiosas, motivos financeiros ou a sensação de não pertencimento são alguns exemplos.

Nascimento afirma que “subjazem à trajetória do imigrante da virada do século questões como desenraizamento, fragmentação e negociação de identidades, experiências que, de resto, também atravessam o sujeito na contemporaneidade” (2006, p. 53). Ou seja, o sujeito que está em deslocamento encontra-se num processo de adaptação às novas identidades, tanto as que lhe são impostas quanto as escolhidas, quando possível, possibilitando-lhe encenar papéis no teatro da existência.

Alexis Nouss, ao refletir sobre a questão do exílio, propõe o termo “exiliência”. Segundo ele, o vocábulo remete ao

Núcleo existencial comum a todas as experiências de sujeitos migrantes, quaisquer que sejam as épocas, as culturas e as circunstâncias que as acolhem ou que as provocam, a exiliência declina-se em condição e consciência, podendo inclusive acontecer que as duas, em graus distintos, não coincidam: pode alguém sen-

tir-se em exílio sem ser concretamente um exilado (consciência sem condição), como pode alguém ser um exilado em concreto, sem contudo sentir-se em exílio (condição sem consciência) (NOUSS, 2016, p. 53).

Segundo citação supracitada, um indivíduo não precisa necessariamente estar fora de seu país natal ou de seu território de criação para sentir-se um exilado. Nesse caso, ele teria uma consciência de não pertencente. Por outro lado, uma pessoa pode estar longe de seu lugar de origem, em uma nação diferente, com costumes que não coincidem com aqueles com os quais ele fora criado e, mesmo assim, não se sentir excluído. Trata-se, então, de uma condição física de exilado, mas de uma consciência que comunga com os hábitos locais. Em outras palavras,

a exiliência proclama que a pertença territorial não esgota todas as possibilidades identitárias, de que ela não é aliás nem o modelo nem o critério. Um sujeito pode não apenas ser plenamente ele-mesmo fora da sua terra, como também pode pertencer-lhe plenamente residindo fora (NOUSS, 2016, p. 93).

Refletir sobre o exílio e a exiliência pode ajudar a sugerir novos panoramas de análise com relação aos deslocamentos, a noção de lugar de pertencimento e as identidades plurais do mundo contemporâneo. Nouss questiona os limites territoriais e existenciais que emergem da globalização e propõe alguns questionamentos acerca da problemática exílica:

qual é o lugar de cada um? Cada um tem o seu lugar? Qual é a natureza desse lugar? E sobretudo: onde se encontra esse lugar? Trata-se do lugar de origem ou de nascimento? O lugar ou os lugares da existência? Ou o lugar da morte? (NOUSS, 2016, p. 67).

Indagar-se sobre o seu lugar no mundo parece fazer parte das dúvidas mais antigas e profundas do ser humano. Como saber, de fato, onde devemos ficar se não conhecemos todos os lugares possíveis? E, mesmo que conhecêssemos, deveríamos fixar residência em apenas um determinado ponto? Por que o mundo não pode servir de casa, onde justamente o trajeto, o

deslocamento, o intercâmbio, a experiência e a liberdade de ir e vir possa ser a fonte que alimente a alma e preencha a necessidade de sentir-se parte de algo? Há quem diga “a minha casa é onde eu estou”. Contudo, muitas pessoas são obrigadas, em condições precárias de subsistência, a abandonar seus lares e peregrinar em busca de algum lugar onde possam recomeçar. Como lidar com o trauma de ser “arrancado” de sua própria casa?

Edward Said, em seu artigo intitulado *Reflexões sobre o exílio* (2003), como o próprio nome revela, discursa sobre a profundidade da separação daquele que é obrigado a abandonar a sua terra natal na tentativa de uma vida mais digna. Segundo o autor, o exílio “é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 2003, p. 46). Mesmo que haja feitos gloriosos em terras estrangeiras, o que foi deixado para trás sempre prevalece, minando as possíveis realizações.

No que se refere à cultura e à literatura, pode-se dizer que a obra dos exilados representa grande parte dessa produção. Em outras palavras, emigrantes e refugiados, submetidos a uma condição de barbárie, criam a partir do desespero da impossibilidade de encontrar um lar que os acolha e um chão que os represente de maneira completa. Contudo, não se pode cair na falsa ideia de que o exílio, pelo fato de possibilitar um pensamento criativo, possa vir a ser benéfico para os mutilados.

Said compara o nacionalismo com o exílio. De acordo com o crítico palestino, o exílio faz emergir um sentimento de solidariedade exacerbado com relação ao grupo e, por outro lado, uma hostilidade exaltada em relação aos de fora, ou seja, muito embora a situação dos de fora possa ser muito parecida com a dos pertencentes ao grupo, cria-se um novo sentimento que permeia as relações estabelecidas pelo povo que doravante o representa, ficando proibido o menor desvio das convenções estabelecidas. Poder-se-ia dizer que se trata de um exílio exercido por um exilado?

Muito embora o exilado esteja separado das raízes, de seu passado e de um lugar que pudesse representá-lo, estar em contínuo movimento,

rompendo fronteiras e desbravando novos lugares pode ser positivo. Recusando-se a pertencer a um lugar específico, é possível criar uma alternativa às instituições de massa que dominam a vida moderna.

Said cita Adorno para dizer que não existe casa, ou seja, a ideia de lar fixo é uma falácia no mundo moderno. Para Said (2003, p. 59),

ver o “mundo inteiro como uma terra estrangeira” possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas.

Fazendo um contraponto com as memórias de outros ambientes e experiências, o exilado pode realocar o seu passado com seus novos hábitos e atividades. Said denomina esse fenômeno como “prazeres do exílio”. É claro que o exílio não se configura como um estado de satisfação ou de segurança. Trata-se, sem dúvida, de uma espécie de vida que segue um ritmo diferente do habitual, que pode ser agressiva e conturbada, mas que, por outro lado, pode ser fonte de uma força desestabilizadora.

“Ali parados, nós, de “lá”, exilados todos”: os dramas exílicos em *Quarenta dias*

O romance *Quarenta dias*, escrito por Maria Valéria Rezende e publicado em 2014, narra a história de uma professora de francês aposentada, apaixonada por literatura, habitante da capital paraibana, João Pessoa. Alice, narradora e protagonista da história, levava uma vida pacata até que sua filha, Norinha, convida-lhe para mudar-se para Porto Alegre, pois precisaria de sua ajuda para cuidar do futuro filho: “o certo para ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-se a avó” (REZENDE, 2014, p. 26). Os planos de uma vida com a qual sonhara, regada a praia, leituras e sossego foram abalados, pois ela havia sido encomendada para exercer a função de “avó profissional”.

O clima, a paisagem, o ritmo de vida, os amigos e tudo o que Alice iria aproveitar a partir de então dão lugar a um deslocamento para o outro extremo do país, embate que será traumático para a protagonista:

eu não havia de largar pra trás tudo o que eu custei tanto a conquistar, meus velhos amigos, os alunos que se tornavam novos amigos, a praia, o Atlântico todinho na minha frente, planos de viagens e atividades que tinha tido de adiar até então, mas ainda em tempo de realizar, uma vida que eu considerava feliz, apesar das cicatrizes (REZENDE, 2014, p. 27).

O sonho de viver o resto de seus anos de maneira tranquila deveriam ser deixados de lado em prol da tentativa de consertar um passado que lhe atormentava. Alice teria que ceder à pressão familiar e mudar-se para uma cidade que lhe era estranha. Resistira como pôde, em vão. O seu inconsciente lhe julgava por não ter sido uma mãe presente, por não ter constituído uma família como, hoje, acreditava ser ideal:

Foi pelas cicatrizes que ela me pegou e não largou mais, chantageando: por minha culpa ela tinha crescido praticamente sozinha, eu me ausentava, só pensando em trabalhar pra esquecer a tragédia da minha juventude, ela não tinha culpa de nada, fui eu que nem tive coragem de recomeçar a vida, de lhe dar um novo pai, que ela, a bem-dizer, nunca teve nenhum, não lhei dei irmãos [...] e agora eu queria que ela enfrentasse sozinha o desafio de ter filhos? (REZENDE, 2014, p. 27).

Entre memórias inquisidoras e pressão externa, Alice não foi capaz de reagir e optar por delinear seu próprio destino. Segundo a narradora, havia uma conspiração para que ela aceitasse o “convite” de sua filha: “Quer dizer que está decidido, você vai mesmo se mudar para Porto Alegre?, eita, menina de sorte! Aí foi que dei acordo da conspiração me cercando, havia meses” (REZENDE, 2014, p. 33).

O xeque-mate foi dado por uma amiga, Elizete. Sentindo-se intimidada, confusa e impelida a tal desafio, Alice não conseguiu impor-se perante tamanha pressão. Fora expulsa da própria vida por uma decisão alheia. Tomaram-lhe as rédeas de sua existência:

Elizete, quem me arrouchou num canto da parede: Você vai para Porto Alegre, sim, e não se discute mais isso, todo mundo vê que é o melhor, é sua obrigação acompanhar sua filha única, só você é que não aceita, parece um jumento empacado na lama, continuar com uma besteira dessas. Eu cedi, vergonhosamente. Foi isso. O resto é consequência (REZENDE, 2014, p. 34).

Trata-se do desmoronamento das raízes, do alicerce e da possibilidade de escolha de alguém que havia conquistado a sua liberdade com o passar dos anos. Cuidar de um neto que ainda nem havia nascido era a sua nova incumbência. Todos os preparativos já estavam sendo feitos sem que Alice soubesse: o apartamento em Porto Alegre, as passagens para o voo e a vida que ela teria que levar na capital gaúcha.

A viagem de avião simboliza o movimento físico migratório da personagem. Alice, sofrendo com a ideia de mudar-se, tenta refugiar-se em si mesma: “aquele sono todo, eu sei, era minha recusa a chegar” (REZENDE, 2014, p. 39). A fuga no sono representa uma válvula de escape à realidade que a oprimia. O choque foi tamanho que era como se a professora aposentada tivesse sido assassinada e lançada numa outra existência sem fundamento para ela, uma “travessia de minha primeira vida a outra vida, que eu não queria” (REZENDE, 2014, p. 39).

Embora Porto Alegre se localize no mesmo país que João Pessoa, Alice sentia-se enormemente deslocada. Norinha havia planejado a sua vida, começando pelo apartamento que tinha sido alugado e que serviria de moradia para sua mãe. Alice sentia-se como uma marionete nas mãos de alguém que comandaria seus passos a partir de então: “Enquanto ali se desmontavam minha cabeça, minha casa, minha vida, cá no Sul Norinha montava, à maneira dela, ao gosto dela, o que eu havia de ter e ser no futuro próximo” (REZENDE, 2014, p. 37). A ideia de ser manipulado também se expressa na metáfora do jogo de xadrez: “tentando me orientar naquela espécie de tabuleiro, eu, peão movido pela mão de outra pessoa” (REZENDE, 2014, p. 42). É como se Alice tivesse sido exilada de sua própria personalidade, abandonando todo o conjunto de características que a definiam.

O esfacelamento da voz de Alice e, consecutivamente, de sua identidade é perceptível quando a protagonista adentra no apartamento na capital gaúcha. É a sua filha quem decide tudo, desde a decoração até o que sua mãe vai comer. Não havia diálogo e nem a possibilidade de introduzir um discurso que pudesse lhe salvar, Alice tornara-se muda: “nem era preciso dizer nada, porque ela perguntava e respondia em meu nome” (REZENDE, 2014, p. 49). O silenciamento de alguém que, como um objeto, teria uma função prática, não sendo permitido adotar uma postura transgressora.

Porto Alegre transformara-se em uma cidade fantasma para Alice. Uma espécie de limbo cujos contornos não lhe eram familiares: “foi como estar em cidade alguma” (REZENDE, 2014, p. 40). Ela mesma se sentia como um ser invisível, sem expressão, vagando aleatoriamente como um assombro: “eu sem mais nenhum rumo, nem hábito, nem campainhas, nem vínculos neste mundo. Eu, quem?” (REZENDE, 2014, p. 87).

De acordo com Nouss, essa sensação de não pertencimento é característica da exiliência. Existe a perda da conexão entre ser e mundo e o que permanece em evidência é justamente o sentimento de estar em um local que não possui características familiares:

o exilado perdeu o seu lugar (no mundo) e não sabe se – e quando – vai encontrar um outro. Mas foi também o mundo que perdeu o lugar aos olhos do exilado; o seu “eu” está deslocado, porque as suas fundações foram abaladas, o que não significa apenas um desenraizamento, mas um aviltamento da própria ideia de enraizamento (NOUSS, 2016, p. 63).

É possível adaptar-se à uma situação semelhante? Como agir face à coerção alheia? Alice indagava-se com frequência sobre a possibilidade de resgatar a sua própria via. No fundo, tinha esperança de que poderia haver alguma saída: “Tinha de haver, na cidade que se estendia pra lá dessas janelas, alguma coisa que eu fizesse livremente, por meu próprio gosto, sem obrigação, sem necessidade, sem ninguém se meter” (REZENDE, 2014, p. 55). A mãe de Norinha enche-se de esperança quando recebe uma ligação da Paraíba. Elizete lhe diz que o filho de uma conhecida estava desapareci-

do e poderia estar passando dificuldades em Porto Alegre. A protagonista do romance decide, então, sair à procura de Cícero Araújo. Foram quarenta dias de andanças pelas ruas, bairros e becos da capital gaúcha, “quarenta dias em que eu endoidei” (REZENDE, 2014, p. 63). Peregrinar em busca de algo ou alguém lhe parecia um recomeço. Uma nova vida que poderia amenizar o trauma do exílio. Um projeto. Na realidade, tudo que ela queria era abandonar aquela prisão à qual sua filha chamara de apartamento. Agora que Norinha e seu marido, Umberto, tinham ido para a Europa, Alice ficara sozinha na cidade. Ainda não seria avó. Não podia voltar para sua terra natal. A única opção parecia mesmo desbravar a cidade:

Saí, em busca de Cícero Araújo ou sei lá de quê, mas sem despir-me dessa nova Alice, arisca e áspera, que tinha brotado e se esgalhado nesses últimos meses e tratava de escamotear-se, perder-se num mundo sem porteira, fugir ao controle de quem quer que fosse (REZENDE, 2014, p. 95).

Numa dinâmica de perder-se para achar-se, Alice parte em busca do desconhecido. As andanças, a peregrinação ou, como a própria narradora denominou, “migração forçada”, pode ser interpretada como uma via-cruis cujo objetivo seria encontrar um lugar ou uma situação que lhe permitisse recomeçar, sentir-se confortável, pertencente. A tentativa de resgatar resquícios de si mesma. Sair do centro e embrenhar-se pela periferia de Porto Alegre “já não eram propriamente caminhos, eram sucessivos buracos, frestas, rachaduras na superfície da cidade pelas quais eu ia passando de mundo em mundo, ou era vagar por mundo nenhum...” (REZENDE, 2014, p. 102).

De acordo com Nouss (2016, p. 57), “qualquer lugar pode ser lugar de partida, todos os lugares podem ser lugares de acolhimento – na medida em que nenhum enraizamento tem origem no absoluto”. Dessa forma, Alice, por meio do sofrimento, da angústia, de desilusões, do desespero e do processo de tentativa e erro, percorreria as veias e artérias de Porto Alegre no intuito de identificar-se com alguma espécie de cultura:

Continuei por semanas minha romaria pelo *avesso* da cidade, explorando livremente todas as brechas, quase *invisíveis* pra quem vive na *superfície*, pra cá e pra lá, às vezes à tona e de novo pro fundo, rodoviária, vilas, sebos e briques, alojamentos, pronto-socorro, portas de igrejas, de terreiros de candomblé, *procurando meus iguais*, por baixo dos viadutos, das pontes do arroio Dilúvio, nas madrugadas, *sobrevivente*, sesteando nas praças e jardins, debaixo dos arcos e marquises, sob as cobertas das paradas de ônibus desertas, vendo o mundo de baixo pra cima, dos passantes, apenas os pés” (REZENDE, 2014, p. 235 – grifos nossos).

Um novo olhar toma conta de Alice. Antes no centro, observando tudo de um posto privilegiado, desconsiderando a vida pulsante nos meandros da metrópole, agora as camadas sociais inferiores lhe mostram que a cidade grande não é feita apenas por ricos e descendentes de europeus. Nos bairros mais afastados existem baianos, paraibanos e cearenses. Gente que, assim como ela, veio de longe e resiste nos guetos, tentando manter a sua cultura. O estranhamento inicial vai, pouco a pouco, dando lugar a uma identificação pacificadora:

Estranhezas, eu disse? Engraçado é que eu tinha a impressão de, afinal, quase nada ver de tão estranho assim, neste Sul tão longe de casa, o povo misturado de todas as cores, os petiscos de pobre, aquele tanto de negros gaúchos que eu nunca soube que existiam, violência e solidariedade, pobreza e necessidades, *iguais à da minha terra*, a pedir milagres (REZENDE, 2014, p. 120 – grifo nosso).

Ao encontrar pessoas de aspecto físico semelhante ao dela, falantes cujo sotaque remetia ao de sua terra, comidas com o cheiro do nordeste do Brasil, Alice encontra um alento em meio à peregrinação e ao isolamento: “Comi tapioca com coco, tomei café, refresco de cajá, A gente arranja, alguém traz e guarda no freezer, sempre tem” (REZENDE, 2014, p. 204). A resistência cultural é a manutenção do lar dos exilados. Segundo Said (2003, p. 50), “o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal”. Ao compartilhar de aspectos culturais ligados a suas origens, a personagem comunga com temas que lhe são caros, resistindo à distância, à mudança de clima e de costumes que lhe afligiam quando de sua chegada.

O conceito de residência é questionado, uma vez que “chegar a um outro lugar significa construir um outro olhar sobre o mundo e interrogar-se sobre a sua habitabilidade” (NOUSS, 2016, p. 88). A peregrinação de Alice pela periferia possibilitou-lhe uma reflexão acerca de sua própria condição no mundo. Ao olhar para o outro, exilado como ela, foi capaz de fazer uma releitura de si mesma: “Lola, Arturo, foram só os primeiros [...] eram tantos!, aves migrantes de todas as espécies, perdidas do bando, cansadas ou extraviadas a meio do caminho, esperando sob sol, chuva e sereno a volta do bando que as resgate?” (REZENDE, 2014, p. 237-238).

A identificação com aqueles que passavam pelos mesmos tormentos, problemas e situações fez com que Alice pudesse reencontrar uma possibilidade de existência longe de sua terra natal. Como atesta Nouss, “chegar a um sítio não significa que terminou o percurso. Ter partido da sua terra para a exilância dissolve a própria noção de terra originária” (NOUSS, p. 70). Em outros termos, ao colocar-se em movimento, reconhecer indícios de sua própria cultura e sentir-se em casa perto de pessoas como ela, Alice fez do exílio uma possibilidade existencial. Apesar de todo o sofrimento e irreversibilidade do deslocamento forçado, a protagonista pôde fazer uma releitura de mundo a partir de um prisma muito mais autêntico, o qual ela provavelmente não adotaria se tivesse ficado em João Pessoa.

Considerações finais

Atualmente, muitos refugiados buscam abrigo em países cujos nativos nem sempre estão dispostos a aceitá-los. É o caso dos sírios, que atravessam as suas fronteiras à procura de um lugar mais digno para viver e nem sempre são recebidos de braços abertos. Na América do Sul, os venezuelanos enfrentam problemas políticos cuja saída é abandonar a sua pátria e tentar a sorte nos países vizinhos. Nesses casos, a imigração em massa acaba por

desestabilizar principalmente a vida de quem se vê obrigado a deixar o seu lar, mas também de quem prima por sua estabilidade em um país cujo sistema político e religioso parece estar em ordem.

A literatura, por ser uma manifestação artística que dialoga frequentemente com os problemas sociais, tem abordado a problemática dos exilados, refugiados e imigrantes, mostrando o lado de quem sofre com perseguições de todo gênero. É nesse âmbito que surge o romance *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende.

Este estudo objetivou fazer uma análise da obra referida visando discutir os temas relacionados ao exílio e ao deslocamento forçado. Tentou-se compreender qual o impacto psicológico e cultural na vida de uma pessoa que se vê obrigada a abandonar o seu lar e partir em busca de uma nova possibilidade de vida. Do mesmo modo, analisou-se quais as perspectivas de um indivíduo que precisa retomar as rédeas de sua existência a partir de um lugar que, *a priori*, mostra-se totalmente estranho ao recém-chegado.

A partir da narrativa de Alice, paraibana que peregrinou por quarenta dias pelas ruas da capital gaúcha em busca de algum ponto de apoio, algum sinal que fizesse sentido para ela, alguém que ela pudesse chamar de família ou algum lugar que ela pudesse chamar de lar, percebeu-se que o trauma do abandono da terra natal é irreversível, ou seja, nenhuma conquista a partir do exílio poderá reverter o dano causado pelo impacto da migração forçada. Por outro lado, o contato com uma cultura que remeta ao seu passado, o seu lar ou a perspectiva de retomada de um sonho pode fazer com que o exilado projete para si mesmo um novo destino. Além disso, a experiência exílica pode propiciar ao deslocado um olhar mais humano no que tange às questões mais simples e profundas da existência, pois o coloca em uma posição de identificação com relação ao seu próximo.

Referências

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da história em Walter Benjamin. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2000.

NASCIMENTO, L. S. Imigrantes: identidade em trânsito. In: VAZ, A. E. A.; BAUMGARTEN, C. A.; CURY, M. Z. F. (org.). *Literatura e imigrantes*: sonhos em movimento. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, POST-LIT; Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Programa de Pós-Graduação em Letras: História da Literatura, 2006.

NEVES, A. L. M. de S.; MELO, B. S. A representação da velhice em *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende. In: *Revista Letras Raras*: A literatura contemporânea e suas interfaces. vol. 7. n 1. Ano 2018.

NOUSS, A. Exiliência. In: *Pensar o exílio e a migração hoje*. Trad. Ana Paula Coutinho. Porto: Edições Afrontamento, 2016.

RESENDE, B. V. de; DAVID, N. A. A cidade e a escrita do corpo em *Quarenta Dias*. In: *Contexto*. Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras. n. 30. 2016. Vitória: Ufes, PPGL, 1992. v. semestral.

REZENDE, M. V. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SAID, E. W. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Inovações e Repetições das Representações Femininas em *A Intrusa*, de Julia Lopes de Almeida

Ilka Vanessa Meireles Santos

Considerações Iniciais

A representação é uma forma imaginária de ver o outro, resulta numa fala em nome do outro. Assim, entende-se por representação a reprodução daquilo que o autor ou autora pensa a respeito dos valores, costumes e sua visão de mundo os quais são demonstrados pelo viés literário, embora, durante muito tempo, esta propensão estivesse marcada pela percepção masculina. Conforme afirmam Cecil Zinani e Natalia Borges Polezzo, o texto literário não é necessariamente resultado de uma influência direta do contexto histórico-cultural da época que o escritor ou escritora está inserido (a), mas pode refletir e revelar:

(...) marcas culturais que afetam os processos de formação, com suas peculiaridades e possibilidades, ou seja, o registro de uma construção das diferenças e das distintas formas de se lidar com experiências do desenvolvimento social e cultural do indivíduo e da coletividade (ZINANI & POLESSO, 2010, p. 100).

Todavia, ao apropriar-se da palavra, a mulher, enquanto sujeito do discurso, buscou outras formas de representação feminina que as diferenciava daquelas expostas pelo olhar masculino. Essas representações eram, por vezes, fruto de suas próprias experiências, voltadas às especificidades femininas, mas, também, revelavam aspectos históricos, culturais e sociais de uma época.

Pensar o feminino constitui uma tarefa instigante, pois é também por meio da escrita que a mulher se revela ao demonstrar que as mulheres almejam papéis além daqueles designados pela sociedade patriarcal. Mesmo enfrentando todos os desafios, o discurso feminino transpôs os obstáculos do silêncio e gradativamente se fez ouvir.

A representação da figura feminina, nas produções literárias de Julia Lopes de Almeida, apresenta aspectos que caracterizam o percurso histórico e cultural das mulheres inseridas em uma sociedade patriarcal em que as conquistas femininas foram ocorrendo, por vezes silenciosas, e outras literalmente grafadas às escondidas.

Julia Lopes de Almeida (1862-1934) foi uma artista multifacetada do século XIX, período em que as mulheres não eram reconhecidas como escritoras, além de estarem restritas ao papel de leitoras e personagens; e às mulheres letradas da época era reservado o direito de escrever somente sobre determinados assuntos, como moda, culinária, ou seja, temas do lar.

A produção literária de Julia Lopes de Almeida foi bastante diversificada, dividindo-se entre contos infantis e juvenis, romances, crônicas, peças teatrais e ensaios. Em seus escritos, independente do gênero textual, é possível observar a luta por mudanças na situação da mulher na sociedade patriarcal. Embora a escritora não proponha diretamente à mulher a rejeição do papel social destinado a ela, Julia Lopes anuncia o progresso para o exercício desta função feminina. A autora consegue utilizar artifícios que, sem confrontar as normas sociais estabelecidas à mulher, usam essas mesmas convenções sociais como alegação para requerer condições que dariam à mulher mais autonomia em relação ao homem.

Um dos aspectos importantes que se pode verificar na obra de Julia Lopes de Almeida é o protagonismo feminino presente na sua produção literária, e por meio dele a autora expõe sua preocupação social com a mulher, além de mostrar sua visão sobre os avanços e retrocessos no processo de participação feminina na sociedade brasileira.

Da autoria feminina: estudos e avanços

Os estudos que se desenvolveram a respeito da mulher, do feminino, também enveredaram pela própria qualidade do que se escrevia e de quem se propunha a ler dentro de arcabouço de ideias e das próprias conjunturas que cercavam essas produções literárias. Foi nesse sentido que se instituiu também a formação de uma crítica literária feminista, mais um instrumento incentivador da produção literária feminina.

O papel da crítica literária feminista é baseado nos estudos da teoria feminista, ou seja, nas políticas do feminismo em que os princípios e ideologias do feminismo são usados para desconstruir a perspectiva masculina, uma forma de fugir dos padrões impostos pela crítica misógina, ou seja, aquela que é avessa à produção literária feminina. Desde o início do século XX, o estudo da crítica feminista foi desenvolvido pela ensaísta e escritora Virginia Woolf (1882-1941), em *Um teto todo seu* (1928), e também pela filósofa Simone de Beauvoir, com *O segundo sexo* (1940), que tentam explicar os encadeamentos da literatura de autoria feminina na visão de mundo. A crítica feminista está intrinsecamente ligada aos fatos históricos do movimento feminista, assim como às circunstâncias sócio-históricas em que se encontravam as mulheres, servindo como elemento impulsionador decisivo na produção literária das representações femininas. São essas questões que norteiam o trabalho da crítica feminista: desconstruir ideologias tradicionais masculinas e discutir as representações femininas e masculinas, com o objetivo de colocar em evidência as questões de identidade de gênero.

A crítica literária feminista surge, mais precisamente, na segunda metade do século XX, nos Estados Unidos, em que o feminismo radical se apoia na antropologia cultural e na história social, manifestando-se como nova proposta de crítica no campo literário. Da mesma forma, em 1973, na França, surge uma crítica, com pretensões não feministas, apoiada na psicanálise de Lacan, a qual considera que a característica feminina está na própria linguagem. Tem-se, de modo geral, a apresentação de duas formas de desenvolvimento da crítica feminista: uma tem por objetivo o resgate de obras escritas por mulheres e que ficaram "esquecidas", a outra pretende fazer uma releitura de obras literárias, independente da autoria, considerando a experiência feminina, ou seja, observando através do estilo, da temática e das diferentes vozes do texto, a importância da voz feminina e os traços de patriarcalismo presentes na obra.

A crítica literária feminista nos Estados Unidos tem como marco inicial a obra *Política Sexual*, em 1968, da autora Kate Millet, a qual faz um estudo da representação da mulher na literatura por meio de obras dos autores como Henry Miller, Norman Mailer e Jean Genet. Mais do que apresentar um simples estudo a respeito dessas obras, Kate Millet as utiliza como base para formular sua teoria da política sexual, onde expõe a extensão do patriarcado em nossa sociedade, as relações de poder entre os sexos e os estereótipos criados por autores masculinos e que eram atribuídos às mulheres. Corroborando com Sartre (1957) e Beauvoir (1980), a autora expõe que toda expressão de poder é permitida por parte do subordinado. Ao serem instituídos, os papéis femininos tornam-se inibidos, e a necessidade de representá-los por meio da relação de dominação do homem sobre a mulher é o que Kate Millet denomina de "política sexual".

Conforme a teórica, essa política de força influencia a literatura ao passo que os princípios morais têm sido criados pelo homem. Ela considera que, nas construções narrativas de autoria masculina, as regras sociais dão vazão às narrativas e delineiam as peripécias amorosas de acordo com o direcionamento masculino, além de considerar o público masculino como

leitor de romances ou como forma de controlar a leitura de mulheres, fazendo com que ela leia assimilando a perspectiva masculina. Assim, a historiografia literária brasileira, que foi baseada no cânone masculino, acabou ocasionando a exclusão das escritoras, em especial a produção literária feminina do século XIX.

Tendo como principal representante da ginocrítica, a norte-americana Elaine Showalter (1985), termo, inclusive, inventado pela própria teórica. Essa concepção apresenta um modo de perspectiva literária voltado especialmente para a análise de produções literárias de autoria feminina. Dessa forma, a ginocrítica, a princípio, provoca o resgate e o reconhecimento de textos de autoria feminina, ou seja, preconiza uma crítica feita por mulheres e para mulheres: “A ginocrítica analisa a história dos estilos, os temas, os gêneros literários e as estruturas literárias escritas por mulheres [...] a psicodinâmica da criatividade feminina e estudos sobre autoras e obras literárias específicas.” (SHOWALTER *apud* BONNICI, 2007, p. 132). Mas cabe salientar que não se cria nada em termos de crítica a partir de um ponto inicial única e exclusivamente para a literatura feminina. O que Elaine Showalter estabelece é uma ampliação e flexibilização do cânone crítico para a situação das mulheres escritoras, levando em consideração suas especificidades, tal como afirma Elódia Xavier que já observa tal fato:

A tradição canônica não pode e não deve, pura e simplesmente, ser abolida; mas a flexibilização do cânone, reconhecendo a contribuição das diferenças, pode e deve permitir a valorização de obras até então invisíveis. Porque, para além do cânone, há muito mais do que supõe o nosso relativo conhecimento... (XAVIER, 1999, p. 21).

É nessa perspectiva que Elaine Showalter entende a crítica feminista como um “território selvagem”, uma vez que existe uma diversidade de proposições teóricas que são caracterizadas por obstáculos que vão desde considerar o gênero da autoria até a aplicação do gênero como categoria de análise, o que virá a assinalar as discussões acadêmicas a partir da década de 1990.

Por outro lado, a crítica feminista francesa, datada de 1973, não se detém apenas no campo literário. Apresenta seus estudos em outros campos, como a Linguística, a Semiótica e a Psicanálise, tendo como objetivo identificar uma possível linguagem feminina, ou seja, uma tentativa de explicar o que seria a escrita feminina, e tem como principais representantes as estudiosas Julia Kristeva e Hélène Cixous. A tese defendida por elas se baseia no fato de que as diferenças sexuais são construídas psicologicamente de acordo com um dado contexto social. Assim, as estudiosas francesas fazem uso da Psicanálise como sendo uma ciência que é capaz de fornecer subsídios para a origem e formação dos gêneros, entendendo essa ciência como sendo um método capaz de estudar o ser humano em todos os seus aspectos.

Enquanto a crítica feminista anglo-americana sustenta-se na antropologia cultural e na história social, a crítica francesa está pautada na psicanálise lacaniana, que caracteriza a mulher como um “ser de falta”, ou seja, saindo da rejeição que a Psicanálise designa à mulher e entendendo que seu corpo expressa estímulos involuntários e desejos que vem do inconsciente, ela o apodera como o mecanismo de “escritura feminina”. Assim também explica Lúcia Castello Branco, apoiadora dessa crítica no Brasil:

Ora, a mulher, em nossa cultura, caracteriza-se sobretudo como um ser de falta. Mais ainda que o homem, é ela quem se define por meio da privação, da perda, da ausência: é ela a que não possui. Destituída de voz, de poder, de intelecto, de alma, de pênis, resta-lhe a falta, a lacuna, esse lugar do vazio em que o feminino se instaura. Nisto reside seu extremo poder: em sua capacidade de manipular a perda, em sua íntima relação com a morte. (BRANCO, 2004, p. 133).

Tanto Hélène Cixous e Julia Kristeva carregam suas análises críticas da literatura feminina com uma profunda e pesada carga psicanalítica, com base nos estudos do teórico Lacan. Estas autoras têm abordagens sutilmente diferentes, pois em suas teorias utilizam aspectos da psicanálise pós-estruturalista, calcadas em análises pré-edípicas. Todavia, a autora Hélène

Cixous trabalha centrada no inconsciente que pode vir à tona como um posicionamento perante a opressão masculina, nesse caso produzindo textos que choquem o poder do gênero masculino. Já a autora Julia Kristeva tem um posicionamento atrelado ao uso da linguagem como um referencial ideológico a ser profundamente investigado. Um outro diferencial entre ambas é que Hélène Cixous acredita que um homem seja capaz de escrever um texto feminino, bastando, para isso, ligar-se mentalmente a este gênero e universo.

Dessa forma, como esclarece Zolin (2009) sobre as ideias de Cixous e Kristeva sobre a crítica literária feminina francesa:

Cixous (1988) não reconhece a 'escritura feminina', subversora do falocentrismo e do patriarcalismo, apenas como sendo oriunda do ser biológico feminino. Embora ela considere a mulher privilegiada ao seu acesso, homens também podem eventualmente produzi-la. Na verdade, ela chama de feminina a escrita subversiva que ela tem em mente, porque aquela marcada pela opressão é claramente masculina.

Já a crítica literária e psicanalista de Julia Kristeva (1974), seguindo na trilha da psicanálise lacaniana, integrante do que alguns chamam de crítica pós-feminista, combinando Linguística, Literatura e Psicanálise, também problematiza, na década de 1970, as questões referentes à sexualidade, identidade, escrita e linguagem femininas, mas nega uma fala ou uma escrita específica da mulher (ZOLIN, 2009, p. 195).

Assim, os estudos da crítica feminista contribuíram para dar visibilidade à literatura de autoria feminina, uma vez que propiciam a desconstrução dos paradigmas literários vigentes, alicerçados em ideologias de gênero. As escritoras, até então excluídas e apagadas, foram estimuladas a se tornarem independentes no cenário literário e investir em indagações sobre os enunciados de dominação, desvelando-lhes o modo de funcionamento, desmascarando os processos de naturalização das diferenças hierarquizadas de gênero e, conseqüentemente, questionando o cânone literário estabelecido.

Considerando a representação feminina como um dos elementos característicos dos textos de autoria feminina, entende-se o termo representação como sendo tornar-se percebível e persuadir sobre uma dada realidade representada, manifestando-lhe a presença (GINZBURG, 2001), e assim dar evidência ao outro (CHARTIER, 1990); mas representar pode também significar “falar em nome do outro”. Nessa linha de pensamento, ZOLIN (2011) assegura que o sujeito que tem certificado o direito ao discurso e que será tomado como parâmetro, enquanto o outro permanece silenciado, é dotado de um poder que lhe é conferido pelo lugar que ocupa no interior da sociedade, designado por meio do julgamento de sua classe social, sua etnia, seu gênero...

No caso específico da obra *A Intrusa*, Julia Lopes de Almeida está inserida no que Elaine Showalter, representante da crítica norte-americana, classifica como feminina, pois sua narrativa tem como desfecho o casamento, ou seja, a obra de Julia rende-se ao chamado destino de mulher: casar, ter filhos, cuidar da casa e do marido. O universo ficcional exposto por Julia é representado por meio da personagem Alice apresenta uma mulher independente que se realiza por meio do trabalho doméstico, ou seja, um trabalho que não ultrapassa o espaço privado. Assim, a personagem passa de governanta a dona de casa, conseguindo um marido por meio de sua proficiência. Por outro lado, pode-se observar também que a literatura de Julia Lopes de Almeida demonstra sua preocupação com o destino das personagens femininas, apresentando, por meio de um discurso simulado, uma possibilidade para a mulher se identificar e se espelhar, ou seja, mostrando que a mulher tem outros meios além daqueles determinados pela sociedade patriarcalista.

Todavia, repensar na escrita de autoria feminina se faz necessária para que se possa entender o papel da mulher da sociedade, seus anseios, seus pensamentos, como a mulher enquanto escritora olhava a si mesma e a sociedade em que vivia, e que, apesar da dificuldade de aceitação da mulher como produtora literária, existiram aquelas que conseguiram transpor esses

obstáculos, se manifestar e que lutaram por meio da pena pela igualdade de gêneros, pela liberdade de pensamento, por direitos sociais, políticos e literários.

Inovações e repetições em *A Intrusa*

A investigação proposta por meio do estudo das representações femininas de *A Intrusa*, de Julia Lopes de Almeida, insinua a construção da imagem de uma nova mulher, uma vez que apresenta personagens que transitam entre os velhos e os novos costumes adquiridos com o advento das transformações sociais do início do século XX.

De enredo simples e objetivo, o romance *A Intrusa* foi publicado no início do século XX, no ano de 1908, em formato de livro. A obra tem como personagem principal Alice Galba, candidata à governanta que se apresenta à casa do viúvo Argemiro após ler um anúncio no jornal em que o viúvo solicita uma pessoa para cuidar da casa e também educar sua filha Maria da Glória. Alice enfrentará todos os preconceitos e entraves dessa profissão. Tem-se, portanto, uma das preocupações da escritora Julia Lopes de Almeida em expor a independência feminina por meio do trabalho.

Mas como falar em um tema tão delicado em uma época em que a sociedade ainda era extremamente patriarcal? Julia Lopes de Almeida carrega em seus textos como característica notável a sutileza, a diplomacia em apresentar estes temas na sociedade brasileira do início do século XX. De forma habilidosa, a escritora tentou inserir o comedimento, a discrição para apresentar uma consciência acerca da condição feminina, caracterizada por personagens que quebram as expectativas valorizadas pelo patriarcalismo.

Nota-se que nas obras escritas por Julia Lopes de Almeida, os enredos apresentam elementos do cotidiano feminino, como o lar, as relações familiares, assim como personagens femininas com índole sensata, objetivas, com espírito de justiça, que valorizam o trabalho e a instrução. Assim, Julia Lopes de Almeida permite revelar em suas produções literárias “ambigui-

dades e compromissos, avanços e acomodações, tentou conciliar, na vida e a obra, o modelo da Nova Mulher...” (TELLES, 2000, p. 436). A escritora foi capaz de apresentar, de forma implícita em seus romances, personagens femininas que transgrediram ou tentaram, de alguma forma, se opor ao poder patriarcalista.

A protagonista de *A Intrusa* dentro da obra tem sua construção feita, em boa parte do romance, de maneira onipresente. Raramente observam-se falas da personagem, no entanto, o enredo curiosamente a utiliza como eixo de discussão e de desenrolar de uma série de eventos, sendo assim, a protagonista Alice se desenvolve de modo “como suporte da ação que normalmente é, sobretudo, como lugar preferencial de afirmação ideológica” (REIS, 1987, p. 309). O diferencial da construção da personagem Alice é que ela não foi construída diretamente pelo olhar da escritora ou pelo narrador, mas foi apresentada por uma sequência de construções elaboradas por outros personagens, que não são unânimes em suas opiniões e, às vezes, até podendo mudá-las, como é o caso do viúvo Argemiro que, no primeiro contato com a governanta, era desconfiado do seu caráter.

Analisando a obra *A Intrusa*, de Julia Lopes de Almeida, é possível notar o trabalho feminino como um dos temas, em que a representação feminina, mais precisamente da protagonista Alice, aparece à sombra dos demais personagens. Ao expor a profissão de governanta/preceptora, Julia Lopes de Almeida apresenta o trabalho como uma das demandas femininas necessárias, principalmente quando as mulheres se veem sozinhas, sem o apoio de um pai ou marido. Assim, percebe-se que o trabalho feminino passa a modificar o próprio destino da mulher.

A figura da governanta/preceptora é o elemento estranho dentro do núcleo doméstico, pois é vista como “símbolo de uma época de repressão social à mulher e, ao mesmo tempo, alegoria que projeta o excluído, o outro, a sombra, como uma forma de alteridade que ilumina a diferença” (MONTEIRO, 2000, p. 17). Em *A Intrusa*, tem-se um trecho que exemplifica a visão das governantas/preceptoras:

A antipatia da avó sugerira-lhe instintiva repugnância por essa intrusa, como chamavam lá em casa a governanta das Laranjeiras. Ah, mas Glória tinha o seu plano, não deixaria que a outra tomasse confiança consigo. Uma alugada, uma mercenária! (ALMEIDA, 1994, p. 21).

No romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, a representação crítica das governantas fica mais evidente, uma vez que a voz da narrativa é da própria Jane Eyre, que relata uma conversa na casa do Sr. Rochester como mostra o fragmento a seguir:

Eu temia – ou devo dizer que esperava? – que a alusão feita a mim fizesse Mr. Rochester olhar para o meu lado. E, involuntariamente, mergulhei ainda mais na sombra. Mas ele não olhou.

– Nunca pensei no assunto – disse ele, indiferente, olhando direto para a frente.

– Não, os homens nunca pensam em economia e bom senso. Devia ouvir o que a mamãe diz a respeito de governantas. Mary e eu tivemos, pelo menos, uma dúzia delas. A metade era detestável e o resto era ridículo. E todas eram um pesadelo... (BRONTË, 2010, p. 158).

Assim, a representação da mulher na figura da governanta/preceptora traz questões importantes do papel feminino, uma vez que expõe a mulher à vida pública, ou seja, no espaço do outro, colocando em discussão o sujeito feminino com suas singularidades e ambiguidades, o constante contraste entre a mulher como o objeto da representação e a própria condição da representação e, por outro lado, mulheres como produto da sociedade de sua época.

Observa-se que, nas duas obras, a figura da governanta/preceptora é o ser que habita um mundo de sombras e invisibilidade no ambiente doméstico. Na sociedade vitoriana, a figura da governanta/preceptora constitui uma ameaça à moralidade feminina. Conforme aponta Sohiet (2004):

Para grande parte dos estudiosos em comportamentos da virada do século XIX para o XX, a intelectual emancipada era mau exemplo para as outras mulheres, pois faria com que acreditassem que poderiam viver sem o auxílio do marido. Ao se recusarem a restringir seu universo à maternidade e ao lar, desprezando as suas funções naturais, essas mulheres de comportamento diferenciado seriam a fonte de todos os flagelos sociais (SOHIET, 2004).

Posteriormente, em meados do século XX, mais precisamente em 1934, tem-se a obra da escritora australiana Pamela Lyndon Travers, *Mary Poppins*, que teve sua primeira adaptação para o cinema em 1964 e, mais recentemente, em 2018, com o retorno de *Mary Poppins*. Tanto a obra literária quanto a adaptação trazem na representação da figura da governanta *Mary Poppins* uma combinação de conciliação e insubordinação. No livro, *Mary Poppins* tem conduta mais rígida com as crianças, requisito condizente com a realidade de seus patrões e de acordo com as exigências para o exercício do cargo, mas é no equilíbrio entre o mundo formal e a fantasia que a personagem se destaca, recurso bastante explorado na adaptação feita pela *Disney*, além de apresentar *Mary Poppins* com mais doçura no trato com as crianças. Apesar de as obras (livro e filme) terem sido associadas ao público infantil e terem essências diferentes, o livro de Pamela Travers traz diversas abordagens que podem ser analisadas, entre elas a emancipação feminina que também está representada na figura da protagonista do livro.

No que se refere à apresentação de outras abordagens de representação da figura feminina tendo como parâmetro as personagens de *A Intrusa*, o perfil feminino da Pedrosa é instigante. Caracterizada como uma mulher ardilosa e que “Vingava-se do destino de tê-la feito mulher” (ALMEIDA, 1994, p. 11). A Pedrosa apresenta como características marcantes a sua astúcia e inteligência para tentar conseguir aquilo que deseja. O fato de a personagem ser reconhecida pelo seu sobrenome ressalta sua personalidade dominante. Dessa forma, a personagem se autodescreve “...desde que me conheço sou assim... atilada e corajosa (ALMEIDA, 1994, p. 42). Pedrosa simboliza o ser feminino ardiloso, assim como Capitu, em *Dom Casmurro*, com seus “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Tanto em *A Intrusa* como em *Dom Casmurro* as personagens femininas fazem articulações para conseguir o que almejam. Assim, tem-se em *A Intrusa* um exemplo que ilustra as articulações de Pedrosa:

[...] É preciso ter faro para se perceber bem isso... Catando-se seixinhos podem-se fazer castelos... Este é um provérbio inventado por mim e que não deves esquecer...

– Mamã não receia...

– Quem tem medo não vai à guerra. E depois, medo de quê?

– Que percebam...

– Faço tudo com muita diplomacia; sei disfarçar a minha vontade, fazê-la triunfar sem que ninguém perceba. É um dom peculiar e que eu desejo transmitir-te (ALMEIDA, 1994, p. 42).

Em *Dom Casmurro*, destaca-se o seguinte fragmento que exemplifica as ideias engenhosas de Capitu:

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, (...) mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. [...] - Posso confessar? - Pois, sim, mas seria aparecer francamente, e o melhor é outra coisa. José Dias... - Que tem José Dias? - Pode ser um bom empenho. - Mas se foi ele mesmo que falou... - Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode... - Não acho, não, Capitu. - Então vá para o seminário. - Isso não. - Mas que se perde em experimentar? Experimentemos; faça o que lhe digo (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 37-38).

Na comparação entre as representações das duas personagens observa-se o caráter transgressor de ambas, uma vez que características como inteligência e astúcia eram elementos condenáveis na conduta de mulheres pertencentes à sociedade patriarcal, pois o ideal de feminino do patriarcado, segundo Telles (2012), era a mulher doce, submissa, o anjo que consola, ouve, sorri, compreende, reclusa do lar. Assim, essa mulher ideal começa a ruir, tanto em *Dom Casmurro* quanto em *A Intrusa*.

Outro exemplo de transgressão da obra em análise é a filha da Pedrosa, Sinhá, descrita como uma moça “...muito espigada, mais alta que a mãe, com um arzinho petulante no rosto claro, de feições miúdas” (ALMEIDA, 1994, p. 27), não concordou em seguir os planos e os mesmos passos que a mãe para conseguir um marido de boa posição social. Sinhá não queria ser

objeto de negociação, muito menos casar sem amor, o que configura sua obstinação em suas escolhas, como é destacado no fragmento que segue em que Sinhá reflete sobre os planos de casamento que a mãe programou para ela:

Tinha pensado muito desde aquele passeio ao Corcovado e começava a compreender o seu papel... A mãe oferecia-a ao Argemiro... era por causa dele que lhe pusera nas orelhas aquelas pérolas, que pareciam queimá-la... Por quê? Porque ele era rico e ocupava na sociedade um lugar brilhante... Amava-a ele? não!... amava-o ela? talvez... (ALMEIDA, 1994, p. 52).

Observa-se que o romantismo da personagem Sinhá está implícito no fato de a personagem não aceitar casar-se por meras ambições, convenções. Ela acredita no amor verdadeiro, não no amor pela posição, pelo contrato social. No fragmento a seguir, tem-se a passagem do trecho em que Sinhá anula qualquer intenção de casamento com Argemiro:

Argemiro não pôde conter um movimento de surpresa. Ela, muito séria, com uma gravidade que a tornava linda, estendeu para ele o agasalho e disse com um fio de voz suave e triste:

– Agradeço a sua resolução... vá-se embora e peço-lhe que não volte, senão quando souber que eu já não estou aqui... Para o senhor isso não será um sacrifício; e quanto a nós... a saudade que nos deixar será atenuada pela certeza do seu respeito e da sua estima... (ALMEIDA, 1994, p. 55).

Conforme Beauvoir, “O amor na mulher é uma tentativa suprema de superar, assumindo-a, a dependência a que se se acha condenada; mas, mesmo consentida, essa dependência não se pode viver senão no medo e no servilismo (BEAUVOIR, 1967, p. 437). Na obra *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, a personagem Elizabeth também se recusa a casar com uma pessoa que não foi escolhida por ela, o que contraria sua liberdade de escolha. A escritora Jane Austen é defensora da autonomia feminina, marca característica de seus romances, como mostra o trecho a seguir em que Elizabeth recusa um pedido de casamento:

Você é muito precipitado, senhor [...] você se esquece que eu nada respondi. Deixe-me fazê-lo sem perda de tempo. Aceite meus agradecimentos pelo elogio que faz de mim. Sou muito sensível à honra de suas propostas, mas me é impossível fazer qualquer coisa senão decliná-las. [...] Com a minha palavra, senhor, [...] sua esperança é bem extraordinária depois de minha declaração. Eu lhe asseguro que não sou uma destas jovens damas (se é que há tais damas) que são tão ousadas a arriscar sua felicidade pela oportunidade de serem pedidas em casamento uma segunda vez. Sou totalmente séria em minha recusa. Você não poderia me fazer feliz e estou convencida de que sou a última mulher no mundo que lhe poderia fazer assim (AUSTEN, 2012, p. 67-68).

Assim, como se pode observar na narrativa de Julia Lopes de Almeida e no romance de Jane Austen, ao desviar das ações programadas para as personagens, as escritoras expõem características de transgressão feminina.

O perfil da Baronesa Luiza, personagem de *A Intrusa*, também contraria as perspectivas das ideias de liberalidade feminina das primeiras décadas do século XX. A Baronesa representa o modelo de mulher da sociedade patriarcal, expresso na sua excessiva valorização da maternidade e sua percepção sobre educação, casamento, entre outras questões. Quanto à valorização da maternidade, a Baronesa destaca-se pelo seu apego excessivo e doentio pela memória da filha morta e sua hostilidade em relação a tudo que representava novos costumes e, principalmente, à governanta/preceptora Alice. Um exemplo de seu comportamento doentio em relação à memória de sua filha falecida está no fragmento que segue:

- Como és frio...
- Sou velho; e tenho juízo.
- Também eu sou velha...
- Mas és mulher, e vives mais do sentimento que da razão... Alimentas a ideia de que tua filha sente, sofre, existe, e exiges que ela ocupe um lugar que infelizmente está bem vazio... Deleitas-te em revolver saudades; fixas-te em pensamentos de que deverias fugir; a morte assusta-te; a ideia do *nada* apavora-te e crias então um mundo à parte para tua filha, que, se continua a viver, é só no teu cérebro, mais ainda do que no teu coração! Reage contra essa tortura...
- É a minha consolação...
- É o teu desespero!

- Não é... talvez deva ser como dizes... mas eu agarro-me a esta ilusão, para poder suportar a saudade...
- Não chores...
- Sinto-me tão sozinha! (ALMEIDA, 1994, p. 68).

A dor da Baronesa pela saudade da filha morta e sua insistência em fazer com que a filha sempre esteja viva na mente e no coração do viúvo, faz com que a Baronesa, com seu ciúme exagerado, se transfigure numa vigilante da mente e do coração de Argemiro, como se observa no trecho que segue:

- [...] Minha sogra é uma sentinela sempre alerta na defesa do meu coração. Ela não se importa que me roubem os haveres ou que eu esbanje a minha fortuna; que eu tenha ou não tenha amigos, que eu trabalhe ou que descanse, que eu sofra ou me divirta; o que ela não quer, absolutamente, é que eu ame! Maria há de viver eternamente diante dos meus olhos, como vive diante dos seus, e hei de manter até o meu último alento a promessa que lhe fiz de não tornar a casar-me... (ALMEIDA, 1994, p. 59-60)

Em relação ao comportamento de cultuar imagens das primeiras esposas falecidas, tem-se como exemplo as personagens a Sra. Danver (Judith Anderson), personagem do filme *Rebecca*, produzido por Alfred Hitchcock (1940), e Juliana (Nathalia Timberg), obra inspirada no romance *Rebecca*, de Daphne du Marrie, da telenovela *A Sucessora*, adaptação do romance de mesmo título de Carolina Nabuco, dirigida por Herval Rossano, exibida em 1978 na Rede Globo, com cento e vinte e cinco capítulos. Devido à semelhança entre as obras, uma vez em que há a suspeita de plágio¹ por parte da escritora inglesa Daphne du Marrie da obra de Carolina Nabuco,

¹ A escritora Carolina Nabuco explica o plágio ocorrido em sua obra *A sucessora* nas páginas do livro *Oito décadas*: Eu havia traduzido o livro para o inglês com esperança de vê-lo editado nos Estados Unidos. Esta tradução foi oferecida – sem êxito – a várias editoras por uma agência literária de Nova Iorque, a quem confiei o manuscrito para esse fim, mediante contrato. Eu havia pedido a esse *literary agent* que tentasse também encontrar-me um editor na Inglaterra. Logo que li *Rebecca* e me inteirei do caso, escrevi a esse agente perguntando se havia atendido ao meu pedido de encontrar um editor em Londres. Respondeu-me que não. Pouco depois, porém, apareceu um artigo no *New York Times Book Review*, ressaltando as coincidências existentes entre *Rebecca* e *A sucessora*, e o agente então (não creio que no mesmo dia) apressou-se em me escrever que, de fato, mandara meu romance a seu correspondente inglês, cujo nome me comunicou. *Rebecca* vendeu-se literalmente aos milhões; foi traduzido em muitas línguas e depois explorado num magnífico filme. Embora muitos me aconselhassem iniciar processo, eu fiquei plenamente satisfeita em ver o plágio ser geralmente proclamado pelos que haviam lido os dois livros [...] (NABUCO, 2000, p. 140).

as representações das duas governantas são bem semelhantes. Ambas tinham a "função" de cultuar a memória da primeira esposa dos viúvos para que jamais fossem esquecidas por eles e por todos que a conheceram. As personagens das duas obras atormentavam as novas esposas do viúvo, pois para as governantas, as novas esposas eram intrusas que apareceram para tomar o lugar, se apoderar da casa, do viúvo e dos bens, que antes pertenciam a Rebecca de Winter, primeira esposa de Maximilian, e Alice Steen, falecida esposa de Roberto Steen. Da mesma forma, a Baronesa Luiza não aceita que outra mulher ocupe o lugar de sua filha: "Isso seria razoável, se não houvesse a vingar a doce Maria, tão abandonada... Pobre filha, ter o seu lar, o seu lugar, invadido por uma intrusa de má morte..." (ALMEIDA, 1994, p. 74).

Para que as falecidas esposas fossem lembradas por todos e, em especial, pelos viúvos, as personagens inspiradas nos romances *Rebecca* e *A Sucessora*, tem-se nas cenas de adaptação das obras, as imagens dos retratos das falecidas esposas e os objetos deixados por elas dispostos do mesmo modo. Assim, também, a Baronesa, mesmo não residindo na casa da filha, controlava a disposição dos objetos e dos retratados que eram espalhados pela casa, como mostra o trecho que segue:

– Você tem ido visitar o túmulo de Maria? Mandou reproduzir os retratos de Maria? – e assim o nome da filha saía-lhe constantemente da boca, como a querer impô-lo à lembrança de todos.

Os retratos de Maria, desde o de colo, de quatro meses, até o último, em que o seu perfil delicado se voltava para o céu, como a interrogá-lo, alinhavam-se sobre o *guéridon*, sobre o piano, na sala de visitas, na saleta de trabalho e na sala de jantar, repetindo-se por toda a casa, para que nunca os olhos maternos deixassem de o encontrar... Ela vivia assim perpetuamente arrastada pela saudade, nunca conformada, e criadora da ilusão! (ALMEIDA, 1994, p. 39).

No fragmento acima, é possível observar traços patológicos da personagem, como o apego ao passado, o ciúme exacerbado, o exagero no rememoração da filha. Trata-se de um perfil psicológico quase se apro-

ximando da loucura. As atitudes da personagem podem ser interpretadas como tentativas de reviver o passado.

Para contrapor a ideia de representação do passado, a personagem Maria da Glória, filha do viúvo Argemiro, simboliza o surgimento da nova mulher. A menina que, antes era apresentada como “uma selvagem, [...] mal sabe ler, rabisca umas letras em péssima caligrafia... e toca sem compasso umas intoleráveis lições do método! Já era tempo de saber muito mais” (ALMEIDA, 1994, p. 9), após os cuidados de Alice, aos poucos: “Deixa a casca selvagem com a avó, e fica a de cetim!” (ALMEIDA, 1994, p. 72). O olhar implementado em Maria da Glória por Alice direciona a menina a descobrir um novo mundo, apresentando alternativas para sua contemporaneidade e apontando perspectivas de construção de um novo futuro.

A representação da personagem Maria da Glória reflete o anúncio da nova mulher, as futuras gerações, pois Glória, como qualquer criança, é curiosa, principalmente quando começa a conhecer a realidade apresentada por Alice e a participar dos círculos sociais urbanos. Assim, para Souza e Silva (2015), a escrita de Julia Lopes de Almeida representa:

[...] uma voz feminista em um tempo em que a maioria das mulheres mal sabiam ler e escrever. Percebe[-se], assim, o pioneirismo e a força do discurso apresentado, ainda que muitas vezes implicitamente, na ficção da autora em estudo, como um modo de reivindicação do lugar da mulher dentro da sociedade [do início do século XX.] (SOUZA *et al.* SILVA, 2015, p. 11)

Nota-se que esse mesmo recurso é utilizado nas obras do escritor Monteiro Lobato, pois o autor sempre apresenta uma forma de colocar suas ideias e pensamentos como forma de educar o público leitor, como se pode comprovar nas palavras de Barbosa (1996):

A insistência e o senso de oportunidade com que Monteiro Lobato intercala instrução e educação em suas narrativas, mesmo as menos propícias a inserções didáticas, revelam, desnudam, esclarecem sua preocupação de fazer sua literatura para crianças e jovens um veículo de formação intelectual e moral (BARBOSA, 1996, p. 85).

Como se pode observar, tanto Julia Lopes de Almeida quanto Monteiro Lobato implementavam suas ideias por meio de suas personagens, tendo como objetivo a busca de uma conscientização da sociedade.

Portanto, as relações intertextuais entre a escritora Julia Lopes de Almeida com outros autores e obras (romances, filmes e peças teatrais) demonstram que a literatura suscita múltiplas leituras e interpretações, favorecendo um jogo de inovação e repetição de imagens de enredos e personagens.

Dessa forma, as representações femininas de Julia Lopes de Almeida, em *A Intrusa*, tentam conciliar costumes estabelecidos pela sociedade patriarcal e os novos valores que surgem com as transformações sociais das primeiras décadas do século XX. As personagens demonstram que sabem negociar com as convenções sociais com sutileza e determinação. Assim, nas representações femininas de *A Intrusa*, principalmente a protagonista do romance, a autora mostra que a mulher que se propõe a buscar sua independência por meio do trabalho não usufrui nenhum direito ou respeito por parte da sociedade do início do século XX.

Considerações finais

No romance *A Intrusa*, escrito por Julia Lopes de Almeida, estão presentes temas como o casamento, a profissionalização e educação feminina, sendo possível observar como estão estabelecidas as relações sociais dessa fase de transição, deixando em evidência o anúncio de novas posturas femininas, reflexo desse período de transição.

Nota-se na escrita de Julia Lopes de Almeida uma motivação em apresentar para as mulheres de sua época novos ideais femininos de comportamento e educação, Julia Lopes de Almeida se utilizou de uma simulação do discurso patriarcalista para construir representações femininas que anseiam por mudanças, sem que estas mudanças fossem caracterizadas por uma discriminação entre os gêneros.

Assim, por meio de sua habilidade escrita, Julia Lopes de Almeida foi capaz de tratar de temas amenos utilizando-se de intervalos entre a representação e a linguagem simples para apresentar as lacunas da sociedade burguesa, ou seja, a escritora se utilizava dessas lacunas para criticar valores e construções sociais pré-determinadas ao sujeito feminino.

Na narrativa analisada, observa-se que as representações femininas expostas por Julia Lopes de Almeida refletem a transitoriedade do período de início do século XX, além de constatar o diálogo que é estabelecido com as obras de outros escritores, tendo indícios de avanços e recuos, que se apresentam por meio de temas ou comportamentos recorrentes das personagens femininas.

Colocar a figura feminina como protagonista em suas obras é uma das marcas características da escritora Julia Lopes de Almeida, uma vez que expõe vários perfis femininos que representam pequenas perspectivas de mudança em relação à submissão da mulher. Observando a análise do romance *A Intrusa* descrita nesta pesquisa, tem-se a imagem da mulher sendo colocada em evidência, em que se ressalta o preconceito feminino como um dos principais entraves para as mulheres que revelam atitudes de busca pela independência financeira.

Dentro da obra *A Intrusa*, o mistério que envolve a figura de Alice é uma das facetas da escritora, pois ao construir a personagem dessa forma, ou seja, dispondo de sua invisibilidade e da sua ausência de expressão comunicativa, a personagem torna-se um objeto reflexivo da sociedade patriarcal, pois ao mesmo tempo em que fica implícito o perfil feminino da personagem, também fica claro o preconceito social que é declarado à mulher. A personagem é o espelho da sociedade patriarcal.

Destaca-se ainda o papel da mulher como o ser que é responsável pela harmonia do lar, além de expor contrapontos na construção de outras personagens femininas que ora tem comportamentos transgressores, ora estão presas às normas sociais pré-determinadas.

As representações femininas de Julia Lopes de Almeida estão entre uma linha tênue entre a crítica de valores à condição de subordinação da mulher, anunciando a libertação feminina e o disfarce da aceitação dos ditames da sociedade da época.

Ao suscitar discussões em torno das representações femininas, as personagens conservam atuais os conflitos de ideias que envolvem a condição feminina em várias situações de convivência em um grupo social, o que propõe novos olhares para a obra e para a escritora Julia Lopes de Almeida.

Referências

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Intrusa*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Ministério da Cultura, 1994.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Gold, 2004.
- AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. São Paulo: Editora Landmark, 2012.
- BARBOSA, Alaor. *O ficcionista Monteiro Lobato*. Editora Brasil, 1996.
- BEAUVOIR, Simone de. – *O segundo Sexo: a experiência vivida* – volume2, / Tradução Sérgio Milliet - 3. ed. – Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo Sexo: Fatos e mitos* – volume1, / Tradução Sérgio Milliet - 3. ed. – Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.
- BRANCO, L. C. *A escrita mulher*. In: BRANDÃO, R. S.; BRANCO, L. C. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 125-140.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. São Paulo: Editora Landmark, 2010.
- MONTEIRO, Maria Conceição. *Sombra errante: a preceptora na narrativa inglesa no século XIX*. Niterói: EdUFF, 2000.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. Tradução Deise Amaral. In: HOLLANDA, H.B. (Org.) *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SILVA, Marcelo Medeiros da. *Julia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco: uma escrita bem-comportada?* João Pessoa, 2011.

SOIHET, Raquel. Pisando no Sexo Frágil. *Revista Nossa História*. Ano 1, nº 03, janeiro 2004.

SOUZA, Elis Regina e SILVA, Marcelo. Sombra Errante: a preceptora em A Intrusa, de Júlia Lopes de Almeida, *Revista Milba*, v. 1 n. 1, out. 2015/mar. 2016. Disponível em: <> Acesso em: 05 fev.2020.

TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*. 1987. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - PUC/SP, São Paulo, 1987.

TELLES, Norma. *Escritoras, escrita e escritura*. In: DEL PRIORI, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, p. 401-442, 2002.

ZINANI, Cecil J. Albert & POLESSO, Natalia Borges. Da margem: a mulher escritora e a história da literatura. *MÉTIS: história & cultura*, v. 9, n. 18, p. 99-112, 2010.

ZOLIN, Lúcia & Gomes, Carlos Magno. *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Eduem, 2011.

ZOLIN, Lúcia & Gomes, Carlos Magno. Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009.

WOOLF, V. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

WOOLF, V. Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: Torcadas, 2014.

Geovani Martins: a voz do realismo urbano e a sobrevivência numa cidade partida no conto “Travessia”

Ilka Vanessa Meireles Santos

Considerações iniciais

Intitulado como o novo fenômeno literário brasileiro, o escritor carioca Geovani Martins estreia na literatura brasileira com o livro de contos *O sol na cabeça*. A obra consegue um feito inédito: antes mesmo de ser lançada, foi comercializada para nove países. O autor é natural do Rio de Janeiro, nascido em Bangu, Zona Oeste, mas atualmente vive no Morro do Vidigal, Zona Sul. Geovani Martins traz como marca inconfundível de sua produção literária a habilidade de conduzir tramas as quais se pode observar o suspense, a ação, a violência e o modo como ele diversifica, com muita desenvoltura, a linguagem, oscilando entre a gíria e a norma culta.

Geovani Martins aparece no cenário literário brasileiro ao lado de escritores como Carolina de Jesus (com *O Quarto de despejo*) e Ferrez (com *Capão Pecado*), que foram os primeiros escritores moradores da periferia a mostrar suas ideias e pensamentos através da literatura, expondo a verdadeira realidade dos excluídos que vivem nas favelas e periferias do Brasil.

A produção literária de Geovani Martins se diferencia por apresentar uma narrativa realista e oralidade vivaz dos personagens e também por reiterar a distância que há entre as pessoas que habitam os morros cariocas e as que vivem no asfalto, retrato de uma cidade partida em pleno século XXI. O escritor, em entrevista à revista *Época*, afirmou: “Tenho facilidade para me adaptar às muitas formas de falar o português brasileiro e como já morei em favelas sob o comando de todas as três facções do Rio, e ainda numa dominada pela milícia, acabei tendo contato com as particularidades de cada região. Mas transformar isso em literatura não é fácil” (*ÉPOCA*, março, 2018).

Nesta coletânea de treze contos, é possível verificar a representação da infância e adolescência de moradores das favelas cariocas, por meio da alternância do olhar que o autor faz em suas narrativas, ora em primeira ou terceira pessoas, conservando sua visão crítica e curiosa dos acontecimentos. As temáticas são bem variadas, narrando casos de discriminação racial e de violência, tanto da polícia (em *Rolézim e Sextou*) como dos traficantes (em *Travessia* e *Estação de Padre Miguel*).

A violência, na verdade, sempre esteve presente na literatura, pois de acordo com Ginzburg (2012), este declara justamente que “A história da literatura brasileira poderia ser contada a partir do ponto de vista de suas relações com a violência” (p. 123). Assim, a violência se relaciona com a literatura, e vice-versa, desde sua base. Tendo em mente que a violência se transformou com o passar dos tempos, a literatura não estagnaria tratando sempre dessa mesma temática; sendo assim, ela necessitava de uma renovação. Precisava retratar as novas formas de agressão que emergiam da sociedade, mostrar aquilo que estava acontecendo e que muitos preferiam mascarar a existência, enquanto outros ainda se recusavam a aceitar como real.

A face do novo realismo

Traduzir o ambiente urbano. Esta é a dificuldade da literatura quando ela coloca em evidência a cidade como cenário. Assim, tentar expor, por meio de palavras, as percepções desencantadas, a heterogeneidade das metrópoles, constatar a perda da cidade sonhada e apresentar diferentes formas de narrar esse espaço mostrando suas falhas, ruínas e as patologias da vida urbana têm sido as modificações observadas na produção textual, vistas muitas vezes como performances contemporâneas, que abrangem desde os modos de figuração do tempo e espaço, a caracterização das personagens e enredos até as constantes estilísticas que parecem substituir formas canônicas encontradas nos textos produzidos na primeira metade do século XX, ou antes.

O espaço urbano, como aponta Barthes (2001), como “qualquer espaço humano em geral [...] sempre foi significativo” (BARTHES, 2001, p. 202). Sendo significativo, ele impõe seu discurso, o que faz com que o autor, neste meio, assuma o papel de leitor, de intérprete desse discurso e tente repassá-lo ao outro, que talvez se sinta um protagonista ou crítico dessa realidade literária.

A literatura não está dissociada da realidade, pois há uma catalisação do real, ou seja, há uma representação das relações sociais, ideológicas, políticas e culturais. O espaço urbano brasileiro é caracterizado por um grande desnível social, o qual está incluído fatores como: desigualdades econômicas e culturais, além de outras mazelas como prostituição, drogas, tráfico e corrupção. Conforme explica Scholhammer (2000), os escritores contemporâneos tentam mostrar a face da violência urbana ou tentam ainda criar uma nova forma de ressignificar a mesma, e fazendo isto destacam o meio urbano, onde a violência acontece como a nova opção para a expressão literária contemporânea: “A experiência urbana se dá simultaneamente como inscrita pela lógica estrutural da cidade como fator de controle dos

conflitos sociais e como expressão visível deste caos que brota e se prolifera à margem da ordem” (SCHOLHAMMER, 2000, p. 252).

O que se pode caracterizar como contemporaneidade, Schøllhammer (2009) retoma Giorgio Agamben. O filósofo em "O que é o contemporâneo?" (2009), define o termo e a nossa relação com ele a partir da ideia de intempestividade. Para Agamben:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59, grifo do autor).

Ao mesmo tempo em que o escritor contemporâneo está próximo do fenômeno observado, ele também consegue observar mais amplamente de outra posição, sob outra perspectiva, expressar outro olhar sobre o objeto. Dessa forma, o limite entre realidade e ficção vem apresentando novas formas. É dentro desse contexto que entra em cena o discurso das minorias, ou melhor, o esforço de promover a divulgação e o estudo das produções culturais de grupos marginalizados, como, por exemplo, os habitantes das favelas das grandes cidades brasileiras. Assim, a manifestação literária será marcada por contextos socioculturais específicos. Nessa perspectiva, Geovani Martins expõe, nos contos de *O sol na cabeça*, personagens “complexos e imprevisíveis por natureza”, extremamente ligados à vida metropolitana. Portanto, segundo Candido (1995), a literatura também se caracteriza como expressão de uma determinada comunidade ligada a um determinado tempo ou contexto social, já que esta “[...] confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no seu subconsciente e no inconsciente” (CANDIDO, 1995, p. 243).

O ambiente social urbano perde ou contamina-se, no seu caráter principal, a promoção de uma vida igual ou menos desnivelada a todos os seres

que dela fazem parte. Observa-se um jogo de ambição de níveis individuais até institucionais como é apontado por Santos:

No lugar – um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organizações e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade (SANTOS, 2009, p. 322).

Uma das funções da literatura é espelhar a realidade da sociedade e em casos mais comuns do que se pode conceber é muito usual chocar, como no caso da literatura contemporânea, que muitas vezes usa a violência que, não parece, mas é para muitos grupos sociais extremamente comum e banal. Neste caso, segundo Schollhammer, a literatura procura na violência “um veículo para uma experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da escrita literária” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 112). Desse modo, a literatura busca na temática da violência a “renovação dos moldes do realismo do século XIX para um neorrealismo adequado à complexidade da experiência social do século XX” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 112).

Pellegrini (2008. p. 52) também compartilha deste mesmo ponto de vista ao afirmar que: “[...] Não se deseja emocionar ou suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor, mas não se deixam avaliar com facilidade”. Desta forma, um dos modos da narração contemporânea é interpretar sérios conflitos por meio de exposições que envolvem as vivências do dia a dia.

Para o autor Alfredo Bosi, em seu ensaio de 1975, *Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo*, afirma que o “contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação”, que ao inventar descobre “o

que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força”. Significa dizer que os escritores contemporâneos conseguem perceber a identificação e o estranhamento de um mundo que está ali, de alguma forma, compartilhado por todos, mas reprimido por normas moralistas.

Assim acontece, também, na obra *O sol na cabeça*, de Geovani Martins, que revela um painel urbano das vozes daqueles que vivem em uma zona de exclusão e abandono. O que se observa nos contos de Geovani Martins é que a cidade do Rio de Janeiro é mais que um espaço de desenvolvimento das narrativas, ela oferece ao escritor inspiração literária, já que dela é retirada os elementos necessários para compor o universo ficcional. Contudo, a literatura passa a ser uma espécie de espelho do leitor, mas não um reflexo apenas externo, e sim algo que propicia a “reflexividade” (DALCASTAGNÉ, 1999). Como se o leitor se enxergasse dentro do texto, pois os livros agora falam de cenários, pessoas tangíveis, situações verossímeis, esses elementos levam a uma reflexão sobre si. Para Pellegrini, o realismo é uma “postura geral” e um “método” (descritivo) a compor uma literatura que retorna, “ciclicamente”, ao real (PELLEGRINI, 2012, p. 12). Beatriz Resende, neste sentido, anuncia que é “justamente pelo aspecto polêmico tomado pelas diversas narrativas da violência na cidade, que está uma possibilidade inovadora no quadro da produção literária.” (ibid., p. 33). A polêmica abriria, neste caso, não apenas espaço para a discussão, para a reflexão acerca do tema, mas também serviria para a afirmação de novas identidades, dando voz a todos aqueles que há muito possuem outras histórias, culturas e formas de expressão artística, mas que ainda não se haviam dado a conhecer pela “academia”, senão pela voz do “outro”, senão como “outro”, impossibilitado de se fazer “ouvir” por si mesmo. O problema, de acordo com Resende, reside no excesso, na forma radical com que o realismo pode ocupar a literatura, correndo o risco de “se tornar banal, perder o impacto, começar a produzir indiferença em vez de impacto.” (RESENDE, 2008, p. 38).

Uma questão importante a ser discutida é que a realidade está, principalmente nos últimos anos do século XX e nos primeiros anos do século XXI, de uma forma tão invasora aos sentidos, que se pede aos meios de comunicação “censura” dos fatos narrados. Assim, diante da ideia de que a “realidade supera a ficção”, tem-se um confronto quase ético entre a literatura e a própria realidade. Os literatos de nossa atual época vivem sob a constante e violenta avalanche de notícias, fotos, vídeos e outros meios midiáticos que chamam a atenção para a barbárie cotidiana. Não se trata de uma questão mercadológica, uma disputa meramente por “consumidores”, mas pela própria discussão sobre a realidade. Seria possível a realidade ser contada em páginas de livros? Esta tem sido a chave do sucesso ou fracasso dos atuais escritores realistas, em alguns casos questiona-se até mesmo a experiência de vida do escritor para se conjecturar o produto de sua escrita.

Sendo assim, o realismo é caracterizado por um caos que se organiza literariamente para a interpretação dos escritores aos leitores. Algo que poderia ser fantasioso, mas carregado de um profundo e perverso sentido de previsão ou retrato da realidade. A falta de homogeneidade mencionada por alguns críticos, ao que tudo revela, não é um defeito, mas, sim, uma “dádiva”, na medida em que dá acesso para a diversidade, para outros temas e outros olhares, possibilitando a discussão, talvez mesmo a polêmica, mas, sobretudo, a reflexão.

É no cerne dessa questão que se pode situar o autor Geovani Martins como um exemplo de voz do “novo realismo”, porque segundo Karl Erik Schollhammer, “o novo realismo” se expressa na vontade de alguns escritores e artistas de relacionarem sua literatura e arte com a realidade social e cultural em que emerge, trazendo esse contexto para dentro da obra, esteticamente, e situando a própria produção artística como sua força transformadora”, pois seus textos permitem ao leitor sublinhar a estranheza do que se costuma tomar como natural na rotina da vida do Rio de Janeiro.

No caso do escritor Geovani Martins, nota-se que há uma preocupação do autor em imprimir, em seus textos, características mais próximas do

real, uma vez que ele sendo morador de uma das favelas cariocas, vivencia esse ambiente de violência, desigualdade social e preconceito ao qual está inserido. Essas características podem ser observadas na linguagem utilizada na construção do texto, nos diálogos apresentados por meio de seus personagens, pois percebe-se que o autor se apropria de um espaço de referência, ou seja, apresentando narrativas que se aproximam muito da realidade ali representada.

Um olhar sobre o conto *Travessia*, de Geovani Martins

Buscando analisar a representação da violência em que o cenário das relações humanas vivida pelo personagem desenrola-se no espaço urbano, foi escolhido para estudo o conto *Travessia*.

O conto *Travessia*, que faz parte da obra *O sol na cabeça*, de Geovani Martins, tematiza sobre o problema das favelas cariocas onde se multiplicam, principalmente, a miséria, a criminalidade e a violência entre grupos inimigos na disputa pelo narcotráfico do Rio de Janeiro.

As narrativas de *O sol na cabeça* apresentam como ponto em comum histórias em que o sol, que ora surge como elemento que influencia as ações dos personagens, ora aparece como elemento que, com sua luz intensa, desnuda episódios perturbadores, como se pode observar também no conto *Travessia*:

O sol forte espalha o cheiro de tudo, do esgoto, do lixo e da morte. Se começasse a feder antes de conseguir tirar, ia ser foda pra arrancar o futum depois (MARTINS, 2018, p. 115).

Travessia é o último conto do livro e inicia com a ordem do chefe do tráfico dada ao soldado do morro, o personagem Beto, que comete um "vacilo" e tem que dar sumiço a um defunto, o qual foi morto por ele. É com esse conflito que começa o desenrolar da narrativa, acontecimento comum

nos morros do Rio de Janeiro. Contudo, este acontecimento, a hierarquia do tráfico, a comercialização de drogas, deixa de ser apenas mais uma das mazelas vivenciadas pelas pessoas no espaço urbano das grandes cidades, algo que na contemporaneidade tornou-se “natural” ou “comum”; vem antes associado às relações sociais em crise, ao medo do outro. O contato com o outro passa a ser sempre duvidoso, inseguro, fatores que contribuem diretamente para os índices de violência.

O conto apresenta um personagem atordoado, intimidado, perdido, com a missão imposta pelo chefe do tráfico em dar sumiço a um cadáver, o que é sugerido por meio de uma mistura de diálogos e pensamentos do narrador, como em: “Tudo porque o cara, depois de pegar o pó, fez o cumprimento lá da outra facção. Soubesse que ia dar essa merda toda, tinha dado só um coro no cara, ou até deixado passar batido o infeliz. Mas não, ele tinha que largar uma rajada no filho da puta.” (MARTINS, 2018, p. 114). Além do mais, “os discursos contemporâneos cenarizam e grafam a cidade, com sua polifonia, sua mistura de estilos, sua multiplicidade de signos, na busca de decifrar o urbano que se situa no limite extremo e poroso entre realidade e ficção” (GOMES, 1999, p. 29).

Assim, ao se observar fragmentos narrados em primeira pessoa no conto *Travessia*, verifica-se uma forma de narrar que parte da subjetividade de um sujeito confuso e constantemente exposto à crueldade que molda sua conduta, o que faz com que a linguagem do escritor atravesse, sem nenhum pudor, os registros que se comprovam, também na língua, as desigualdades sociais. Geovani Martins coloca sua escrita para apresentar dilemas humanos e, nesse caso específico, o personagem Beto pensa em como se manter no crime:

Mas, do jeito que as coisas tavam indo, sabia que não ia ganhar moral na firma nunca, isso deixava ele bolado. Geral tá ligado que bandido se cresce é na hora da trocação, na hora em que ele mostra que tem sangue frio. Agora tá nesse perrengue de ter que sumir com o presunto (MARTINS, 2018, p. 114).

Assim, o bandido segue preocupado na tentativa de cumprir as regras, obedecendo à hierarquia do tráfico, além de demonstrar "crise de consciência" com o ato praticado. Neste ponto da narrativa, o autor consegue enxergar o humano onde muitos só veem um caso de polícia:

"Como será que é o nome dele?", Beto pensava. Não tinha identidade, celular, porra nenhuma. "Será que tem família um cara desse? Tomara que não", continuava pensando... Pior que olha pro defunto e já não consegue mais sentir o mesmo ódio, passou a onda e a adrenalina e o cara voltou a ser filho de Deus e de uma mãe também (MARTINS, 2018, p. 116).

Ainda no que diz respeito às regras de convivência entre os membros do tráfico, observa-se que todos eles são subordinados a um código de ética próprio, que estabelece normas, às vezes não muito claras, cuja desobediência quase sempre descamba para um ato violento. A organização do tráfico lembra, apesar de tudo, uma instituição militar, onde os atos que são considerados honrosos têm suas contrapartidas como numa instituição comum:

(...) Mas num podia fazer nada, tinha que respeitar hierarquia, isso aprendeu desde menó (...) Feião morrer de vacilão de morro, papo reto. Sem velório e nem homenagem. Sabia que aquele gerente tava de rixa com ele, esperando só a boa pra foder com a sua vida. Se alguém ali fosse apertar o gatilho, era o gerente, Beto tinha certeza (...) (MARTINS, 2018, p. 115; 118-119).

Beto, em um momento de *flashback*, recorda de como entrou no mundo do tráfico, ao mesmo tempo em que se lembra da angústia e da decepção de sua mãe, na possibilidade de saber de seu novo delito:

(...) E com isso logo lembrou da própria mãe, de como foram se afastando com a chegada de sua adolescência, de como as coisas mudaram depois que largou os cultos e passou a fumar maconha na rua, das discussões que tiveram, ela sonhava que o filho virasse pastor. Pela primeira vez no dia, pensou em como seria a reação da coroa quando a história chegasse no seu ouvido. Já era foda ter um filho na boca, assassino agora ainda por cima (...) (MARTINS, 2018, p. 116).

Na trama é possível observar como o autor denuncia algumas práticas comuns no cotidiano da favela a partir do momento em que ele revela o agir dos integrantes das corporações militares reproduzindo, desta forma, o que pensam as instituições encarregadas pela segurança pública que, segundo Luís Antônio Francisco de Souza, são “desnecessariamente violentas, discriminatórias e ineficazes” (SOUZA, 2009, p. 30). Desse modo, é possível observarmos que muitos atos de violência, sejam eles físicos ou simbólicos, praticados por policiais militares no exercício de suas funções, acabam por mostrar as práticas corruptas, as quais se podem observar no seguinte trecho do conto:

Conseguiu comprar um Chevette pra pagar depois. O cara da oficina garantiu que o carro dava conta de atravessar até o lixão... Sabia que esse tipo de carro é clássico de ser parado pelos vermes. Todo errado, sem documento, lanternagem fodida, eles já vêm na fome de arrumar o do café. Quando vissem o presunto, pronto, já iam querer arrumar também o da compra do mês, o dos presentes de Natal, como se ele tivesse nadando em dinheiro pra perder pra polícia (MARTINS, 2018, p. 115).

A violência do crime organizado nas favelas cariocas também é representada por outro viés, que são os milicianos. As milícias surgiram, teoricamente, como rivais do inimigo número um dos traficantes do Rio. Elas se expandiram até dominar boa parte da cidade por meio de extorsões, venda ilegal de serviços básicos e também de disputas armadas com traficantes. No conto *Travessia*, o personagem Beto, ao fazer seu percurso até o lixão, percebe que está numa área de atuação dos milicianos, mostrando o poder que eles têm sobre os moradores, funcionando como um filtro controlador do espaço. Neste momento, pode-se observar o potencial narrativo de Geovani Martins ao descrever o clima de suspense e tensão do personagem:

(...) De repente, aconteceu o pior: morreu o carro. Beto olhou em volta e logo percebeu onde tava, era área de milícia. 'Agora fodeu tudo de uma vez', pensou. Tava ligado que sem dinheiro o desenrolo com esses caras é bala. Pior raça que tem pra tu se meter nesse mundo é milícia, porque, além de ser ruim que nem o cão, ainda tem proteção da polícia. (...) (MARTINS, 2018, p. 116).

Outro aspecto importante a ser ressaltado é a criminalidade aparecendo como única oportunidade para os adolescentes da periferia conquistarem um lugar de respeito, pelo menos entre os membros da comunidade da favela, onde o crime é um *status*, uma maneira de sobreviver e prosperar:

Quando eu era menó, via os cara tudo de moto, comprando carro importado que nego roubava na pista (...) na hora de pedir um salve porque tá sem maconha, de dar puxão no lança-perfume no meio do baile, de pedir pra ficar portando uma pistola e tirar onda com as novinhas, geral é amigo (...) (MARTINS, 2018, p. 114 -115).

O modo de narrar o conto *Travessia*, o qual expõe o ponto de vista do soldado do crime, nota-se que o personagem vive à margem da sociedade, vive na marginalidade para sobreviver, pois a violência é a saída para todas as suas carências, para a sua exclusão, em um país com gritantes diferenças sociais. Dessa forma, o leitor é levado a uma armadilha: a de ver os marginais como vítimas quando na verdade são tanto oprimidos quanto opressores.

No desfecho do conto, verifica-se que, apesar das adversidades, o olhar para o futuro, a expectativa de dias melhores, as recordações da infância, os sonhos de garoto, a sua relação de afeto e raiva com o morro e sua perspectiva de que o sol possa iluminar novas esperanças:

(...) Não tinha ideia de onde ia dormir quando tivesse na pista (...) A sentença era mesmo ter que meter o pé, e doía que nem bala. Amava e odiava aquele morro como ninguém nunca vai conseguir entender, nem explicar (...) Lembrou dos sonhos que tinha quando era moleque, do que imaginava para sua vida, no começo nunca pensava em fechar na boca. Queria ser jogador de futebol, piloto de avião, técnico em informática. Agora, enquanto desce a ladeira pra chega na saída do morro, só consegue pensar que tudo vai ser diferente (MARTINS, 2018, p. 119).

É notório observar na escrita dos contos de Geovani Martins a sua preocupação em não apresentar a favela de maneira estereotipada, pois ele aborda com sensibilidade e experiência de quem vive essa realidade, pois os

personagens, os quais não são descritos fisicamente, direcionam o olhar do leitor para o mundo real e crítico, para a ideia de inclusão e exclusão social:

Quis fazer uma provocação. Se é uma história trivial, na rua, de alguém indo ao banco e você não fala a cor, todo mundo associa a pessoas brancas. Mas quando falo de cinco jovens que vão à praia e são parados pela polícia, todo mundo associa a pessoas negras”, explica. “E não é mentira, porque são coisas a que pessoas negras estão sujeitas (MARTINS, Uai Notícia, 17 mar. 2018).

As narrativas de Geovani Martins atravessam a experiência de vida do escritor da periferia, o que de uma certa maneira o legitima a falar em nome dessas comunidades. Afirmar-se enquanto projeto identitário, exibindo o seu objetivo político de combate à prevalência de valores culturais hegemônicos e elitistas.

Nessa perspectiva, o conto *Travessia* chama atenção, também, por mostrar essa transição entre permanecer no mundo do crime e ter a possibilidade de recomeçar uma nova vida, de ter uma segunda chance. O final também remete à possibilidade de o ser humano repensar seus valores, sua liberdade.

Considerações finais

Percebe-se, na narrativa analisada, a representação de um espaço urbano movido pelo abandono de marginalizados e o reflexo de mazelas presentes na sociedade brasileira, tendência da literatura brasileira contemporânea. Geovani Martins reafirma, por meio do conto *Travessia*, a sobrevivência em um ambiente hostil, de guerra ao tráfico, ao mesmo tempo em que o personagem demonstra fascínio e esperança na vida.

Nota-se a necessidade do autor em desmistificar o espaço da favela e apresentar a representação dessa realidade de violência e desigualdade social de que somos vítimas e, ao mesmo tempo, cúmplices.

Nesse sentido, a obra *O sol na cabeça*, de Geovani Martins com um todo revela um mundo de acordo com sua visão; visualiza-se um conjunto de fragmentos ou visões da cidade que mostra a degradação urbana, a violência, a lógica da exclusão, o choque de realidades (favela e asfalto) e a desestabilização dos valores, ou seja, inúmeras variações sobre a cidade que resulta de sua própria condição.

É nesse sentido que Geovani Martins apresenta um novo tom ao realismo da literatura contemporânea brasileira, ao levar o leitor a refletir sobre como é viver no lado menos favorecido da cidade do Rio de Janeiro pelos olhos de um legítimo representante da comunidade.

O autor de *O sol na cabeça* se insere em uma das grandes tarefas da literatura, que é a reflexão e a perturbação da ordem vigente, de maneira que o leitor se incomode com as desigualdades sociais, tal como Theodor Adorno coloca: “porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p. 61).

Assim é a vida dos moradores das comunidades do Rio de Janeiro; vidas permeadas pelo crime, pelo tráfico de drogas, pela disputa de território entre as facções, pela violência da polícia e dos milicianos, ou seja, um ciclo que parece que nunca vai ter fim.

Referências

ADORNO, T. W. “*Posição do narrador no romance contemporâneo*”. In: Notas de Literatura I. São Paulo, Ed. 34 e Duas Cidades, 2003, Col. Espírito Crítico.

AFP. Violência além do tráfico: o silencioso avanço das milícias no Rio. *Exame*. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/violencia-alem-do-trafico-o-silencioso-avanco-das-milicias-no-rio/> . Acesso em 17 de dez. 2018.

AGAMBEN, Giorgio. (2010). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.

BARTHES, Roland. *A Aventura Semiologica*. Tradução de Maria de Sta. Cruz. Lisboa: Ed. 70, 1987.

BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015. p. 7-22.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. Revisada e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de (Org.). *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina.. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 78-107.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre literatura e autoritarismo no Brasil. *Revista Letras*, v. 18/19, Santa Maria, jan./dez. 1999, p. 121-144.

GOMES, R. C. *A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema*. Acesso em: 17 dez. 2018.

MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça: contos*. 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 41-56.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008. p. 15-40

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SCHOLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto M. (org.) *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 236-259.

SOUZA, Luís Antonio Francisco de. Violência, crime e políticas de segurança pública no Brasil contemporâneo. In: SOUZA, Luís Antonio Francisco de. (Org.) *Políticas de segurança pública no estado de São Paulo: situações e perspectivas a partir das pesquisas do Observatório de Segurança Pública da UNESP*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. p. 13-31.

A mulher em uma jaula: marcas da submissão feminina

José Lindomar da Silva

Introdução

O universo feminino sempre foi atravessado por conflitos, decorrentes da insatisfação da mulher face ao aprisionamento que o sistema patriarcal lhe impôs por vários séculos. As mulheres foram tratadas como objetos, seres incapazes e inferiores ao mais ignorante dos homens, e essa exclusão teve sempre um caráter ideológico definido, pois, socialmente, a inferiorização de um (a mulher) significava a supremacia do outro (o homem).

As questões que rebaixavam a mulher perante a sociedade patriarcal eram tão numerosas quanto opressoras. Para constatar essa proposição, basta lembrarmos que da antiguidade até a primeira metade do século XX, o refúgio para elas se resumia ao lar, ou mais precisamente à cozinha. Desse modo:

Sua dedicação exclusiva ao trabalho doméstico impede ou dificulta a participação autônoma das mulheres nos espaços públicos, que ficam restritos aos homens, levando-as a uma marginalidade social. Além disso, o trabalho doméstico

isola as mulheres no âmbito da unidade familiar, onde realizam sua tarefa de forma individual, sem organização cooperativa alguma e quase sem integração com seus pares adultos, afastando-as, assim, cada vez mais do mundo público e inibindo processos de realização pessoal (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 33).

A falta de liberdade e autonomia não é diferente em estudos mais profundos sobre o mito, quando, por exemplo, Lilith foi subjugada por se rebelar contra Adão, e Eva foi santificada por aceitar a submissão, representando o ideal feminino angelical que nada vê e tudo aceita.

Todo esse rol de possibilidades para representar a mulher e o papel feminino na sociedade, em diferentes contextos, instigou a produção literária de vários escritores, que se viram rodeados por um terreno fértil para construção de suas obras e de seus personagens. Basta pensarmos, como nos mostra Duarte (2010), na grande quantidade de textos publicados no grupo de trabalho *A Mulher na Literatura*, que aborda, sob vários ângulos, textos literários que tratam diversas questões acerca dos gêneros (masculino e feminino).

Entre os escritores mais representativos dessa literatura interessada pela abordagem de temas relacionados ao universo feminino, e que produziram obras nas quais a mulher se configura como principal protagonista, estão: a britânica Virgínia Woolf (*O legado*); o inglês D. H. Lawrence (*A filha do negociante de cavalos*); as americanas Susan Glaspell (*Bagatelas*) e Kate Chopin (*O temporal* e *A história de uma hora*); o colombiano Gabriel García Márquez (*Cem anos de solidão* e *Memórias de minhas putas tristes*); o espanhol Leopoldo Alas (*La Regenta*); os escritores brasileiros Tomás Antônio Gonzaga (*Marília de Dirceu*), Machado de Assis (*Capitu*), José Lins de Rego (*Fogo Morto*), Clarice Lispector (*A hora da estrela*, *A galinha*, *O Búfalo*, *Amor*, *A imitação da rosa*, *Eu e Jimmy*, *Os laços de família* e *A bela e a fera*); entre outros autores que contribuíram, significativamente, para esse rico acervo literário representacional.

O grande interesse por estudos sobre as condições sociais e pessoais das mulheres em relação ao domínio patriarcal, a necessidade de represen-

tações referentes à marginalização do feminino como crítica às injustiças de determinado contexto social e a representatividade de Clarice acerca dessa vertente literária são alguns dos motivos impulsionaram o desenvolvimento do presente estudo.

Este trabalho tem como objeto de estudo o conto *O búfalo* (1960), de Clarice Lispector, autora de uma literatura que ultrapassou as fronteiras nacionais. As narrativas dessa escritora, em linhas gerais, apresentam um enredo que está profundamente associado aos conflitos psicológicos e impasses da vida social das personagens: mundos absurdos, crises existenciais, conflitos amorosos e sociais são frequentes em seus escritos. Clarice tem um gosto especial por personagens femininas, haja vista que as mulheres são protagonistas em quase todos os seus textos, como poderemos perceber, particularmente, neste estudo sobre *O Búfalo*. Estas relações entre enredo, personagem e sociedade estão associadas também ao pensamento de Candido (2000, p. 53), visto que:

quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente a vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente.

Compreendido o método de abordagem que se subentende nas palavras de Candido, podemos situar os passos seguintes. Faremos, inicialmente, algumas considerações sobre o conto enquanto gênero literário, bem como alguns comentários gerais sobre a vida e a obra de Clarice. Para tanto, nos apoiaremos em algumas teorias relacionadas às representações do feminino na literatura para, finalmente, nos debruçarmos sobre as análises do referido conto. Não pretendemos fechar a temática em questão ou dar respostas definitivas a seu respeito, mas, apenas, dialogar com outros trabalhos que abordem a inquietante temática da representação do universo feminino na literatura contemporânea.

Clarice e o conto: algumas conjecturas sobre o gênero e a autora

Os estudos sobre o conto surgiram, segundo Gotlib (2006), marcados por uma dualidade em relação ao que seria contar e relatar. Até que se chegou à conclusão de que no relato há uma preocupação acentuada sobre a fidelidade do acontecimento real, pois relatar sugere a ideia de trazer, fielmente, um acontecimento por alguém que possivelmente o presenciou. O relato apresenta-se como uma cópia da realidade. O conto, segundo a autora citada, não possui essas linhas de aprisionamento, com contornos definidos, por ser uma narrativa que pode ser inventada e, como tal, pode ser moldada de acordo com as intenções do narrador.

Uma figura que tem se destacado na contemporaneidade é a escritora Clarice Lispector. Além de ter escrito vários romances e crônicas, Clarice se destacou por suas narrativas através de contos. Por meio desse gênero literário ela nos mostra o seu estilo ímpar de narrar, com uma escrita simples e profunda, centrada na personagem, que é atravessada por fluxos de consciência e monólogos interiores. São comuns ainda, em seus textos, neologismos, analogias ou equiparações com animais e, principalmente, a quebra de padrões textuais de enredo. Esses fatores levaram Candido (1977) a dizer que Clarice sentiu a existência de uma densidade intelectual impossível de ser alcançada e exprimível se não fugirmos a determinados quadros da rotina, criando novas imagens, novas lutas, criando associações profundamente sentidas, que fogem aos processos comunais da arte narrativa.

Não faremos, aqui, definições conceituais específicas sobre o conto. Além de não ser nosso interesse, Gotlib (2006) aponta que existem vários manuais normativos prescrevendo a fórmula mágica para escrever contos. Como consequência, surgem diversos estereótipos de contos e teorias que nem sempre correspondem à realidade.

Nas palavras de Cortázar (1974, p. 153), o que não podemos perder de vista é que “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”. Para que isso seja possível não podemos esquecer que “o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa abertura” (CORTÁZAR, 1974, p. 152). São essencialmente esses aspectos que encontramos nos contos de Clarice Lispector. Para Gotlib (2006) tais aspectos caracterizam-se pela combinação de recursos tanto tradicionais quanto modernos, o que mostra a amplitude do horizonte possível e variado das representações clariceanas.

Representações do feminino

O surgimento da mulher na literatura, como personagem principal ou como alvo de críticas que buscam situar sua condição sócio-histórico-cultural, ainda é recente. De acordo com Zolin (2009), somente a partir da década de 60 (entenda-se 1960) é que a mulher vem ganhando espaço e proeminência, tornando-se objeto de estudos de diversas áreas, tais como: a Sociologia, a Psicanálise, a História e a Antropologia. Esta conquista, segundo a estudiosa, foi possível graças ao desenvolvimento do pensamento feminista, que abriu caminho para a introdução desta temática em encontros, simpósios, congressos, disciplinas e variados trabalhos produzidos no meio acadêmico.

Essa ideia de liberdade é, também, compartilhada por Alves (2003), quando ela afirma que o problema da emancipação feminina só começou a ser claramente colocado a partir do século XX, com uma soma de fatores políticos, históricos e sociais que possibilitaram a inserção da mulher no universo antes de domínio exclusivamente masculino. Após conseguir o

espaço para as denúncias das injustiças que o legado patriarcal impôs, as mulheres puderam expressar sua voz, que havia permanecido silenciada por tanto tempo. Antes disso, “[...] a realização da mulher restringia-se ao casamento, à maternidade ou à vida consagrada” (CONFORTIN, 2003, p. 119).

Em meio a todo esse contexto de abordagens possíveis, acerca de novos olhares sobre a situação sócio-histórico-cultural da mulher, surgiram duas grandes vertentes da crítica feminista: a anglo-americana e a francesa. Segundo Zolin (2009), a primeira, que tem a norte-americana Showalter como representante, sistematiza os estudos sobre a mulher e a literatura em dois paradigmas: a *crítica feminista*, interessada na mulher como leitora, analisando estereótipos femininos, relações de poder entre os sexos e o apagamento da mulher na história literária; e a *ginocrítica*, que se dedica ao enfoque da mulher como escritora, alavancando estudos sobre suas próprias experiências da vida cotidiana e como autora. Essa primeira vertente estuda a noção de diferença a partir de quatro categorias: a biológica, a linguística, a psicanalítica e a cultural. No seu estudo sobre Showalter, Zolin (2009) considera o modelo cultural como o mais completo, pois leva em consideração o contexto social que engloba e associa os demais. A vertente francesa, por sua vez, que tem como representantes Hélène de Cixous e Julia Kristeva, não apresenta como principal interesse de estudo o campo literário, mas o da Linguística, da Semiótica e o da Psicanálise. Essas autoras buscam apreender o que seria uma possível linguagem feminina.

Todas essas abordagens, de um ou outro modo, buscaram desconstruir a dominação patriarcal. Dessa forma, “a desconstrução [...] compreendeu que as oposições binárias representam uma maneira de ver típica das ideologias. Estas tendem a traços financeiros rígidos entre o que é aceitável e o que não é” (EAGLETON, 1997, p. 183). Ideologicamente, o discurso masculino era aceitável e o da mulher, rejeitado, silenciado e apagado.

Na análise que faremos do conto *O Búfalo*, de Clarice Lispector, tentaremos seguir as bases do pensamento anglo-americano, identificando o

estereótipo feminino que se apresenta configurado no contexto da obra. Levaremos em consideração que as escritoras contemporâneas, como Clarice, partem de suas experiências pessoais, “e não mais de papéis sexuais atribuídos a elas pela ideologia patriarcal, [e por isso] debruçam-se progressivamente sobre a sexualidade, identidade e angústia femininas, bem como outros temas especificamente femininos” (ZOLIN, 2009, p. 231). Contudo, isso não significa dizer que estas escritoras mostram apenas a liberdade que a mulher vem conquistando ao longo dos séculos, mas elas podem, agora, denunciar as formas e os modos como foram subjugadas.

Entre desejos e decepções

A narrativa do conto *O Búfalo*, de Clarice Lispector, inicia-se com o olhar de uma mulher sobre dois leões em um zoológico. A partir desta cena, o narrador principia a representação da personagem, que busca um desejo de revolta para encobrir o sentimento da desilusão e submissão amorosa.

Até o leão lambeu a testa glabra da leoa. Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula, onde só o cheiro quente lembrava a carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico. Depois o leão passou enjubado e tranquilo, e a leoa lentamente reconstituiu sobre as patas estendidas a cabeça de uma esfinge. “Mas isso é amor, é amor de novo”, revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio, mas era primavera e os dois leões se tinham amado (LISPECTOR, 1960, p. 67).

Na citação acima a mulher, que no decorrer da narrativa aparece sem identidade, tentou fugir da relação amorosa entre os leões, pois a cena a fez lembrar-se de um suposto amor não correspondido. É interessante observar a minúcia da descrição com que o narrador apresenta os cortejos e aspectos desses dois animais, quando ambos parecem completar-se e, mesmo juntos, enlaçados pelo amor primaveril, parecem estar livres. Em oposição vemos a mulher, que estando livre de qualquer relacionamento, tentou ferozmente libertar-se do aprisionamento interior de seus sentimentos.

É exatamente o amor que aprisiona toda a percepção de mundo da protagonista, que se tornou refém de tudo e de todos. Ela lutava contra seus próprios muros:

É sempre contra nossos muros que esbarramos, e é em cima deles que aperfeiçamos nossa imagem do mundo, mesmo que nos afastemos o máximo possível dos outros, mesmo quando aí empilhamos tudo aquilo que é nosso” (SALOMÉ, 2005, p. 15).

Ao longo da narrativa, na tentativa de fuga, a personagem repetiu que sua vontade era impossibilitada, também, pela primavera, a estação das flores, da sensibilidade, dos desejos, do amor. Vemos a sua fraqueza diante da natureza, visto que não conseguiu se rebelar contra as leis “naturais”.

Também não achou o que procurava ao visitar a girafa: “[...] a girafa era uma virgem de tranças recém-cortadas. Com a tola inocência do que é grande e leve e sem culpa” (LISPECTOR, 1960, p. 67). Este animal, por sua vez, continuava fazendo-a lembrar do que tentava libertar-se: a fragilidade, a inocência, a subserviência. Ela não conseguiria libertar-se diante da girafa, “[...] diante daquele silencioso pássaro sem asas. [...] diante da girafa que mais era paisagem que um ente. Não diante daquela carne que se distraía em altura e distância, a girafa quase verde” (LISPECTOR, 1960, p. 67). Sendo uma girafa, a mulher não conseguiria ser livre, a girafa não tem asas e não pode voar. Ela precisava ser ativa, mas a girafa era verde e imóvel como uma árvore.

Observou, em seguida, o hipopótamo, mas este era “[...] úmido. O rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda” (LISPECTOR, 1960, p. 67). Para ser livre a mulher precisaria de voz para gritar por seus anseios e desejos, no entanto, o hipopótamo era mudo, e por isso, apenas um rolo de carne sem atração, submisso a outro “rolo roliço de carne”, que seria o seu parceiro amoroso.

Na sua busca pelo zoológico, a protagonista se encontrou com a jaula dos macacos e condenou a atitude deles: “[...] ela mataria aqueles macacos

em levitação pela jaula, macacos felizes como ervas, macacos se entrepulando suaves, a macaca com olhar resignado de amor, e outra macaca dando de mamar” (LISPECTOR, 1960, p. 67). Ela não poderia encontrar inspiração para sua liberdade naqueles macacos que aceitavam resignadamente o amor, e muito menos na macaca, que aceitara sua condição de procriadora presa em uma jaula. Os macacos eram animais cegos, pois mesmo presos estavam felizes e pulando com leveza. Ela não viu vantagens ou atrativos na posição representada pelos macacos.

A personagem seguiu pelo zoológico sem encontrar o que viera buscar, e questionou: “[...] como cavar na terra até encontrar a água negra, como abrir passagem na terra dura e chegar jamais a si mesma?” (LISPECTOR, 1960, p. 67). Ela tentou fugir de si mesma, cavar seu interior, atravessar a superfície sentimental de seu inconsciente até chegar, finalmente, às profundezas do ódio. O seu encontro, dessa vez, foi com o elefante, que “[...] suportava o próprio peso. Aquele elefante inteiro a quem fora dado com uma simples pata esmagar. Mas que não esmagava. Aquela potência que, no entanto, se deixaria docilmente conduzir a um circo, elefante de crianças” (LISPECTOR, 1960, p. 67). O elefante ainda não era o que ela procura. Ele tinha a força e a grandeza que ela desejava, mas não sabia ou não queria usá-la, era apenas um animal controlado, incapaz de agir por vontade própria. Sobre a impossibilidade de agir por vontade própria, no contexto de 1960:

Muito raras eram as mulheres intelectual ou fisicamente talentosas que não tentavam parecer mais 'burras' ou mais 'fracas' que seus maridos nesta época. Em lugar de crescer no mundo da carreira ou do trabalho fora de casa, as mulheres eram encorajadas a atingir seu status social através das atividades dos maridos (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 101).

Caminhando entre as jaulas, a protagonista encontrou o camelo e o viu “[...] em trapos, corcunda, mastigando a si próprio, entregue ao processo de conhecer a comida” (LISPECTOR, 1960, p. 68). Este também não

era um animal que tinha algo a lhe oferecer. Era somente mais um ser de aspecto deformado, distante da realidade e consumindo-se em sua singular passividade.

Não encontrando o que procurava, até aqui, “[...] lágrimas encheram os olhos da mulher, lágrimas que não correram, presas dentro da paciência de sua carne herdada” (LISPECTOR, 1960, p. 68). A tristeza da inominada andarilha transbordou em uma corrente de lágrimas que ficaram contidas em seus olhos, mas, pela voz do narrador, constatamos que as lágrimas não correram por conta da “paciência de sua carne herdada”. As lágrimas pareciam ter relação com a consciência de que se existe alguma coisa capaz de significar a existência feminina, “é o fato de ela ter, em cada novo caso, de retomar desde a origem o conflito de sua vida interior; e de o resolver por sua própria iniciativa” (SALOMÉ, 2005, p. 100). Quer dizer, a mulher sempre precisou ser paciente, isto lhe era imanente, pois passava de geração para geração. Chorar não traria solução para seu conflito, pois a própria história do universo feminino condena esse ato.

A única substância que atraía a mulher, diante das jaulas visitadas, eram os odores fortes e as impurezas que lhe proporcionavam mal-estar, ao invés de sentimentos melancólicos. Contudo, não encontrou em nada a violência que procurava: “[...] então foi sozinha ter a sua violência. No pequeno parque de diversões do Jardim Zoológico esperou meditativa na fila de namorados pela sua vez de se sentar no banco da montanha-russa” (LISPECTOR, 1960, p. 68). Podemos perceber a oposição narrada entre o vocábulo “sozinha”, para referir-se à mulher, e a “fila de namorados”, onde ela esperava meditativa a sua vez. Notamos, até aqui, a ausência de amor-próprio, e sabemos que “o amor dos homens, por mais ilimitado que seja, necessita do apoio de um robusto amor-próprio para poder extrair do tesouro de riquezas individuais, que sem dúvida possui, aquilo que pode dar aos outros” (SALOMÉ, 2005, p. 14).

Isolada dos casais, em seu banco, “[...] parecia estar sentada numa igreja” (LISPECTOR, 1960, p. 68). Ela parecia estar no único lugar que

as mulheres puderam frequentar durante anos, a igreja. Assim, quando a montanha-russa começou a girar, toda a sua paz desapareceu, e os resquícios de alegria desapareceram com “[...] o grito das namoradas! —, seu olhar ferido pela grande surpresa, a ofensa, “faziam dela o que queriam”, a grande ofensa — o grito das namoradas! [...]” (LISPECTOR, 1960, p. 68). A intensidade com que é exaltado o grito das namoradas mostra a perturbação que a mulher estava sentindo. Ao mesmo tempo, ela parecia tentar fugir do “desejo que o indivíduo tem de se apossar na totalidade, da vida que o rodeia, de entrar nela, de ser preenchido por ela” (SALOMÉ, 2005, p. 16).

A felicidade dos casais a incomodava ao ponto de torná-la indefesa, pois todos faziam o que queriam com ela. Tudo parecia insultá-la: o ar, o vento, o corpo que balançava sem sua vontade, as gargalhadas. Estava coberta de angústia e poderia “[...] ter aproveitado o grito dos outros para dar seu urro de lamento, ela se esqueceu, ela só teve espanto” (LISPECTOR, 1960, p. 68).

Após ter escapado da morte, fora da “igreja”, agora de volta à terra, encolhida de vergonha como um caracol, a personagem lembrou-se do dia em que sua bolsa caiu no chão e “tudo o que tivera valor enquanto secreto na bolsa, ao ser exposto na poeira da rua, revelara a mesquinha de uma vida íntima de precauções: pó-de-arroz, recibo, caneta-tinteiro, ela recolhendo do meio-fio os andaimes de sua vida” (LISPECTOR, 1960, p. 68). A mulher que Clarice apresenta nesse conto possuía realmente uma vida fútil, apesar de cuidar da beleza (com pó-de-arroz), pagar as contas (tem um recibo) e ser, possivelmente, uma escritora (caneta-tinteiro), não conseguia ser independente porque estava presa a um amor não correspondido. Como enxergar a realidade à sua volta, superar os obstáculos impostos por uma sociedade patriarcal, sendo ela submissa e dependente do outro (do amor do homem)? Esse era o conflito vivenciado pela protagonista enquanto percorria o mundo animal para entender o mundo humano.

Diante da jaula do quati, começa a examinar o animal sem ódio. Ele se parecia com uma criança inocente, olhando-a fixamente como se quisesse fazer-lhe uma pergunta. A mulher desviou os olhos do animal, “[...] escondendo dele a sua missão mortal. A testa estava tão encostada às grades que por um instante lhe pareceu que ela estava enjaulada e que um quati livre a examinava. [...] a jaula era sempre do lado onde ela estava” (LISPECTOR, 1960, p. 69). Desta vez a mulher tomou, por um momento, a posição do animal enjaulado, fazendo referência, mais uma vez, à prisão, à subserviência que ela vivenciou. A sua condição de mulher, ainda presa a um amor não correspondido, faz com que o cárcere esteja sempre ao seu lado, cercando-a através de grades intransponíveis.

A personagem já estava ficando sem esperanças de encontrar um animal que lhe ensinasse a ler o seu próprio ódio, que ela buscava para não morrer de amor. Perguntava-se onde encontrar esse ódio, pois não estava no perfume da primavera e, tampouco, nos animais que se rendiam aos seus encantos. Sem conseguir fugir de todas essas sensações e de si mesma:

recomeçou então a andar, agora apequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos, a assassina incógnita, e tudo estava preso no seu peito. No peito que só sabia resignar-se, que só sabia suportar, só sabia pedir perdão, só sabia perdoar, que só aprendera a ter a doçura da infelicidade, e só aprendera a amar, a amar, a amar (LISPECTOR, 1960, p. 69).

Todas os termos e atitudes atribuídos à mulher, pelo narrador, tais como: “apequenada”, “suportar”, “pedir perdão”, “perdoar”, “infelicidade”, fazem dela um ser de condição inferior, que sofre na própria insignificância. Incapaz de qualquer realização com gestos de liberdade, tornou-se escrava dos próprios sentimentos, escrava de um amor não correspondido. Ela não conseguia escapar do único entrave que a tornava uma serva e, com os olhos “profundamente fechados procurava enterrar a cara entre a dureza das grades, a cara tentava uma passagem impossível entre barras estreitas, assim como antes vira o macaco recém-nascido buscar na cegueira

da fome o peito da macaca” (LISPECTOR, 1960, p. 69). Toda tentativa de libertação carregava o símbolo do fracasso, o destino da protagonista estava traçado por uma prisão interna, motivada por fatores externos que estavam além do seu alcance. Era uma luta em vão.

O último animal com o qual a mulher se encontrou foi o búfalo. Não era simplesmente um búfalo qualquer, era um búfalo negro que “estava imóvel no fundo do terreno. Depois passeou ao longe com os quadris estreitos, os quadris concentrados. O pescoço mais grosso que as ilhargas contraídas. [...] Era um búfalo negro. Tão preto que, à distância, a cara não tinha traços” (LISPECTOR, 1960, p. 70). Pela descrição que o narrador faz, ao apresentar a visão da personagem, percebemos que esse animal foi o que mais chamou a atenção da mulher. Há uma intensidade na descrição dos traços físicos do búfalo, assim como aconteceu quando Macabéa lançou o seu olhar sobre o corpo físico de um rinoceronte em um zoológico: “[...] massa compacta, grossa, preta e roliça do rinoceronte [...]” (LISPECTOR 1998, p. 55). Mas o búfalo parecia não corresponder à observação, era um animal superior àquela mulher inominada. Enquanto o búfalo transpirava a sua fortaleza, no seu interior espalhava-se alguma coisa, “[...] branca como papel, fraca como papel, intensa como uma brancura. [...] Estava de pé, muito débil, emergida naquela coisa branca e remota onde estivera” (LISPECTOR, 1960, p. 70). As características da mulher são opostas às do búfalo: enquanto este era de cor negra, que representa as trevas, o incógnito, luto, terror, ela era representada pela cor branca, que simboliza a fragilidade, a pureza, a docilidade, a inocência.

A mulher fez de tudo para chamar a atenção do búfalo que estava entre as grades, mas ele permaneceu indiferente. Então ela “[...] ficou parada, ouvindo pingar como uma grotta aquele primeiro óleo amargo, a fêmea desprezada” (LISPECTOR, 1960, p. 71). A mulher sentiu-se na condição de animal, como uma “fêmea desprezada” novamente pelo macho dominante. Mas de tanto insistir, o búfalo voltou-se em sua direção e ambos ficam frente a frente. Ela olhou apenas os olhos do búfalo, que também

olhou os seus. A mulher ficou imóvel “[...] sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. [...] antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo” (LISPECTOR, 1960, p. 71).

Nesse trecho, percebemos que a mulher cedeu às suas fraquezas. Nós a vimos, ao longo da narrativa, tentando fugir desesperadamente das lembranças e sentimentos de um amor não correspondido. Todos os animais encontrados no zoológico, nos quais ela tentou buscar inspiração para reprimir seus desejos e libertar-se da escravidão amorosa, apresentavam características que a fizeram mergulhar ainda mais no seu passado obscuro. Percebemos finalmente a infelicidade da personagem através de suas fantasias pelo zoológico. É importante pontuar que:

uma pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita. As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória. Os desejos motivadores variam de acordo com o sexo, o caráter e as circunstância da pessoa que fantasia (FREUD, 1908, p. 137-138).

O desejo da protagonista foi frustrado, suas fantasias foram reprimidas. Logo, a visita ao zoológico não superou a insatisfação que a levou a esse espaço. Quando encontrou o búfalo, modelo de macho desejado, a pobre fêmea já não pode e nem quis mais fugir, pois todas as suas forças estavam esgotadas. Ela, então, estava entregue ao seu cativeiro interior, sujeita, dependente de um único ser contraposto à imensidão da realidade. Mas esta mulher, sujeito sem identidade, que pode representar, por esse fato, qualquer outra figura de seu contexto, não enxergou outros horizontes, presa nos recônditos de sua insignificância.

Conclusão

Em quatro páginas de um conto, Clarice nos apresentou um estereótipo de mulher representativa da condição feminina em um contexto histórico que se estendeu até meados do século XX. É o típico ser que viveu em função do outro, do marido, do homem que a fez perder de vista toda e qualquer possibilidade de reconhecer a si própria. Mas não nos enganemos em pensar que o contexto de existência desse “anjo do lar”¹ está restrito ao período descrito, pois, na contemporaneidade, ainda podem existir tipos femininos condicionados por fatores sócio-históricos impostos pelo legado patriarcal.

Pudemos perceber que as mulheres foram sempre reprimidas e impossibilitadas de exercer qualquer função que ultrapassasse os limites do lar. As sociedades, nesse contexto, eram dominadas por um forte regime patriarcal, detentor do poder absoluto. Vimos, ainda, que para mudar essa situação as destemidas guerreiras tiveram que destronar os gladiadores masculinos, através de movimentos feministas que marcaram toda a história política da sociedade. Após conseguirem a tão sonhada emancipação, os escritores e, principalmente, as escritoras, não pouparam tinta e papel para mostrar as injustiças a que as mulheres foram sempre submetidas. O resultado foi uma rica produção literária como a de Clarice Lispector, utilizada neste estudo, e tantas outras que ganharam voz para mostrar os dois lados de uma mesma sociedade. Em uma visão mais ampla, podemos dizer que “as mulheres ao longo dos anos foram tecendo modos de resistência a essa opressão masculina, formas de exercer um certo controle sobre suas vidas a despeito de uma situação social tão adversa (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 19). Nesse caso, resistência é a palavra de ordem.

Na análise do conto *O Búfalo*, de Clarice Lispector, identificamos o estereótipo de mulher submissa, presa ao amor não correspondido de um

¹ Pego esse termo emprestado de Virginia Woolf. Esta autora emprega, originalmente, o termo utilizado em *Um teto todo seu*.

homem. Toda a vida desta mulher nos foi apresentada no espaço físico do zoológico, e ela se mostrou de tal modo insignificante que todas as suas relações/interações foram com os animais, sem diálogos com humanos. É o tipo feminino incapaz de conviver em sociedade, aprisionada por um homem, escrava de um amor não correspondido. Assim, ela é o oposto da mulher atual, que renuncia ao casamento, à maternidade (ou negocia ambos) para ser livre e atuante em qualquer instância social. Ressaltamos, aqui, o papel da literatura como “um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre” (CANDIDO, 2000, p. 19).

Referências

- ALVES, M. M. P. A primeira Feminista das Américas: as marcas da ousadia e da opressão nas cartas de Sor Filotea da la Cruz e de Sor Juana Inés de la Cruz. In: LUCENA, M. I. G. (org). *Representações do feminino*. Campinas, SP. Editora Átomo, 2003, (coleção mulher e vida).
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Reflexões sobre o problema do amor e o erotismo*. Trad. Antonio Daniel Abreu. São Paulo: Landy Editora, 2005.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CONFORTIN, H. Discurso e Gênero: a mulher em foco. In: LUCENA, M. I. G. (org). *Representações do feminino*. Campinas, SP. Editora Átomo, 2003, (coleção mulher e vida).
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. (Trad.) Davi Arrigucci Júnior. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- DUARTE, C. L. GT a mulher na literatura – 25 anos de história. In: Stevens, C. (Org). *Mulher e literatura – 25 anos: raízes e rumos*. Florianópolis: Editora Mulher, 2010, p. 17 – 33.

EAGLETON, T. O pós-estruturalismo. In: *Teoria da literatura: uma introdução*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios (1908). In: *Obras completas de Sigmund Freud*: edição standart brasileira. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios, 95p).

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LISPECTOR, C. O Búfalo. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1960.

MAGALHÃES, I. A. Silenciamento simbólico do feminino e a construção de discursos identitários. In: OLIVEIRA, M. C. C; LAGE, V. L. C. (Orgs). *Literatura, crítica, cultura I*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2008.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lucia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. (revista e ampliada). Maringá: Eduem, 2009, p. 217 – 242.

***Auto da Compadecida:* uma análise crítica sob a perspectiva dos operadores de leitura do texto dramático**

Erika Maria Albuquerque Sousa

Emanoel Cesar Pires de Assis

Solange Santana Guimarães Morais

Considerações iniciais

'PALHAÇO', ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua Igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades
(SUASSUNA, 1990, p. 22).

Escrita em 1955, com uma linguagem marcada pelo regionalismo e caracterização do Nordeste, encenada pela primeira vez em 1956, a peça teatral *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, dividida e organizada em três autos, trata do drama vivido no sertão brasileiro, singularizado pela seca, fome e a constante luta contra a miséria. Esses temas são retratados na peça de maneira sutil e com humor, traçando, por meio dos perfis dos personagens, as características dos sertanejos nordestinos, submetidos a situações de opressão e subjugados pela classe dominante.

Nesse contexto, João Grilo representa o povo oprimido pelas condições desfavoráveis que o sertão apresenta. O personagem tenta sobreviver utilizando-se da arma que encontrou: a sagacidade. O padreiro e a mulher denotam os avaros que enriquecem às custas de seus empregados, explorando-os enquanto oferecem regalias a um cachorro. Quanto à existência dos maus sacerdotes, são figurados pelo bispo e pelo padre. Já Severino e o seu parceiro cangaceiro tomam papel no enredo como as vítimas da seca, da fome e de toda a realidade que os obrigou a levar uma vida de roubos e matanças, e a figura da família dos poderosos coronéis donos da terra, encontramos representada pelo Major Antônio Moraes.

Por meio dos personagens de Cristo, Nossa Senhora e o Encourado (diabo) temos uma concepção da religião como algo simples e agradável, representando a intimidade com Deus e a fé dos homens. Essa compreensão da vida sob a misericórdia divina demonstra aspectos primordiais na obra, demarcada principalmente pela presença da Compadecida, mulher que defende o povo simples e as falhas humanas levando em conta “a triste condição do homem”.

Ariano Suassuna consegue denotar em sua obra, ao compor situações delimitadas pelo regionalismo tipicamente nordestino, a significação universalmente válida sobre princípios e conceitos humanos como: ética, medo, fome, sofrimento, morte e solidão. Segundo Cardoso (2014, p. 5): “O universo ficcional do autor, nesse contexto, obedece a uma dinâmica criativa de natureza biográfica”.

Ariano Suassuna formou-se em ciências jurídicas e sociais na Faculdade de Direito de Recife, além de atuar como romancista, dramaturgo e poeta. Nasceu no dia 16 de junho de 1927, na cidade de João Pessoa, sendo sua mãe Rita de Cássia Dantas Villar e seu pai, presidente do Estado da Paraíba (seria hoje chamado de governador) entre os anos de 1924 e 1928, João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna. Após a morte de seu pai, Suassuna muda-se para Taperoá, onde passa a ter contato com o mamulengo, o circo, os cantadores e os versos do romanceiro popular, os quais inspirarão seus trabalhos.

Nesse sentido, o presente trabalho visa analisar a obra *Auto da Compadecida* sob a perspectiva dos operadores de leitura do texto dramático, uma pesquisa analítica que tem como fonte primária a obra e como base teórica os estudos de pesquisadores que apresentam conceitos e ideias sobre o texto dramático, como é o caso de Aristóteles (1993), Ball (1999), Esslin (1978), Pavis (1999), Pascolati (2009), entre outros.

A relação de interdependência entre texto e espetáculo

Diferindo-se dos demais gêneros, o dramático obedece algumas particularidades implicando em uma dupla dimensão: o estudo do texto, o qual é intitulado comumente como literatura dramática, e o estudo do espetáculo, que corresponde ao fenômeno teatral. Sendo a origem do Drama atribuída à Grécia antiga.

Conforme teorizado por Aristóteles, o texto dramático pode atingir de forma autônoma suas finalidades independentemente da representação cênica, pois “o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia” (ARISTÓTELES, 1993, p. 32-33). Mais adiante, afirma, ainda, que o espetáculo cênico é:

O mais emocionante, mas também é o menos artístico e o menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem a representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta (ARISTÓTELES, 1993, p. 45).

A relação de interdependência entre texto e espetáculo vem suscitando muitas reflexões em vários estudiosos; para entender essa relação faz-se necessário recorrermos às origens das palavras teatro e drama. A primeira tem origem no grego *teatron*, segundo os estudos de Sonia Aparecida Vido Pascolati (2009, p. 93) e significa miradouro, “lugar de onde se vê ou se observa algo, por isso o termo está associado à arte da representação cênica, indicando também o local onde a encenação acontece; visão e observação implicam a ideia de público, plateia, assistência”. Enquanto a segunda palavra, drama, em grego, significa ação “remetendo à existência de uma tensão, de um conflito entre as vontades das personagens e uma sequência dinâmica de causa e efeito entre duas ações” (PASCOLATI, 2009, p. 93).

Martin Esslin (1978, p. 14-5) constata que “o drama como técnica de comunicação entre seres humanos partiu para uma fase completamente nova de desenvolvimento [...]”, não podendo, assim, a concepção de drama restringir-se apenas ao espetáculo teatral, pois “através dos veículos de comunicação de massa, o drama transformou-se em um dos mais poderosos meios de comunicação entre os seres humanos”. Sobre esse tema, alguns estudiosos dividem opiniões como é o caso de Anatol Rosenfeld (1997, p. 35), ao explicar o paradoxo da literatura dramática, quando propõe “que ela não se contenta em ser literatura, já que, sendo 'incompleta', exige a complementação cênica”.

De acordo com Rosenfeld, o texto dramático só conseguiria cumprir sua função se estivesse alicerçado com a figura do encenador, pois somente a figura do leitor não seria suficiente para a sua completude. Mas Rosenfeld não levou em consideração que esses escritos dramáticos, apesar de sua linguagem rebuscada, foram compreendidos e conseguiram formar admiradores; comprovando que embora exista a complementação cênica,

os manuscritos não foram desprezados. Como exemplos, temos as peças de William Shakespeare, que embora possuam representações cênicas, tornaram-se conhecidas mundialmente e conseguiram cumprir a sua função independente do trabalho desenvolvido pelo dramaturgo, qual seja: a interpretação cênica.

Outros pesquisadores como Faria (1998) defendem a autonomia do texto e do espetáculo, discordando da ideia de incompletude do texto dramático, como ratificado abaixo:

[...] a literatura possui uma vitalidade própria, que no palco pode ser realçada ou não, dependendo da competência do encenador, do cenógrafo, dos artistas etc. [...]. Quer dizer, se o espetáculo teatral é autônomo em relação à dramaturgia, a recíproca também é verdadeira. Uma peça pode ser lida, apreciada e estudada em sua forma original (FARIA, 1998, p. 10).

Dialogando com essa assertiva, Sábato Malgadi (1991, p. 8) ratifica o que Rosenfeld propõe ao levar em consideração a essência da literatura dramática, supondo que a ideia de representação está ligada “no teatro dramático ou declamado [...], são essenciais três elementos: o autor, o texto e o público. O fenômeno teatral não se processa sem a conjunção dessa tríade”. Observa-se que Malgadi não estabelece uma reação hierárquica entre os elementos, colocando-os de maneira horizontal, pois ambos são importantes para a realização do fenômeno teatral.

Parafraseando Pascolati (2009), o espetáculo teatral está inscrito no texto dramático por meio da caracterização de personagens, movimento de atores, iluminação, marcações, gestos e atitudes. Todas essas características vêm nas rubricas, as quais se intitulam como “didascálias ou indicações cênicas”. Desta maneira, quando o escritor faz a lista de personagens, a indicação do cenário, as entradas e as saídas e até mesmo sugestões de encenação, sua intenção é facilitar e esclarecer o entendimento dos leitores e encenadores. De forma geral, todas essas orientações aparecem entre parênteses e/ou em itálico, diferindo-se das falas dos personagens, como mostrado abaixo:

PALHAÇO

O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda. (Essa fala dará ideia da cena, se adotar uma encenação mais simplificada e pode ser conservada mesmo que se monte um cenário mais rico.) O resto é com os atores. Aqui pode-se tocar uma música alegre e o Palhaço sai dançando. Uma pequena pausa e entram Chicó e João Grilo (SUASSUNA, 1975, p. 18).

De acordo com Pascolati (2009), o bom dramaturgo leva em conta a descrição do cenário, estabelecendo marcações específicas como: “esta cena, a partir daqui, é cortável, a critério do encenador” (SUASSUNA, 1983, p. 71), demonstra que o autor considera, já na escrita do texto, a leitura do encenador, possibilitando a esse nível de enunciação a relação intrínseca entre texto e espetáculo. Para Malgadi (1991, p. 12): “o dramaturgo é o autor, o encenador é o autor do espetáculo”.

Portanto, quando se questiona a autonomia do texto dramático em relação à representação ou vice-versa, opta-se por afirmar que ambos sejam autônomos,

Sendo possível o estudo do texto dramático desvinculado da encenação, assim como a representação cênica pode compor-se a partir de outros processos criativos que não o texto dramático em sua forma convencional. Contudo, devemos lembrar que o texto dramático demanda uma leitura diferenciada na medida em que é produzido tendo em vista uma possível representação. A própria estrutura do texto obedece a uma dinâmica específica, exigindo do leitor atenção à fluidez dos diálogos e às indicações cênicas, necessárias para a caracterização das personagens e compreensão da ação que se desenrola. É claro que a narrativa e o poema também requerem esforços por parte do leitor, mas no texto dramático isso é imprescindível para a compreensão de sua substância (PASCOLATI, 2009, p. 94).

Diante disso, ao propor a relação de interdependência entre texto e espetáculo é possível inferir que ambos, apesar de autônomos, possuem relações intrínsecas que viabilizam a encenação do texto; bastando que haja um leitor para compreender o texto dramático e um dramaturgo que dê enunciação cênica ao texto, bem como elementos essenciais como: ator,

música, iluminação, sonoplastia, entre outros. Pois, como propõe Pascolati (2009, p. 95): “A encenação cênica alicerça-se sobre o trabalho do ator, o qual conta com a orientação do diretor ou do encenador”. Provido dos meios necessários encontrados no texto dramático, o trabalho do encenador torna-se complementar, conforme exposto no tópico, aqui, desenvolvido.

Análise crítica da obra

Apesar do texto dramático apresentar uma narrativa, há algumas diferenças que particularizam os dois gêneros: drama e narração. Pascolati (2009) estabelece algumas características do drama, dentre elas: enredo, personagens, tempo, espaço e recepção, cujas observações auxiliam no entendimento e análise do gênero dramático. Desta maneira, o enredo concentra-se em “uma ação nuclear, circunscrito a poucos episódios”, enquanto as personagens “em um número reduzido e retratadas com pinceladas precisas, apresentam traços essenciais, valores e formas de pensar são revelados por atitudes e pelo diálogo” (PASCOLATI, 2009, p. 96).

O tempo é “reduzido ao necessário para o desenlace do conflito, focalizando as personagens numa situação bastante específica”; o espaço torna-se “limitado ao essencial. Organizado em função das necessidades do desenrolar da ação. Geralmente reduzido a um ou dois ambientes”; quanto à recepção do drama, irá depender da “leitura das indicações cênicas que possibilita a construção imaginária de espaços, movimentos e caracteres. Prevê a recepção coletiva pelo público no teatro” (PASCOLATI, 2009, p. 96).

Dito isso, busca-se analisar a obra *Auto da compadecida* sob a perspectiva dos operadores de leitura do texto dramático, sendo eles: Fábula, intriga e formas dramáticas.

Fábula e intriga

Segundo Vassalo (1983, p. 5): “o gênero dramático tem como elemento principal a tensão entre os antagonistas, traduzindo um conflito entre “eu” e o “mundo”. A ação narrada implica um choque de oposições, onde há uma tentativa de superar o conflito incidindo sobre o interlocutor, o “tu””. Essa tensão dramática é criada como elemento essencial, porque “o autor cômico cria a tensão para desfazê-la em seguida” (STAIGER, 1975, p. 158).

É possível observar esse movimento de tensão e distensão na obra *Auto da compadecida*, quando Ariano Suassuna coloca sempre um problema para o personagem João Grilo solucionar; a resolução da situação acaba, por vezes, ou lhe trazendo vantagens ou a solução acarreta em um novo conflito. Para convencer o padre a benzer a cachorra da mulher do padeiro, Dora, João Grilo faz o padre pensar que o animal é, na verdade, do major Antônio Moraes. Com essa façanha, o personagem consegue criar a primeira tensão dramática do enredo.

CHICÓ

Mandaram avisar para o senhor não sair, porque vem uma pessoa aqui trazer um cachorro que está se ultimando para o senhor benzer.

PADRE

Para eu benzer?

CHICÓ

Sim.

PADRE, com desprezo

Um cachorro?

[...]

PADRE

Não benzo de jeito nenhum.

[...]

PADRE

E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes?

PADRE, desfazendo-se em sorrisos
Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar?
Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro!
JOÃO GRILO, cortante
Quer dizer que benze, não é?
PADRE
Nem eu. Não vejo mal nenhum em abençoar as criaturas de Deus
(SUASSUNA, 1990, p. 24-7).

Mas ao convencer o padre a benzer a cachorra, João cria outra tensão, e para não ter problemas com o major Antônio Moraes, diz-lhe que o padre está louco, chamando todos de “cachorro” e benzendo tudo:

JOÃO GRILO, animando-se
Sim, o padre. Está dum jeito que não respeita mais ninguém e com mania de benzer tudo. Vim dar um recado a ele, mandado por meu patrão, e ele me recebeu muito mal, apesar de meu patrão ser quem é.
JOÃO GRILO
O padeiro. Pois ele chamou o patrão de cachorro e disse que apesar disso ia benzê-lo.
ANTÔNIO MORAIS
Que loucura é essa?
JOÃO GRILO
Não sei, é a mania dele agora. Benze tudo e chama a gente de cachorro.
ANTÔNIO MORAIS
Isso foi porque era com seu patrão. Comigo é diferente.
(SUASSUNA, 1990, p. 32-3).

De acordo com Ryngaert (1996, p. 63), o termo intriga corresponde à mecânica da peça, pois cada tensão criada e desfeita comicamente é essencial para o desenrolar do enredo, assim:

Fazer aparecer a intriga de uma peça consiste em colocar-se no núcleo da ficção e desenredar-lhe os fios para desnudar sua mecânica subjacente. A intriga está ligada à construção dos acontecimentos, as suas relações de causalidade, quando o enredo considera apenas uma sucessão temporal dos fatos.

Desta maneira, dividir a peça em atos é uma forma de marcar as mudanças espaciais ou temporais, apresentando o conflito dramático como "causalidade" dentro do texto. Ao final de cada ato, a tensão é aumentada para gerar expectativa no público, como, por exemplo, no final do segundo ato de *Auto da compadecida*, quando todos morrem e Chicó, ao lamentar a morte de João Grilo, acaba sendo interrompido pelo palhaço:

PALHAÇO

É preciso mudar o cenário, para a cena do julgamento de vocês. Tragam o trono de Nosso Senhor! Agora a igreja vai servir de entrada para o céu e para o purgatório. O distinto público não se espante ao ver, nas cenas seguintes, dois demônios vestidos de vaqueiro, pois isso decorre de uma crença comum no sertão do Nordeste (SUASSUNA, 1990, p. 123).

Suassuna, ao dividir a peça em três atos, obedece à técnica de manter o "leitor/espectador à margem de certos fatos, levando-o a construir gradativamente o perfil das personagens, necessário para a compreensão de muitas de suas atitudes" (PASCOLATI, 2009, p. 10-11), bem como envolver o leitor na intenção de fazê-lo compreender todas as partes da peça. O escritor, ao utilizar-se dessa técnica de escrita do drama, oportuniza que o leitor consiga distinguir, por meio das marcações do texto, o início e o fim de cada ato, como os personagens estão se comportando, quais sentimentos estão tentando exprimir, em que espaço a peça se passa, dentre outras características presentes.

Formas dramáticas

De acordo com os estudos sobre as formas dramáticas, *Auto da compadecida* caracteriza-se como um auto sacramental, pautado na representação dos problemas morais ou teológicos, como os sacramentos ou outros dogmas cristãos. Esses princípios podem ser identificados com facilidade no decorrer da leitura dos três atos, conforme a peça teatral é dividida.

Ariano Suassuna utiliza-se de sua obra para dar vitalidade a essa forma dramática, como no trecho em que faz uma crítica aos padrões avarentos de João Grilo, quando este retrata sua indignação diante das atitudes do padeiro e sua esposa:

JOÃO GRILO

Ó homem sem vergonha! Você inda pergunta? Está esquecido de que ela o deixou? Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Para mim, nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo (SUASSUNA, 1990, p. 31).

João Grilo representa o povo oprimido que se utiliza de sua sagacidade e esperteza para vencer os dramas morais e sociais que o afligem. Denunciando, ainda, além da má distribuição de renda no sertão nordestino, a condição da mulher ao ser representada pela esposa do padeiro:

JOÃO GRILO

Deixe de besteira, Chicó, todo mundo já sabe que a mulher do padeiro engana o marido.

CHICÓ

João, danado, ou você fala baixo ou eu o esgano já, já.

JOÃO GRILO

Mas todo mundo não sabe mesmo?

CHICÓ

Sabe, mas não sabe que foi comigo, entendeu? E mesmo ela já me deixou por outro. Uma vez, João, e não posso me esquecer dela. Mas não quer mais nada comigo.

JOÃO GRILO

Nem pode querer, Chicó. Você é um miserável que não tem nada e a fraqueza dela é dinheiro e bicho (SUASSUNA, 1990, p. 30).

Situação que acaba sendo explicada no terceiro ato, quando a mulher do padeiro é julgada pela Compadecida e por Manuel. Dora representa as mazelas do patriarcalismo na obra, quando se descreve como mulher pobre

que se casou com um homem abastado, tendo que suportar situações comuns de adultério e passa a vingar-se quando decide ter as mesmas atitudes do marido, sendo julgada pela sociedade e pelos leitores.

MULHER

Porque era maltratada por ele. Logo no começo de nosso casamento, começou a me enganar. A senhora não sabe o que eu passei, porque nunca foi moça pobre casada com homem rico, como eu. Amor com amor se paga (SUASSUNA, 1990, p. 163).

Outra situação em que é possível observar uma denúncia social é por meio das figuras do padre e do bispo, que só aceitam benzer a cachorra da mulher do padeiro por descobrirem que ela pertencia ao Major Antônio Moraes e, posteriormente, que o animal havia deixado um testamento, em que mencionava uma quantia destinada à igreja, representando a existência dos maus sacerdotes:

BISPO

Testamento do cachorro?

PADRE, animando-se.

Sim, o cachorro tinha um testamento. Maluquice de sua dona. Deixou três contos de réis para o sacristão; quatro para a paróquia e seis para a diocese.

BISPO

É por isso que eu vivo dizendo que os animais também são criaturas de Deus. Que animal interessante! Que sentimento nobre!

PADRE, arriscando

Para atender à vontade da dona, deixei que o sacristão acompanhasse o...

BISPO, sorridente

O enterro!

PADRE, sorridente

Sim, o enterro.

BISPO

Em latim?

SACRISTÃO

Nada, eu disse aí umas quatro ou cinco coisas que sabia, coisa pouca. (SUASSUNA, 1990, p. 75).

Os personagens Severino e o seu parceiro cangaceiro são encarnados na obra como as vítimas da seca, da fome e de toda a realidade que os obrigou a levar uma vida de roubos e matanças. Os dois acabam sendo absolvidos pela misericórdia divina, interpretada pelos personagens Manuel e Compadecida, demonstrando mais uma vez o tom de criticidade utilizado por Ariano Suassuna em sua escrita. Como pode ser observado no trecho:

A COMPADECIDA

Quanto a Severino e ao cabra dele...

MANUEL

Quanto a esses, deixe comigo. Estão ambos salvos.

ENCOURADO

É um absurdo contra o qual...

MANUEL

Contra o qual já sei que você protesta, mas não recebo seu protesto. Você não entende nada dos planos de Deus. Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. Podem ir para ali.

Severino e o Cangaceiro abraçam os companheiros e saem para o céu.

(SUASSUNA, 1990, p. 165).

Segundo os estudiosos Costa e Remédios (1988, p. 8): “As noções de moira e ananké (necessidade) apresentam o destino humano como imutável e mostram o cosmos como algo organizado onde não se pode intervir sob pena da instalação do caos”. Situação que pode ser comprovada quando, ao final dos três atos, João grilo é o único a ter uma segunda chance na terra, enquanto os seus companheiros são levados ao purgatório, simbolizando a esperança que os pobres possuem de uma ascensão social em uma sociedade desigual.

Considerações finais

O ato de leitura do texto dramático apresenta algumas nuances. A ausência do narrador implica envolvimento mais direto do receptor com o texto, cabendo a ele criar mentalmente as personagens, imaginar o cenário, perceber intenções e sentimentos escusos (PASCOLATI, 2009). De acordo com os estudos de Pascolati, e conforme buscou-se exprimir neste artigo, embora a leitura do gênero dramático possua algumas peculiaridades em relação aos demais gêneros, apresenta-se como uma leitura provocadora e carregada de envolvimento com o leitor.

É importante ressaltar que o texto dramático, conforme discorrido no corpo do artigo, é autônomo em relação ao espetáculo. Isso demonstra que apesar do filme *Auto da compadecida* ser muito difundido em todo o Brasil e até mesmo no mundo, o contato com a obra escrita é essencial se se quer conhecer as particularidades de produção do texto literário e suas formas de compreensão. Desta maneira, objetivou-se neste artigo apresentar uma análise da obra escrita sob a perspectiva dos operadores de leitura do texto dramático, apresentando suas principais características e meios de interpretação, sendo também uma forma de divulgar e difundir o livro físico, estimulando sua leitura.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993. Edição bilíngue grego-português.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*/Organização Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolin. 3.ed. rev. e ampl. – Maringá: Eduen, 2009. 406 p. :il.

CARDOSO, Fabio Silvestre. Um Brasil imaginado: Ariano Suassuna forjou uma ficção de matriz popular com alta densidade estética. In.: *Pesquisa Fapesp*, ed. 223, set. 2014. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2014/09/16/um-brasil-imaginado/>

COSTA, Lúcia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante – Estudos de dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MALGADI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série Fundamentos).

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martin Fontes, 1996. (Coleção Leitura e Crítica).

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. 25 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. 19 ed. São Paulo: Agir, 1983.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro. 1975.

VASSALLO, Lúcia Maria Pondé. Introdução. In: *Teatro sempre. Revista Tempo brasileiro*, n.72, jan-mar. 2, jan-mar. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983, p. 3-9.

Narrativas da marginalidade: Carolina Maria de Jesus, escrita como vivência

Macksa Raquel Gomes Soares

Introdução

A literatura é a arte de criar, recriar palavras, rememorar, ressignificar nosso cotidiano e nossa vida, deste modo exerce papel relevante na sociedade. Segundo Henrique Borralho (2016): “A literatura indefectivelmente cria” (BORRALHO, 2016, p. 25).

Ela tem o poder de transpor a outras perspectivas comuns, no que se refere ao pensar de fazer com que nos relacionemos com outros tão diferentes e tão iguais a nós. É essa diversidade que a caracteriza como linguagem universal e transformadora capaz de unir mundos diferentes. Nessas múltiplas facetas da linguagem literária, Borralho (2016) acrescenta que:

A linguagem cria, pois, tudo aquilo que emula de um conjunto de vontades para se transmutar em significações. É criatura, pois para entendimento daquilo que foi enunciado necessita de um aporte, quer dizer, de uma instrumentalização. Logo, tudo que existe, ainda que exista, só pode ser apreendido se existir algo que o decodifique (BORRALHO, 2016, p. 27).

Considerando a diversidade de significados desta linguagem num viés artístico, a Literatura Afro-brasileira, nestes entremeios de produção, tem significado considerável na construção histórica e identitária deste país por meio da multiplicidade de olhares e representações do negro ao longo de escritos e enquanto *corpus*, enquanto ser social parte deste contexto, uma vez que “a literatura é discursividade e a cor da pele será importante enquanto tradução *textual* de uma história coletiva e/ ou individual” (DUARTE, 2008, p. 15).

Assim, no que se refere à literatura Afro-brasileira e sua definição conceitual, alguns elementos linguísticos devem ser considerados para a configuração dos escritos. Neste sentido, Eduardo de Assis Duarte (2008) nos esclarece que:

Em primeiro lugar, a *temática*: “o negro é o tema principal da literatura negra”, afirma Octavio Ianni, que vê o sujeito afrodescendente não apenas no plano do indivíduo, mas como universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura. Em segundo lugar, a *autoria*. Ou seja, uma escrita proveniente de autor afro-brasileiro e, neste caso, há que se atentar para abertura implícita ao sentido da expressão, a fim de abarcar as individualidades muitas vezes fraturadas oriundas de um processo miscigenador (DUARTE, 2008, p. 12).

Nessa perspectiva, entende-se por Literatura Afro-brasileira escritos, temas que abrangem as vivências e perspectivas do negro. São, portanto, textos voltados para a condição social, costumes, culturas dos afrodescendentes, assim como as abordagens voltadas para o preconceito, racismo, condições sociais experienciadas por esse povo. Neste viés, sobreleva Conceição Evaristo (2009):

A existência de um *corpus* literário específico na literatura brasileira constituiria como uma produção escrita marcada pela subjetividade constituída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira (EVARISTO, 2009, p. 17).

É importante dizer para tanto, que os caminhos traçados por nós negras e negros sempre foi marcado por lutas para sobrevivermos ao mundo dominado por pessoas brancas privilegiadas. Neste sentido, são muitos os movimentos e organizações artísticas, literárias, políticas e religiosas para combater e/ou denunciar as atrocidades do racismo, da discriminação, seja ela social ou educacional pelas quais negras e negros passavam e ainda, infelizmente, passam. Pensar negritude no mundo é refletir sobre maneira acerca do corpo negro enviesado por uma cultura eurocêntrica.

A partir do século XX, numa construção literária contemporânea emergido no contexto de ditadura e de pseudomodernidade no país, surge a escrita de Carolina Maria de Jesus (1960), tecido literário do qual este estudo se ocupa. Uma escrita sobre favelas e sobre pessoas que vivem à margem, negros, pobres que estão envoltos na miséria. Carolina Maria de Jesus traz essa discursividade subjetiva para um país carente de identidade e que se apossa do alheio para não reconhecer o seu povo.

Nessa construção de pontes, Carolina Maria de Jesus a partir obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), descobre-se poeta que narra alicerçada em suas vivências e, por extensão, interpela a vida dos seus pares, compreendendo as mulheres negras, os vizinhos favelados, os pobres, enfim, os que são atravessados pela literatura caroliana num viés político e social que humaniza quem a lê.

Saliento, portanto, que a autora supracitada recorre ao *corpus* literário de mulher negra, atravessada pela violência epistêmica, social e cultural que assola a vida de mulheres e homens afrodescendentes neste país de classes marginalizadas, transgride para além da condição de outridade quando, a partir da escrita, produz uma literatura que dialoga com a realidade e desnuda a visão colonizada com escritos que descrevem a situação dos favelados, utilizando-se do seu lugar de fala, contexto no qual estão inseridos os miseráveis, os que passam fome efetivando assim o seu discurso, descolonizando a fala.

Carolina Maria de Jesus: recortes biográficos

“Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que espada. São feridas incicatrizáveis”

- Carolina Maria de Jesus (2013)

Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento, Minas Gerais, localizada na região sudoeste, no dia 14 de março do ano de 1914, vinte seis anos após a abolição. Filha de Cota e José Cândido. Assolada pela pobreza, a família de Carolina produzia tudo que comiam, costume da maioria das pessoas pobres de cidades do interior.

Em 1937, Carolina Maria de Jesus sai em busca de dias melhores e condições de trabalho mais favoráveis. Após percorrer vários interiores do estado chega a São Paulo, na favela de Canindé. Assumiu diversas profissões, dentre estas a de artista de circo e doméstica, onde nesta última, dedicou-se às leituras no tempo livre, contudo, não coubera em nenhuma dessas.

A escritora teve três filhos, João José, José Carlos e Vera Eunice, os quais deu sustento através da condição de catar papel. Na obra descreve como os cria e a situação de miserabilidade diária. “A Vera é a única que reclama e pede mais. Mamãe, vende eu para Dona Julita, porque lá tem comida gostosa” (JESUS, 2013, p. 42-43).

Numa época em que a coleta de lixo era mais contingente, comparando aos nossos dias, a ação de reciclar papeis, latas de lixo tornou-se uma necessidade e dava-lhe algum dinheiro. Neste sentido, “Carolina quis alçar voos próprios e passou a ser catadora de papel nas ruas paulistas” (MEIHY, 1998, p. 85). “Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: faz de conta que estou sonhando” (JESUS, 2013, p. 29). Ainda que sentisse não fazer parte desse contexto, sonhar outros caminhos para Carolina é escrever e publicar seus escritos, como mais tarde acontecera.

Nessa conjuntura crítica e também política, Carolina Maria de Jesus escreve sua obra-prima *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), “em que descreve as tristezas, as alegrias, a miséria, a fome, os sonhos, as cenas de degradação ocorridas, nestes últimos anos” (FARIAS, 2017, p. 223).

As primeiras entradas do diário de Carolina começaram a ser escritos em 1975, adensando-se em 1958. Nesse ano também iniciou-se a construção de Brasília, 'capital da esperança', que representava o conjunto de medidas 'desenvolvimentistas' de um presidente democrático, controverso e dinâmico como fora J.K. (MEIHY, 1998, p. 86.).

Ao longo desses escritos, Carolina de Jesus descobre-se autora que narra alicerçada em suas vivências na favela, a situação subumana que vivem moradores desses lugares, assim interpela a vida dos seus pares num viés político e social, igualmente teoriza aspectos como o tempo, o lugar pelo qual agora é tomado como seu. Destacou-se onde morava, porque tinha a prática de ler e escrever em diários. “Todos tem um ideal. O meu é gostar de ler” (JESUS, 2013, p. 26).

Uma mulher negra, pobre, viciada em ler e escrever registrava diariamente no papel as agruras, as alegrias, os pensamentos e sentimentos que passavam por ela diariamente, em casa e nas ruas, onde trabalhava catando papel e latas no lixo. Chamava-se Carolina Maria de Jesus (LEAHY-DIOS, 2013, p. 26).

Carolina de Jesus teve seu diário “*Quarto de Despejo*” publicado e assim ficou mundialmente conhecida. A escritora obteve repentino reconhecimento e sucesso. Sua obra foi traduzida em 13 línguas. A sociedade daquela época a acolheu, ficando. Desse modo, famosa, desfilando entre os poderosos, como um acontecimento exótico a ser ostentado. Assim salienta Oliveira (2015), “O negro, constantemente, trazido para perto, mas sem realmente deixar de ser marginalizado como tal” (OLIVEIRA, 2015, p. 43).

Tom Faria (2017) acrescenta que, ao lançar *Quarto de Despejo*, Carolina de Jesus foi bastante prestigiada. Os críticos da época consideraram a obra como “documento humano”: “O jornal declarava que o livro de Carolina, a despeito desses escritores, deve ser lido por todos, pois é a denúncia mais grave e terrível... já feita neste país” (FARIAS, 2017, p. 222).

Carolina de Jesus foi e ainda é muito estudada em universidades, escolas públicas, sobretudo nestes tempos em que nos assombram a intolerância, a produção de discursos antidemocráticos e ditatoriais, a autora nos empresta uma narrativa que versa sobre um Brasil através de olhar de dentro, dizeres marcados pela miséria, sem máscaras, para contar o realismo que assemelha aos tempos presentes.

Carolina Maria de Jesus: escrita como vivência

*“Enquanto escrevo vou pensando que resido num
castelo cor de ouro que reluz na luz do sol...
É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer
que estou na favela.”*
- Carolina Maria de Jesus (2013)

Carolina Maria de Jesus, em sua obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, enquanto construção literária, inaugura no Brasil a escrita dos periféricos, uma vez que oportunamente descreve do lugar de fala da favela para contar-se e interpelar seus pares. Deste modo, o objeto dessa escritura de si dá lugar a uma literatura contemporânea feminina negra que quebra paradigmas, cujos historicamente já foram estabelecidos aos marginalizados. Sobre isto esclarece Dalcastagnè (2015):

Talvez por isso mesmo suas histórias não pareçam combinar com a estrutura tradicional do romance, ainda que o romance contemporâneo busque, justamente, a variedade de perspectivas e a quebra dos parâmetros estabelecidos (DALCAS-TAGNÈ, 2015, p. 50).

Assim, a catadora de papel narra a vida em favela, especialmente a de Canindé, onde passara anos cuidando dos filhos rondada pela cor amarela da fome, ao mesmo tempo que esboça um panorama sobre a condição de extrema pobreza deste país. Com base nisto, este tópico se ocupará em teorizar sobre a escrita de si e como se dá essa tessitura textual uma vez tomada por mãos femininas e a força desses escritos quando evocados por mulheres negras, valendo-se da referida obra para trazer à baila uma literatura instrumentalizada pelo social, como também a reinvenção do narrador.

Em seu livro *“O que é escrita feminina”*, Lúcia Castello Branco (1991) discute a relação da literatura e os gêneros. A autora questiona, deste modo para entender uma escritura genuinamente feminina, mantendo assim relação intrínseca às mulheres. Neste sentido, faz-nos refletir se é possível haver uma tessitura literária em que a feminilidade se torna evidente ao ponto de marcar diferenças na escrita, no que se refere às construções feitas por homens. É possível dizer, portanto, que homens e mulheres são sujeitos que trazem estruturas, traços subjetivos, temas que os diferenciam? Ou o autor sobrepõe-se ao sexo?

Sobre isto Branco (1991) pontua que “[..] não há, portanto, como fugir à categorização sexual que a expressão escrita feminina propõe, e a incômoda questão nesse enunciado forçosamente se faz ouvir – afinal, escrita tem sexo?” (BRANCO, 1991, p. 11).

Entretanto, o texto vai desconstruindo essas concepções ligadas ao sexo. Contudo, deixa claro que a linha é tênue no que se refere a essa composição, mas numa relação muito além das concepções de gênero, sobretudo sem as excetuar radicalmente. Branco (1991) destaca:

Por outro lado, não se pretende afirmar que, ao se designar certo tipo de escrita como feminina, seja possível escapar de uma conotação sexual que o adjetivo

imprime à expressão. Trata-se, portanto, de uma terminologia que se quer localizar nesse lugar limítrofe entre o sexual e o além-sexual: o feminino aqui não se restringe a uma leitura sexualizada da escrita, mas também não se opõe frontalmente a ela (BRANCO, 1991, p. 12).

Nessa conjuntura, essa leitura deixa evidente que a escrita feminina não necessariamente está relacionada apenas às mulheres, visto que autores escrevem por mulheres, criam personagens, discursos femininos, mas sempre em terceira pessoa, com a impessoalidade de um corpo que não possui “mulheridade” e vivências para fazê-lo.

Nesse sentido, a escrita feminina reivindica no texto a inserção de um corpo marcado por experiências do ser mulher, do dom maternal, da voz que quer ser ouvida, respeitada. Branco (1991) caracteriza de “dicção”, “tom”, “respiração próprias”, ou seja, falas que carregam feminilidade e isto as diferencia dos demais.

Mas o que me interessa está na grandeza, já de início, residia não tanto nas profundezas dos textos produzidos pelas mulheres, mas em sua superfície: na inflexão da voz, na respiração e em geral simultaneamente precipitada, no tom oralizante de sua escrita (BRANCO, 1991, p. 14).

Ao longo da história, às mulheres fora reservado um espaço de submissão, fragilidade, reclusão assinado por uma sociedade falocêntrica, neste contexto, a fala tornou-se um ato rebelde, político e por esses fatores escolhiam gêneros literários que estivessem associados a essa capacidade de transformar sentimentos em lugares de discursos capazes de serem ouvidos. Nesse contexto de silenciamento, a autobiografia, os diários, a criação intimista eram selecionados como tecidos textuais para que estas escrevessem suas memórias de infância, sobre corpos, segredos, sexualidade, temas que, por muito tempo foram negados a elas.

À medida que a mulher não reivindica para si o direito à fala no sentido político-ideológico que sistema linguístico envolve e não consegue ser ouvida, não pode também ser percebida como ser dotada de razão, potencial de trabalho e sensi-

bilidade discernente. Nesse aspecto, a escrita memorialística da mulher adquire uma dimensão insuspeitada, já que representa de algum modo a personagem feminina construída pela própria mulher (VIANA, 1995, p. 13-14).

Nisso, a narrativa feminina transfigura-se menos “quimérica”, alcançam, desse modo, a “tagarelice”, o grito de um engasgo, que agora se aprimora pelas suas memórias e pela reinvenção de si. “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio” (RIBEIRO, 2019 *apud* EVARISTO, 2018, p. 19).

Nessa perspectiva de escrever o corpo, as memórias, Carolina Maria de Jesus, do seu quarto de despejo (favela), reivindica o silêncio dos marginalizados, das mulheres, dos pobres, sobretudo de *corpus* negros que forjam discursos para (re) descobrir, principalmente de reinventar um mundo novo, de esperanças, onde esta possa andar “bem limpinha”.

Inserese no âmbito uma composição textual onde a contemporaneidade dá lugar a uma escrita fora do marquise. É a escritura dos que estão de fora e que agora falam dessa zona de exterioridade, mas com força para serem ouvidas.

Buscar nas representações da cidade, aquilo que não se quer ali- aqueles que habitam seus desvios, que ameaçam seus muros, os que foram jogados, desde sempre, para o lado de fora. É preciso um esforço considerável para se encontrar, em meio a uma literatura tão marcadamente de classe média, branca e masculina como a brasileira, uma construção diferente sobre experiência urbana contemporânea (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 41).

É importante ressaltar e descrever sobre a necessidade que tinha a autora favelada de escrever, no primeiro momento como registro de sua vida, pelo vislumbre de vir morar na cidade grande, posteriormente pelo sonho de ser famosa, de ter casa para os filhos e por fim, e o que mais interessa a este estudo é o desejo de ser ouvida, percebida.

Erguer-se dos excrementos para narrar-se, pois ao se repetir, característica de escritas em diários, Carolina de Jesus nos oferece a realidade, a crueza desses mundos, a miserabilidade sob o viés de quem também é desprovido de recursos, mas reflete tudo isto com criticidade, mesmo que a esta não tenha sido dado esse condão, esse privilégio.

O fato de sabermos que o impossível não é atingível não nos impede de tentar. Disso sabem bem os amantes, os apaixonados, os loucos, os místicos. Disso sabe bem a escrita feminina. Ora, a escrita feminina é justamente essa modalidade de escrita que pretende fazer falar o real, dizer o real. Mas se o real é o indizível, como dizê-lo? (BRANCO, 1991, p. 61-63).

O indizível para Carolina de Jesus é a favela, por isso ao escrever a transforma em outros lugares. O não- lugar, o não-dizer que é rompido quando a narradora começa o dia com a frase, “eu não tinha nada para comer. Os favelados comem, quando arranjam o que comer” (JESUS, 2013, p. 33- 35).

(...) Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades... É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela (JESUS, 2013, p. 58).

Carolina de Jesus consegue narrar a favela, metaforizar a fome, “cor amarela” que ganha um novo significado dentro da narrativa que não vitimiza esse personagem, mas intensifica a construção literária do texto poético, dá musicalidade ao “*Quarto de Despejo*”, ainda que seja sobre temas tão insalubres que impacta que a lê.

Olhar o mundo pela porta de trás pode ser extremamente enriquecedor para nossa literatura, uma vez que o simples deslocamento já pressupõe novas informações, o que exigiria, por sua vez, novos formatos de apresentação (DALCAGNÈ, 2015, p. 50).

A prática de escrita de Carolina de Jesus repara as humanidades de mulheres negras negadas por muito tempo, restabelece nesse corpo que escreve a verdade de que ainda é possível pensar nossa condição negra como parte de um processo que deve ir na contramão da morte, que há possibilidade de vida, de entendermos que para além do racismo, existem mulheres negras que resistem. “Carolina compreendia a linguagem como uma cópia da realidade, e não como representação” (PERPÉTTUA, 2003, p. 71).

A escrita rouba Carolina Maria de Jesus para uma vida de reconhecimentos, de visibilidades, sobretudo, a retira da condição de estar no “vazio” no qual estão situados os corpos das mulheres colonizadas, segundo Maria Lugones (2014).

Destaco desse modo, que obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960) traz os efeitos do domínio colonial, uma ferida histórica, a partir do contexto social e no corpo de quem escreve. Representa, neste sentido, a colonialidade em sua forma genuína de opressão contemporânea, ou seja, marcas de um poder opressor que não mudam com o passar dos anos, sobretudo em relação ao gênero. Para Lugones, (2014, p. 939), “a colonialidade de gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/raça/classe como construtos centrais do sistema capitalista mundial.”

Nesse movimento de rompimento de estruturas epistemológicas canônicas, a autora negra viola a condição de subalternidade e cria espaços para ser ouvida. “É preciso falar daquilo que nos obriga ao silêncio” (NUNES *apud* VIANA, 1995, p. 20). Contar Canindé coloca Carolina como testemunha de dramas que se desenvolvem entre os favelados, acima de tudo reflete sobre si, um relicário da vida pessoal, igualmente discute sobre a relação entre ricos e pobres.

Trata-se de assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito, tornar-se sujeito de si mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade possibilitado pela escrita de si. Trata-se de tornar-se autor do seu próprio script a partir de uma relação específica consigo mesmo (FOUCAULT, 2011 *apud* RAGO, 2013, p. 52).

Reinventar a subjetividade identitária para Carolina de Jesus é sobreviver à favela. “Carolina desde cedo, segundo ela própria diz, decidiu ser artista. Ser artista para ela significava o avesso do mundo rural” (MEIHY, 1998, p. 85). O não pertencimento daquele lugar é tema para a autora tecer elucubrações sobre sua condição de ser mulher, negra, favelada, sem conhecimentos linguísticos aceitos. Recriar-se, é, sobretudo para a intelectual negra que renasce na favela um processo de resistência tão necessário às mulheres negras atreladas ao limbo do esquecimento.

Considerações finais

Partindo do pressuposto de construções literárias femininas transgressoras, especialmente negras num momento em que mulheres ganham espaço e visibilidade na escrita, ao mesmo tempo, que o aumento do índice de feminicídio assola o corpo da mulher. A literatura não deve ser neutra, equânime, mas operar lugares com diálogos urgentes tais como as condições violentas, feminismos, ancestralidade, subjetividades, memórias, especialmente a relação íntima com o mundo. Importante assinalar que já são práticas cujas mulheres sempre gestaram com sensibilidade, ainda que fora do cânone.

Quarto de Despejo entoa esses discursos sobre gêneros, classe e diásporas negras, porque operacionaliza o lugar da favela, constrói versos e sacraliza temas tão fortemente debatidos hoje. O poder feminino de Carolina de Jesus através da literatura nos faz retomar a ideia que nossos passos são longínquos, mas frutíferos.

Sobre essa dimensão feminina de resistências, cuja este estudo se ocupa para também entender Carolina de Jesus feminista, corpo fecundante, político, social. Mulher que traz ao centro falas promissoras, e livres. Como sugere Bell Hooks (2019), “escrever é uma maneira de agarrar a fala e mantê-la por perto” (HOOKS, 2019, p. 20).

O ato de resistir destas mulheres já dera início às muitas pautas as quais nos alimenta na contemporaneidade. Portanto, reinventar-se era/ é para as mulheres negras uma máxima. Como assinala Ribeiro (2019), para uma mulher negra é o mesmo que ser “forasteira de dentro”, por estar sempre de fora socialmente e resistir, brigar por políticas públicas, ainda que em silêncio, por ser o seu próprio sujeito político frente à sociedade.

É importante ainda assinalar que as razões do silêncio imposto às mulheres negras são múltiplas, as mais óbvias são as do racismo, machismo, as de gênero, de classe e raça, mas estamos abrindo caminhos através da palavra, das posições políticas, dos nossos corpos, sobretudo da arte, porque

somos mulheres negras e nossa habilidade ancestral é sobrepor-se, é elevar-se, reinventar-se. O tecido textual de quem escreve de dentro da favela nos leva a entender que Carolina de Jesus quis “alimentar o espírito, a ser forte, a proteger corajosamente esse espírito das forças que poderiam parti-lo” (Hooks, 2019, p. 37). Especialmente visualizar que são muitas e frutíferas as nossas possibilidades, pois com nossos esforços, nossa presença, nossa voz traçaremos dias igualitários.

Referências

- BORRALHO, Henrique (org.). *Literatura, Filosofia, História e outras linguagens* – São Luís: Ed. Uema; Café & Lápis, 2016.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- DALGASTAGNÈ, Regina. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: conceito em construção. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, num. 31, 2008, pp. 11-23. Universidade de Brasília.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem, 2009. Disponível em: > [ttp://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365](http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365) < Acesso em 10 de set. de 2021.
- FARIAS, Tom. *Carolina: uma biografia*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- HOOKE, Bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.
- JESUS, Carolina Maria. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Abril Educação, 2013.
- LEANHY-DIOS, Cyana M. Vida e Poesia no Quarto de Despejo: diário de uma favelada. *Semiose*. Rio de Janeiro- Jul/ dez- 2013.
- LUGONES, María. Rumo ao um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, 2014, vol 22, 2014 Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/index>. Acesso em 22 de out. de 2021.

MEIHY, José Carlos Bom Sebe. Carolina Maria de Jesus: o emblema do silêncio. *Revista USP*, São Paulo (37): 82-91 Março/ Maio 1998. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-> =. Acesso em 10 abr. de 2021.

OLIVEIRA, Margarete Aparecida de. *Narrativas de favela e identidades negras: Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo*. 2015- 112f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG.

PÉRPETUA, Elvira. Aquém do Quarto de despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 22, p. 63-83, 19 de jan. 2011. Disponível em: > <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8944><. Acesso em set. de 2021.

RAGO, Luiza Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VIANA, Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

A individualização contemporânea e a construção da subjetividade em *Feriado de mim mesmo*, de Santiago Nazarian

Rayssa Duarte Marques Cabral

Priscila Aline Rodrigues Silva

Considerações iniciais

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o romance intitulado *Feriado de mim mesmo* (2005), do escritor brasileiro contemporâneo Santiago Nazarian. Trata-se, em resumo, da história de Miguel, um homem que mora sozinho e que trabalha em seu próprio apartamento como tradutor e aspirante a escritor. A natureza de seu trabalho, bem como o fato de seus pais terem se mudado para a Argentina, contribuem para que ele se sinta isolado de tudo e todos, sem qualquer vestígio de vida social.

Sua rotina é sempre a mesma: escrever, traduzir, dormir e comer, tanto que as repetições de palavras são recorrentes na própria escrita do romance, o que dá um efeito de eterna constância e repetição. Em meio a esse

marasmo, o conflito tem início em um feriado prolongado, quando recebe um recado na secretária eletrônica que supõe ser engano. A partir desse momento, acontecimentos cotidianos, porém inusitadamente estranhos, começam a perturbá-lo: uma escova de dentes de uma cor e modelo que ele nunca compraria aparece em seu banheiro; nota uma xícara suja na cozinha sem que ele se lembre de ter bebido café; sua barba está feita, mas não se lembra que a fez; correspondências e recados para Thomas começam a ser entregues em sua residência, apesar de Miguel não ter ideia de quem seja Thomas. O protagonista começa a se questionar se o destinatário seria um antigo morador ou algum tipo de invasor.

A junção de tantas situações inexplicáveis faz com que o protagonista comece a se questionar frente às situações que vivencia, chegando a duvidar de sua própria sanidade, chegando a teorizar que poderia ter uma dupla personalidade e estaria, então, fazendo coisas das quais não se lembra.

No desfecho, descobrimos o real causador dessas situações “estranhas” e o protagonista “descobre” algo ainda mais profundo e que negava saber: sua homossexualidade. Isso porque o “intruso”, Thomas, não só existia, como era seu namorado, a quem o protagonista apagou completamente da consciência.

O romance dá vazão a diversas possibilidades e recortes de análises, contudo, nesta oportunidade, refletiremos, especialmente, a respeito da individualização contemporânea e o “eu”. Para tanto, a respeito do assunto, Sergio Givone sustenta que:

O eu: o que é o eu? Claro, para a gramática é um pronome, um substantivo. Mas a emancipação do sujeito frente ao tecido da linguagem, até se converter em princípio psíquico não só autônomo, mas produtor de sentido e de realidade, é um processo ainda incipiente (GIVONE, 2009, p. 460).

Ora, a narrativa trata de um “eu” que se vê e se define como solitário e, por meio destas características, é desenvolvida uma história com acontecimentos banais, mas que nos aprofunda no interior do protagonista. Tal

aprofundamento permite a construção da subjetividade de Miguel, intento que só é alcançado, como já fora mencionado, por meio do(s) ponto(s) de vista narrativo(s) escolhidos. Isso porque:

A constituição do ponto de vista é um dos elementos fundamentais da articulação da forma literária, pois, por meio da análise do processo de sua construção, é possível compreender a lógica textual e sua relação com a lógica histórica internalizada na narrativa. O ponto de vista impõe uma distância maior ou menor entre o narrador e o fato narrado e, a partir dessa relação de distanciamento e/ou aproximação, uma visão de mundo vai sendo construída. [...] São inúmeras e complexas as formas de constituição de um ponto de vista narrativo, [...] a complexidade da constituição do ponto de vista é significativa na medida em que, por meio dela, o texto narrativo problematiza sua própria constituição e a constituição do mundo (CORRÊA & HESS, 2011, p. 171-172).

Feitas essas considerações, a seguir serão aprofundados esses e outros pontos, sopesando trechos de trabalhos científicos de autores que tratam do romance e sua teoria e a obra literária que dará origem e que norteará o desenvolvimento da análise: *Feriado de mim mesmo*, de Santiago Nazarian.

A individualização contemporânea e a construção da subjetividade por meio do(s) ponto(s) de vista narrativo(s)

O romance analisado tem como característica imanente, mais que um enredo, a construção de um personagem solitário, que mora sozinho, isolado de tudo e todos. Dentro deste contexto solipsista, como temos em *Feriado de mim mesmo*, surge a loucura do protagonista que, depois de esquecer-se da existência do próprio namorado, fora de si (tendo como narrador um terceiro), permite o desenvolvimento do enredo baseado em um não-saber.

Este não-saber que mencionamos, assemelha-se, em alguns aspectos, ao que Givone (2009) denominou “esquecimento”. Isso porque o protago-

nista não sabe da existência de Thomas, mas não por não conhecê-lo, mas por tê-lo apagado da memória. De acordo com o autor, que analisa a obra *Em busca do tempo perdido*, de Proust, o verbo “[...] esquecer significa desprender alguma coisa de suas ligações, subtraí-lo ao fluxo temporal, deixá-la permanecer numa espécie de imobilidade fora do tempo.” (GIVONE, 2009, p. 472)

Miguel esqueceu-se da existência de Thomas, seu namorado, com quem dividia seu apartamento. Não sabemos a causa desse apagamento, mas é possível fazer algumas suposições. Givone explica-nos que: “Enquanto a inteligência separa o que deve ser lembrado para fins utilitários e descarta o essencial, é precisamente o essencial que desliza e se deposita no fundo da alma.” (GIVONE, 2009, p. 473).

Esse não-saber está tão intrincado no protagonista que há momentos em que ele age e faz reflexões como se não só o seu namorado, Thomas, não existisse, mas como se a própria homossexualidade não existisse, como no seguinte trecho:

Apertou o botão vermelho e esperou uma voz para lhe dizer bom-dia. Esperou uma declaração de amor. Ouviu algo que poderia ser engano, estranho, uma voz masculina, quente e familiar.

Oi, só estou ligando pra avisar que eu devo chegar hoje de noite, ainda não sei que horas, mas não se preocupe. Não precisa deixar nada pra mim, porque eu como no caminho. Um beijo e... feliz Dia dos Namorados, né? Tchau.

Foi só isso e desligou. Ele roubara o recado de alguém. Alguém ficaria preocupado. Uma mulher em casa, sozinha, esperaria o dia inteiro por seu amado (NAZARIAN, 2005, p. 27-28).

Trata-se de momento em que o personagem deixa claro não acreditar que o homem que deixou a mensagem em sua secretária eletrônica a estivesse direcionando para ele ou para qualquer outro homem. Contudo, ao utilizar o verbo modal “poderia” ele abre uma possibilidade de interpretação na qual seu saber inconsciente sabe que não se trata de engano, principalmente porque, logo em seguida, ele completa com “uma voz masculina, quente e familiar”.

Percebe-se, portanto, que no fragmento há um inconsciente que sabe, que traz uma aparente incoerência para o discurso consciente de Miguel. Temos, no caso, uma espécie de relance de lembrança, com um retorno ao esquecimento. Sobre o assunto, Givone (2009, p. 473) explica-nos que: “O esquecimento toma à corrente da vida fragmentos de realidade em estado puro e os entrega à dimensão inconsciente da memória enquanto lembranças sepultas e olvidadas.”.

O não-saber de Miguel de sua condição de homossexual pode vir de uma situação de negação de sua orientação sexual, talvez por questões sociais ou mesmo familiares. Seria um sentimento de culpa? Uma culpa por fugir do padrão exigido como “normal” dentro do que defende a moral burguesa? Seria uma culpa pela impossibilidade de formar uma família nuclear e tradicional? Claudio Magris (2009, p. 1020) explica-nos que:

O sentimento de culpa, a 'pecaminosidade', não diz respeito, moralmente, ao indivíduo isolado, ao seu agir privado, pelo qual é subjetivamente responsável, mas a condição histórica geral, à impossibilidade objetiva de instaurar valores e de encontrar um sentido da vida, o caos e a angústia do mundo. O indivíduo experimenta o sentimento de viver em um mundo caído e o próprio sentimento é percebido como culpado: como ocorrerá com as personagens de Kafka, que se sentirão culpadas exatamente porque incapazes de resistir ao mecanismo do mundo que as ameaça, inadequadas à força – criadora e ao mesmo tempo destrutiva – da existência.

Nota-se que a fuga do protagonista de estabelecer vínculos sociais e de conviver com outras pessoas pode estar, também, intimamente relacionada ao seu sentimento de deslocamento frente à sua homossexualidade, não aceita socialmente – daí a falta de amigos– e dentro do universo familiar – pais que se mudaram para a Argentina. Ao que podemos incitar a partir do seguinte trecho: “Se recusava a contratar uma empregada. Não queria ninguém interferindo em sua ordem pessoal, ou na sua bagunça. Aos olhos de quem vinha de fora, aquilo tudo poderia ser uma imundice, mas era a sua vida” (NAZARIAN, 2005, p. 14).

Seria sua ordem pessoal sua orientação sexual? Seria sua homossexualidade encarada pelas pessoas em geral como uma imundice? O trecho permite uma ambiguidade de significações pelo uso das palavras “empregada” e “vida”, isso porque o que era uma bagunça, uma imundice seria, no primeiro caso, seu apartamento; mas, com a inserção da palavra “vida” o sentido se ampliou para a subjetividade do protagonista.

Ao mesmo tempo em que conhecemos a fundo o protagonista, ele nos é apresentado de modo bastante indeterminado: “Era um rapaz, como todos os outros, nem melhor nem pior. Talvez com os botões certos fosse um pouco mais bonito. Talvez com outra calça fosse mais sofisticado.” (NAZARIAN, 2005, p. 14). Cabe salientar que a determinação do protagonista é feita única e exclusivamente com o pronome pessoal “ele”, durante todo o desenrolar da história, nos dezoito capítulos. Descobrimos o nome dele apenas no epílogo: Miguel. Inclusive, oportuno ressaltar que esta indeterminação, ou melhor, esta omissão ajuda no suspense da narrativa, fazendo-nos não descartar nunca a possibilidade de que Miguel está louco e faz coisas das quais não se lembra, o que nos faz reservar a possibilidade de que ele poderia ele mesmo ser Thomas, quem recebe ligações e correspondências.

Dentre esses pensamentos que temos acesso, acompanhamos os acontecimentos estranhos vivenciados pelo protagonista em seu apartamento, que começa a criar hipóteses que possam explicar o porquê desses episódios acontecerem. Diante disso, é necessário perceber que há uma preocupação não com questões que envolvam a sociedade, mas o indivíduo em sua forma singularizada e particular. De acordo com o dicionário Houaiss da Língua portuguesa, tem-se a noção de indivíduo como “o ser humano considerado isoladamente na coletividade, na comunidade de que faz parte” (HOUAISS, 2007).

Sobre o romance do eu, Magris (2009, p. 1025) sustenta que:

O romance do eu, desde *Anton Reiser*, de Moritz, é o romance da negação do eu, de sua repressão e de sua anulação: alguns dos maiores heróis do romance moderno – ou melhor, daqueles que vivem e representam a crise da modernidade com m maiúsculo, de seus projetos de domínio da terra e da História – são, de algum modo e de diferentes formas, de acordo com os períodos e os contextos culturais, personagens sem mundo e sem história, de Frédéric Moreau e Oblo-mov, de Niels Lyhne ao escrivão Bartleby, de Josef K. a Peter Kien. Grande mundo épico e isolado fragmento inacessível convivem por vezes no mesmo autor, como em Melville, que escreveu *Moby Dick* mas também 'Bartleby, o escrivão'.

É o caso do romance ora estudado. Miguel nega a si mesmo, negaa sua condição de homossexual. Trata-se de um rapaz comum, mas que se isola. A estrutura da obra apresenta-nos justamente, e literalmente, o que é mencionado por Magris: um personagem sem mundo e sem história; afinal, Miguel, além de isolado do mundo (pessoas) não tem história, não tem antecedentes, não sabemos quase nada sobre ele antes do início do feriado, ou seja, antes do primeiro acontecimento: o recado de Thomas na secretária eletrônica.

Sobre o eu e seu isolamento, Mario Vargas Llosa apresenta-nos suas possibilidades de desenvolvimento na literatura: “[...] o solipsismo – de povos ou indivíduos – gera paranoias e delírios, aquelas deformações da realidade que sempre dão origem ao ódio, às guerras e aos genocídios.” (LLOSA, 2009, p. 21). É o que ocorre com Miguel que, de tão sozinho, acaba por perder a sanidade, matando o seu namorado, Thomas, por acreditar que seria este uma extensão de si mesmo.

Ao analisar o conceito de solipsismo, percebemos que ele é bastante relevante para o entendimento da obra literária ora estudada, pois, de acordo com o dicionário Houaiss, trata-se de uma “doutrina segundo a qual só existem, efetivamente, o eu e suas sensações, sendo os outros entes (seres humanos e objetos), como partícipes da única mente pensante, meras impressões sem existência própria” e também o define como “vida ou conjunto dos hábitos de um indivíduo solitário” (HOUAISS, 2007).

Diante de tanta individualidade, a narrativa é desenvolvida de modo a estarmos intimamente ligados aos pensamentos do protagonista, ainda que outras personagens façam aparições, só temos contato com o que Miguel pensa. Ao contrário do que o título sugere com a utilização do pronome “mim”, a história não é narrada em primeira pessoa, é um narrador em terceira pessoa que o faz nos dezoito capítulos que dividem o livro:

Ele acordou num feriado que caía no Dia dos Namorados. São Valentim, Corpus Cristi, Carnaval? Não importava. Ele não tinha namorada nem trabalhava. Poderia dormir até mais tarde. Poderia dormir para sempre, se assim quisesse, mas não queria. Já não tinha tanto sono e a bexiga cheia era o suficiente, era o suficiente para fazê-lo largar a cama e caminhar até o banheiro, no Dia dos Namorados... (NAZARIAN, 2005, p. 7).

Mas não se trata de um narrador qualquer, seguindo a linha do solipsismo previamente mencionado. Temos um narrador onisciente seletivo que narra fazendo uso do discurso indireto livre, revelando-nos os pensamentos e impressões apenas do protagonista, o que, inclusive, é essencial para que o suspense da história seja mantido:

Thomas, está difícil falar com você. Já liguei várias vezes ontem e hoje. Queria saber como foi a viagem... Bom, me ligue assim que puder. Um beijo. Uma voz de menina, A mesma menina de sempre. A mesma menina procurando por Thomas, seu namorado? Era engano. Ele dissera a ela mais de uma vez. Dissera a ela que não tinha ninguém com esse nome. Mas ela insistia. Queria saber como ele fora de viagem... (NAZARIAN, 2005, p. 78).

Apesar de sabermos que há uma menina que liga e que deixa recados, não temos qualquer informação sobre suas impressões e ou pensamentos quanto ao que acontece. Pelo contrário, ela só existe na narrativa enquanto interage com o protagonista, tanto que não sabemos de onde ela é ou de onde fala, ou, ainda, qual a sua relação com Thomas ou Miguel.

Depois dos dezoito capítulos narrados em terceira pessoa, tem-se um epílogo, no qual há aí a mudança no foco narrativo, surgindo um narrador em primeira pessoa:

Era uma sala pequena de paredes lisas. Uma mesa no centro. E eu. Mesmo assim, seria incapaz de descrevê-la com exatidão. Tantos detalhes que me escapavam, tanto de mim mesmo num ambiente estranho. Estranho, eu era algo demais naquele ambiente mínimo. E talvez por isso mesmo não conseguia notar nada do que havia ao meu redor (NAZARIAN, 2005, p. 151).

Portanto, há aí uma bipartição da obra literária marcada pela mudança no ponto de vista. O narrador em terceira pessoa vai ao encontro do título da obra, pois, por não ser a obra narrada por um “eu”, mas por um terceiro, pode-se perceber que houve, então, na forma, um “feriado de si mesmo”. Novamente, Nazarian, por meio da estrutura da narrativa, traz um efeito de afastamento do “eu” de si mesmo, o que é abordado, novamente e literalmente, por Magris (2009, p. 1018):

O romance é o gênero literário que representa o indivíduo na “prosa do mundo”; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão.

O feriado, que durou dezoito capítulos tem o seu fim marcado no epílogo, momento em que o protagonista, supostamente recobra a consciência e nós, leitores, descobrimos o que de fato aconteceu. Trata-se de um verdadeiro esclarecimento, não só para Miguel, como para nós, leitores.

Explica-nos Corrêa e Hess (2011) que a noção de esclarecimento está relacionada à entrada do homem na Idade Moderna, mais precisamente ao período do Iluminismo, no século XVIII, momento em que os avanços científicos e filosóficos, as revoluções burguesas, o advento do capitalismo agrário e industrial, etc. proclamaram a superação do feudalismo e a entrada do homem no mundo da razão, em oposição à concepção teocêntrica da Idade Média.

Contudo, a noção de esclarecimento não ficou restrita a esse período, se em seu surgimento ele propunha a igualdade entre os homens e o direito à emancipação pela razão ilustrada, ou seja, pelo conhecimento e pelo

saber, que permitiriam os homens construírem seu próprio destino; autores como Adorno e Horkheimer aprofundaram o estudo do conceito defendendo que:

[...] ao pretender entrar no mundo da razão, o homem arrasta consigo, pelo esclarecimento, o irracional e o primitivo. Dessa forma, a desrazão está no interior da racionalidade esclarecida, e a barbárie se apresenta como ameaça interna à civilização. O esclarecimento foi a consciência de que o que se pretendia aprender pela dominação da natureza – a liberdade do medo da natureza desconhecida e a autopreservação do homem – havia desaparecido, estava alienado justamente pelo próprio ato da dominação do mundo natural pelo saber (CORRÊA & HESS, 2011, p. 159).

Ironicamente, apesar de o protagonista estar “fora de si”, percebemos que, durante toda a narrativa, Miguel pensa e age de modo bastante racional, desenvolvendo diversas teorias para explicar os acontecimentos vividos em seu apartamento. Talvez esteja justamente aí a ironia da obra: um protagonista insano, mas que é racional. Seria este o paradoxo objetivado pelo autor? Sobre o assunto, Magris (2009, p. 1025) defende que o próprio gênero romance é paradoxal:

O romance é um paradoxo [...] é tecido com as lacerações do moderno e simultaneamente abarca-o em uma nova totalidade. [...] celebra ideais e narra paixões, debate grandes questões sociais, mas também fornece informações e notícias, é um mapa de fantasia e até de conhecimento. Ou ele exaspera a negatividade (categoria substancialmente criada pelo moderno), a dissociação entre o indivíduo e a vida, a sua incompatibilidade.

Há na obra várias dualidades: narrador “outro” (terceira pessoa) *versus* narrador “eu” (primeira pessoa), homossexualidade *versus* heterossexualidade e loucura *versus* racionalidade.

Quanto à racionalização, encontra-se ela, para Max Weber,

[...] no âmago da civilização burguesa moderna, que organiza toda a vida econômica, social e política segundo as exigências da racionalidade-em-relação-aos-objetivos (Zweckrationalität) – ou racionalidade instrumental – e da racionalidade

burocrática. Na perspectiva crítica da racionalização, a relação entre os homens e entre esses e o mundo é mediada por categorias abstratas, e as ações do homem no mundo são regidas pela lógica utilitária, burocrática e instrumentalizada da sociedade capitalista (CORRÊA & HESS, 2011, p. 173).

Na obra, são vários os momentos em que a racionalidade aparece. Citamos um trecho em que Miguel resolve preparar um frango envenenado para se vingar do invasor ou descobrir se seria ele mesmo o causador das situações estranhas:

Prepararia mais um delicioso frango e o envenenaria com veneno de rato. Prepararia um delicioso frango envenenado. Iria encontrá-lo morto no outro quarto. Ou se não o encontrasse, saberia que ele morrerá lá fora. Não voltaria nunca mais, invasor maldito. Ficaria com o osso da sorte entalado na garganta. Aquela sim, seria uma ótima vingança. Aquilo sim, era o que iria fazer.

Ficou com medo. Era assassinato. Mas também não seria legítima defesa? Não o convidara para comer seu frango. Não abrira a porta para que ele entrasse. Não oferecera prato algum, fora invadido, e o invasor comia o prato por sua conta e risco.

Mas havia uma possibilidade pior em sua mente. E se o invasor não passasse, apenas, dele próprio? Se não fosse ele quem molhava as roupas, quem acendia as velas, quem fazia a barba e não se lembrava? Se o vulto de ontem não fora apenas um sonho, um delírio, um reflexo da vela? Ele podia estar envenenando a si próprio. Podia estar envenenando sua própria mente esquizofrênica. Não podia correr esse risco. Não poderia descobrir às custas de sua própria vida.

Teria de ser então numa pequena dose. Uma pequena dose de veneno, apenas para ter certeza. Ele contaminaria o frango e esperaria o resultado. Se acordasse enjoado, se vomitasse estranho, era porque ele mesmo comeria o frango. E aquele veneno em seu sangue seria o bastante para ele não esquecer. Para ele não se esquecer nunca mais do que ele fazia. Não podia continuar deixando que se auto-assombrasse. Se alguém comesse o frango, ele saberia (NAZARIAN, 2005, p. 70-71).

As reflexões de Miguel, suas suposições, seu raciocínio e sua noção das consequências de seus atos são marcas da racionalização, o que, em tese, o afastaria da loucura. Além disso, a própria dúvida sobre sua própria sanidade mental é, por si, uma marca que deveria ser de lucidez já que um louco não costuma aceitar sua própria condição de louco.

A racionalização, como vimos, é uma noção nova; antigamente, não se pensava de acordo com a razão, o conhecimento, pois havia uma verdade perdida em um passado absoluto, ao qual não havia o que se questionar, as coisas eram como tinham que ser. Era o que ocorria na epopeia.

De acordo com Corrêa e Hess (2011) os gêneros literários não são mais vistos como objetos de uma regulamentação fixa, mas sim como formas literárias relativas e historicizadas, disponíveis ao escritor, que pode modificá-las, adaptá-las, fundi-las e recriá-las durante a composição da obra literária.

Se Corrêa e Hess acham difícil a delimitação dos gêneros literários em geral, o que dizer do romance, em particular? Mikhail Bakhtin (1993) sustenta que é ele o único gênero por se constituir e ainda inacabado, uma vez que não é possível, segundo pesquisadores, apontar nem um só traço característico do romance que seja invariável e fixo, sem que o anulasse por completo. Além disso, para o autor: “O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já, há muito, formados e parcialmente mortos.” (BAKHTIN, 1993, p. 398)

Dentre os gêneros parcialmente mortos, Bakhtin (1993) faz uma espécie de paralelo entre a epopeia e o romance. Para ele, a epopeia é um “[...] gênero acabado, até mesmo enrijecido e quase esclerosado. Sua perfeição, moderação e a total falta de ingenuidade artística falam sobre a sua velhice enquanto gênero, sobre o seu longo passado.” (BAKHTIN, 1993, p. 406)

Se a memória é considerada por Bakhtin (1993) a principal faculdade criadora, bem como a força da literatura antiga, a “[...] experiência, o conhecimento, e a prática (o futuro) definem o romance. [...] Quando o romance se torna gênero proeminente, a teoria do conhecimento se converte na principal disciplina filosófica.” (BAKHTIN, 1993, p. 407)

Sendo assim, o espaço para o questionamento, para a problemática, surge junto com o romance, isso porque o

[...] passado absoluto está separado de todos os tempos posteriores, ele é absoluto e perfeito. Ele é fechado, como um círculo, e dentro dele tudo está integralmente pronto e concluído. No mundo épico não há nenhum lugar para o inacabado, para o que não está resolvido, nem para a problemática (BAKHTIN, 1993, p. 408).

No mundo épico, com seu passado absoluto, o qual é inacessível à experiência individual, inadmitindo pontos de vista e apreciações pessoais; não é possível vê-lo, senti-lo, tocá-lo, nem ser considerado sob nenhum ponto de vista, não se pode experimentá-lo, analisá-lo, mostrá-lo, ou penetrar nas suas entranhas. Enquanto isso, o romance está ligado ao presente inacabado, nele

O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com os seus inimigos literários etc (BAKHTIN, 1993, p. 408).

Outro ponto abordado por Bakhtin (1993) e que vale ser mencionado é que, com o surgimento do romance, passa-se a haver uma relação diferente entre a obra e seu público. Isso porque, se antes o público já conhecia as histórias que davam origem ao material épico, com o romance surge um interesse especial no porvir, e, conseqüentemente, no desfecho da história, já que é ela desconhecida aos leitores:

O interesse particular suscitado pelo “fim”: – e como terminará a guerra? Quem vencerá? Que será de Aquiles? etc – é totalmente excluído na atitude do material épico, tanto pelos seus motivos externos, quanto pelos internos (o aspecto de enredo na tradição já era conhecido de antemão). O interesse particular pelo “o que vem depois” (o que vai acontecer?) e o interesse pela “conclusão” (como terminará) são característicos unicamente para o romance e possíveis somente na zona de proximidade e de contato (impossíveis numa representação remota) (BAKHTIN, 1993, p. 421).

Em *Feriado de mim mesmo*, percebemos que há uma preocupação com o estranhamento e com a curiosidade do leitor: o que está havendo? Há um invasor? Ele está louco?

A banalidade do personagem protagonista e de suas situações corriqueiras faz com que acreditemos no que defende Nancy Armstrong (2009, p. 374): “Quanto ao perfil individual representado em relação à moral burguesa, o romance continua fiel à sua missão original, que consistia em abrir espaços nas posições sociais para formas de individualismo antes menosprezadas”. Assim, é no romance que a solitária personagem Miguel encontra espaço para apresentar ao público seus conflitos internos e sua subjetividade conflitante, conduzindo o leitor a um a uma intrigante história de suspense.

Considerações finais

Feriado de mim mesmo, de Santiago Nazarian é um romance que trata do eu e de sua não aceitação. Sua estrutura literária relaciona-se diretamente com o efeito de distanciamento e aproximação que é causado pela escolha de dois tipos de ponto de vista: em terceira pessoa, nos dezoito capítulos, e em primeira, no epílogo.

Apesar de bipartida, a obra traz, em sua coerência interna, um efeito solipsista em ambos os pontos de vista, uma vez que, mesmo quando narra em terceira pessoa, o narrador faz uso de uma onisciência seletiva marcada, especialmente, pelo uso do discurso indireto livre. Ou seja, temos acesso, única e exclusivamente aos pensamentos e impressões de Miguel, estando os outros personagens que aparecem na história, limitados a existir apenas enquanto interagem com ele.

Como o título sugere, o conflito não é social, mas individual, peculiar. A série de acontecimentos banais vivenciados por Miguel, um homem comum, é o que dá ensejo à produção dessa obra que, tendo em vista sua

contemporaneidade, sua representação do presente inacabado, sua racionalização e sua coerência interna, pode ser facilmente reconhecida como um romance.

Referências

ARMSTRONG, Nancy. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. In: MORETTI, Franco (org). *O romance: a cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaify, 2009. p. 335-374.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: BAKHTIN, Mikhail. . *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993. p. 397-428.

CANDIDO, Antonio. Timidez do romance (estudo sobre a justificativa da ficção no começo do século XVII). In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 82-99.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis; HESS, Bernard Herman. Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: UNB, 2011. p. 149-179.

GIVONE, Sergio. Dizer as emoções: a construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, Franco (org). *O romance: a cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaify, 2009. p. 459-478.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LLOSA, Mario Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco (org). *O romance: a cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaify, 2009. p. 19-32.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org). *O romance: a cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaify, 2009. p. 1015-1028.

NAZARIAN, Santiago. *Feriado de mim mesmo*. São Paulo: Planeta, 2005.

A representação da violência física na obra *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu

Glaucia Fernandes de Sousa

Introdução

Os estudos literários brasileiros mostram uma diversidade em suas produções, compondo-se de inúmeras obras que contribuíram para a história do Brasil, com a presença de obras que penetram em diferentes estilos literários. O último século conta com avanços e transformações mundiais, com o passar dos anos evidenciando evoluções em setores culturais, políticos, sociais e econômicos.

A literatura produzida no século XXI, recebe denominação de literatura contemporânea, que, impulsionada por traços modernistas, movimento esse que vê a estética, até então vigente, como algo a ser renovado, propondo novas tendências para a escrita literária, veio propor um novo olhar estético, rompendo com paradigmas anteriores que eram seguidos firmemente e ampliando o estudo no campo de estudos literários.

Este capítulo tem como objetivo a análise da representação da violência física na obra *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu, publicada em 1982, levando em consideração que já foi lida por diversas gerações e excitou discussões nas Academias de Letras, sob diversas abordagens, dentre as quais, são percebidas as relações entre seus textos e o contexto social relacionada à ditadura militar brasileira.

Analisa-se a produção do autor através dos pontos mais relevantes do contexto histórico em que foi produzida. Em meio à representação do comportamento de seus personagens, mostrando suas inquietações, fraquezas, vícios, angústias, identidade, relacionamento, incertezas, que era a realidade da sociedade da época.

O autor realiza um estudo profundo de fatos psicológicos e sociais, especificando a estética do real. No decorrer, são apresentados os perfis dos personagens e suas características de vida, como a sociedade reage diante da temática abordada, mais precisamente o objetivo é pesquisar como as relações homoafetivas e a violência podem ser representadas nos contos do escritor e a democratização como um novo conceito social.

Tratando-se das indagações, quais os tipos de violências sofridas pelos personagens enquanto protagonistas dos contos? Depois dessas indagações, virão outros questionamentos, recebendo a definição de questões norteadoras, que são as seguintes: Qual era o contexto social e histórico da obra *Morangos Mofados*? A literatura é influenciada pela realidade? Objetiva-se analisar os tipos de violências que os personagens vivenciaram, como também o meio social como reflexo no perfil dos personagens. Assim, constituem-se os objetivos específicos: compreender o contexto social e histórico do século XX; conhecer o perfil social dos personagens; estudar o autor, elucidar a respeito da influência que a literatura recebe diante da realidade social.

A metodologia aplicada para a construção da investigação deu-se através de análises bibliográficas, fundamentando-se a partir de textos que evidenciam as temáticas da violência, da contracultura, da identidade sexual,

tendo como base os contos Terça Feira Gorda e Sargento Garcia do livro *Morangos Mofados* e, outros periódicos que somaram na revisão literária.

É justificável a escolha de trabalhar a literatura em *Morangos Mofados*, fez-se principalmente por tratar-se de uma produção contemporânea, que apresenta temáticas que necessitam de discussão, no que diz respeito às questões sociais elencadas pelo autor. Temas relevantes para a atual sociedade, principalmente as abordagens a respeito da violência contra o homossexualismo, bem como se apresentam a violência e a repressão militar na construção do enredo da obra.

Literatura contemporânea

A literatura configura-se como uma tentativa de demonstrar a realidade, abordando inúmeros fatores presentes na sociedade que, de certa forma, com o passar dos tempos, é representada hoje sob novos aspectos e ganha uma nova nomenclatura de literatura contemporânea, o que faz com que muitos pesquisadores da área aprofundem seus conhecimentos sobre tal definição. De acordo como o estudioso Schøllhammer (2009, p. 9-10),

O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica.

O contemporâneo pressupõe, dentre outras questões, a ousadia de se orientar no escuro, ou seja, desbravar o desconhecido, empregando tal conceito à produção literária. É comum ressaltar a dificuldade em definir o que vem a ser literatura contemporânea, por ser um termo recente e por

apresentar contínua transformação. A literatura contemporânea consagra-se, assim, diante de um pluralismo grandioso, anulando alguns efeitos estéticos no romance, na prosa, na poesia e no conto.

Uma das grandes inovações iniciadas a partir do movimento modernista foi a ruptura com o colonialismo literário, sendo que, por meio desse momento da história do Brasil, os artistas brasileiros encontraram uma identidade nacional, sem que fosse preciso uma inspiração ou acomodação de estéticas advindas do exterior, sobretudo das europeias, os escritores do nosso país começam a produzir conteúdo que retratavam o espírito do povo nacional que, nas palavras de Schøllhammer (2009), define a nova geração por sua variedade e heterogeneidade tolerante, alegando que o século XXI se principiou com manifestações de uma ampla dispersão de temas e estilos em coexistência múltipla, sem a prescrição de nenhuma tendência clara.

A Literatura contemporânea é assinalada por uma diversidade cultural e estilística, de maneira que a percepção individual dos escritores é um dos mais importantes fatores que causam essa multiplicidade, pois os mesmos não se preocupam mais em adotar as regras impostas por um movimento em especial, de tal modo como aconteceu por vários tempos na memória literária, eles têm livre arbítrio em suas produções, podendo incluir nelas ou não, conhecimentos ou experiências próprias do cotidiano. Dessa maneira, os escritos demonstram um sincretismo fascinante no panorama literário nacional, qualificado pela mistura de tendências estéticas, uso de metalinguagem, intertextualidade e uma grande afeição pelo engajamento social. Como discorre Arruda (2012, p. 223)

Assim, a partir das décadas de 50 e 60, o Brasil assistia ao surgimento de vanguardas e posicionamentos assumidos que foram mudando o contexto literário em nosso país. Na poesia, encontramos o movimento da poesia concreta (1956), o Neoconcretismo (1959), a Literatura-práxis (1962), o movimento do Poema/processo (1967). Em 1968, emerge o Tropicalismo, que representa uma tomada de posição de alguns artistas renovadores na área de diversas atividades – teatro, cinema, artes plásticas e música popular.

O autor comenta sobre as tendências empregadas pelos escritores contemporâneos, mostrando o quanto esses movimentos foram fundamentais para o desenvolvimento da arte como tal, já que toda a produção impregnava-se de uma implicação ideológica que se exteriorizava a partir da censura, que descrevia um tipo de orientação que o estado propagava à cultura e acabou funcionando como uma espécie de emblema da época, por meio do qual seria possível a interpretação total da produção cultural, interpretando a mensagem que os autores desejavam passar através de códigos decifráveis.

Assim, como a poesia nessa concepção de literatura, houve a presença do romance e do conto como um aspecto bastante relevante dentro da literatura brasileira contemporânea. O conto passa a ser um gênero em evidência na atualidade, ocasionando diversas propostas de recursos renovados, com temáticas diversificadas, que vão desde a caracterização de problemas individuais, chegando aos espaços do imaginário e percorrendo por espaços relevantes da realidade da sociedade brasileira

Contracultura

O termo contracultura foi um movimento que se propagou na década de 60 nos Estados Unidos e em algumas regiões da Europa, que contribuiu para mudança cultural na sociedade e se tornou o marco de protesto em busca de liberdade. Os movimentos de contracultura vieram questionar todo e qualquer tipo de instituição social, abarcando seus padrões de comportamento social, religioso, sexual, familiar, escolar, do exército, de trabalho e os padrões estéticos, a mesma foi demandada por jovens que evitaram a padronização da cultura social do ocidente após a Segunda Guerra Mundial.

A contracultura analisada como um evento histórico questiona o ideal de cultura ocidental por intervenção da juventude da época, apresentando uma inovação profunda através da crítica ao sistema capitalista e aos padrões morais e estéticos. Uma verdadeira revolução nos penteados, nas roupas, nas drogas, como inúmeros hábitos que apavoravam as pessoas de classe média tradicional que já estavam introduzidas em seu propósito de ascensão social. Os jovens rompiam com os padrões de consumo convencionais, com o lema “paz e amor”, “viva e deixe viver”, a meta era garantir o direito de cada um encontrar sua própria forma de “ganhar” a vida, se relacionar com os outros e com a natureza, como podemos verificar a seguir.

Corriam os anos 60 e um novo estilo de mobilização e contestação social, bastante diferente da prática política da esquerda tradicional, firmava-se cada vez com maior força, pegando a crítica e o próprio Sistema de surpresa e transformando a juventude, enquanto grupo, num novo foco de contestação radical (PEREIRA, 1986, p. 7).

Podemos verificar que, aos poucos, os ideais libertários traziam consigo um novo estilo de pensar a sociedade e o indivíduo, formas diferentes de encarar e de relacionar-se com o mundo e com as pessoas, começando a aparecer os contornos dos movimentos sociais de cunho libertário, a partir do apelo de uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática de um ideário que colocavam em xeque, os valores centrais da cultura ocidental, principalmente aspectos primordiais da racionalidade veiculada e elevada por esta cultura.

A grande porta de entrada dessa manifestação cultural no Brasil chegou em meio ao regime da ditadura militar e se difundiu no meio das artes e das mídias independentes, como o jornal alternativo, tivemos a presença de elementos contraculturais, sobretudo no “Pasquim”, a partir de 1969, mas há todo um trânsito informal da contracultura, que passa pela música internacional, pela literatura que é publicada e traduzida no Brasil, entre outros, esse movimento é considerado por vários pesquisadores como o

responsável pelas manifestações e mudanças sociais que aconteceram naquela época. Por causa da ditadura, a contracultura só começa a ser percebida por meio de uma das ramificações desse movimento em 1969 no auge da censura e da repressão do governo brasileiro, a “contracultura tropical” que ficou conhecida como “desbunde”.

Do mesmo modo que aconteceu nos Estados Unidos com o Rock, no Brasil não foi diferente. O primeiro contato com o movimento de contracultura foi através da música, com nomes bem conhecidos como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, dentre outros, ambos cantores baianos que se identificaram com a ramificação tropicalista, mostrando uma atmosfera de convenções libertadora, tocando em temas que já eram conhecidos nas movimentações internacionais, por exemplo: as religiões orientais, o rock e aderindo junto a esses já mencionados, temas brasileiros, como a religião Candomblé, os primeiros povos nativos, os índios, os negros, a jovem guarda e a bossa nova.

Entretanto, o fato de o Brasil se encontrar em pleno regime militar, esse manifesto não foi recebido e aceito pelo governo e nem pelas famílias brasileiras que, segundo Junqueira (2009, p. 57): “Além de rejeitar como alienada pelo establishment contestado e de subversiva e depravado pelo establishment conservador a contracultura era alvo de intensa repressão policial (na Bahia e no Rio os hippies eram presos sob rubrica de vagabundagem) e por familiares”.

O repúdio à contracultura era tão forte que os praticantes e admirados, muitas vezes, eram considerados como loucos e até chegavam a ser aprisionados, internados pela própria vontade ou por alguém próximo da família, já que não tinham aderido aos costumes de vida na sociedade que era considerado “normal”, a maneira pela qual os defensores eram desrespeitados sem nenhum direito de manifestar seus desejos, percebe-se a inutilidade desses ideais contraculturais.

No Brasil, como já mencionado, o movimento de contracultura deu-se no período do golpe militar de 1964, golpe esse que teve como conse-

quência a queda do governo democrático de João Goulart, constituindo o regime de ditadura militar que permaneceu no poder por 21 anos e, dando início ao novo poder do general Humberto de Alencar Castelo Branco, logo depois, com mais quatro sucessores também militares, sendo o último o general Ernesto Geisel. Com mobilização estudantil, guerrilha urbana e rural evidenciavam a aversão por parte dos jovens, a essa nova realidade e em resposta, o regime ditatorial reprimia com força, seja qual fosse qualquer tipo de liberdade, mostrando sua influência na sociedade brasileira.

No período do regime militar, a cultura brasileira passou por importantes mudanças, relativas ao pensamento crítico, ao posicionamento e fortalecimento do papel do jovem na sociedade, no crescimento das produções culturais, como forma de resistência à repressão e também à censura instalada pelos órgãos militares. O cinema novo de Glauber Rocha, o teatro de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, as instalações artísticas de Hélio Oiticica e Lygia Clark, são alguns dos exemplos dessa resistência. E foi a música que melhor definiu o novo tempo, beneficiada pela ampla penetração da rádio, responsável por transmitir padrões de comportamento e filosofia de vida. E assim as mudanças propostas pela contracultura utilizaram a música como forma de expressão, primeiramente com a Jovem Guarda, simbolizando a geração rock and roll brasileira, que trazia a energia rebelde dos jovens em suas letras – “quero que vá tudo para o inferno” e o ritmo do ié, ié, ié dos Beatles em sua musicalidade. Posteriormente, o rock and roll desmembrou-se no rock rural de Sá, Rodrix e Guarabira e no rock urbano de Raul Seixas (OMINE, 2014. p. 6)

A ditadura militar influenciou, de forma direta, nos movimentos contraculturais, por a população encontra-se mediante aos sufocamentos do atual governo que reprimia toda forma de expressão e liberdade, daí houve a necessidade de buscar novas maneiras de não permanecer calados e criticarem o atual governo, ganharam espaço em festivais de músicas e por meios de protestos, a MPB, música popular brasileira de Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Marcos e Paulo Sérgio Vale. Todos eles engajados na resistência, indo contra o regime militar, tendo como parceiros na disseminação dos princípios contraculturais e no novo estilo de vida da sociedade.

As canções desses artistas surgiram como um intenso aliado, no qual os cantores se apresentavam em festivais de música popular brasileira que eram transmitidos pela televisão e rádio, primeiramente na emissora Rede Record e logo após pela Rede Globo. Nesses festivais, eram apresentadas novas estéticas de consumo, já que os artistas se preocupavam com o conceito de cultura que era transmitida pela televisão e não mais apenas à perfeição da voz, como no rádio.

Homoerotismo na literatura brasileira

A literatura brasileira, nos últimos séculos, especialmente nos séculos XX e XXI, tem apresentado narrativas que abordam, de forma explícita ou implícita, a homoafetividade, a partir de contos, romances, de diversos escritores, mesmo que ainda seja um tema bem complexo e complicado a ser elencado, devido ao alto grau de pessoas que ainda não veem com bons olhos esse tipo de relacionamento, que, muitas vezes, sofrem com o preconceito da sociedade, daí a relevância dos autores em trabalhar com personagens homossexuais que ganham espaço em seus enredos.

E cada vez aumenta a visibilidade da temática, mostrando através de história narrada a convivência homoafetiva e exibindo o ambiente reservado na sociedade para aquelas pessoas que não consentem ao modelo sexual estabelecido em conteúdos conservadores e patriarcais. Seguindo essa linha de raciocínio, Porto relata que:

Como representação social, a literatura tem (des) construído imagens de determinados grupos sociais, como os de mulheres e pobres, disponibilizando espaços para a presença de vozes historicamente silenciadas, dentre as quais as de etnias afro-brasileiras e indígenas, e ainda oportunizado que temas caros à discussão no Brasil sejam tratados de forma mais livre e ampla nos textos literários em prosa e verso, a exemplo da homossexualidade. Este tema, de um modo geral, quando tratado no espaço literário, permite “ler” o Brasil não como um lugar de liberdade sexual ou paraíso, mas como um cenário em que ainda imperam o

preconceito a sexualidades não hegemônicas e práticas de homofobia. Isso certamente contribui para reiterar a percepção de que aqui há forte repressão sexual e uma aparente (ou falsa?) aceitação da Homoafetividade (PORTO, 2015, p. 1)

Constata-se que os autores contribuem para a formação cidadã do ser humano, pois a partir de seu enredo nos faz refletir sobre os temas citados, sendo essa reflexão um possível caminho para redução e extinção de determinados comportamentos preconceituosos ou homofóbicos que estão presentes em nosso convívio social. Os próprios têm consciência do contexto em que suas obras são produzidas e ou mesmo tempo do ambiente que é pertencente, por isso em suas narrativas passaram a expor a homossexualidade de maneira realista, com personagens que dão voz a homossexuais.

Sabemos que nossa sociedade é constituída pelo ideal do patriarcado e defensora do heterossexualismo compulsivo, assim a representação do homossexualismo no contexto brasileiro é bem questionada e condenada por boa parte da população, tornando-se motivo de piadas, deboches, discriminação, exclusão ou, até mesmo, vítimas de violência verbal, física, acarretando até desfechos de morte em decorrência de posturas homofóbicas, que não conseguem respeito à individualidade e liberdade sexual que são permitidos por lei, ainda mais, num país laico e democrático.

Ao nos aproximarmos dos contos publicados ao longo do século XXI no Brasil, ou até mesmo em séculos anteriores, é perceptível o encontro de várias abordagens da homossexualidade a partir de três tendências, como nos exemplifica Porto (2015), a primeira é caracterizada como homossexualidade sugerida: que se refere às narrativas que versam a homossexualidade de maneira implícita, há o caso amoroso sexual, só que os envolvidos não deixam transparecer a relação homoafetiva.

A segunda é a homossexualidade revelada: sendo aquela em que há o registro claro entre os sujeitos da relação, assinalando as vivências, o amor e as trocas de experiências, ou seja, as trocas de carinhos são bem visíveis. E, por último, a homossexualidade reprimida ou condenada: que se refere

à narrativa que a homoafetividade sofre repressão pelo outro sujeito da relação, ou pelos outros da sociedade, que não aceitam a homossexualidade por considerar fora dos padrões de normalidade, esse sujeito também pode se reprimir.

Como podemos entender na sociedade atual ainda presenciamos manifestações de valores preconceituosos e discriminatórios quando o assunto é a sexualidade, e principalmente quando se trata do desejo homossexual, sendo inclusive visto como um desvio patológico de conduta, essa problemática significativa retratada na literatura contemporânea por interferência de Caio, que emerge no conflituoso ambiente de contracultura que se assiste nos grandes núcleos urbanos, a partir dos anos 70.

Foi a partir dessa década que se deu o auge de produções literárias que salientam as intenções de contrariar os interesses da sociedade de massa e o lado repulsivo da humanidade através de narrativas estéticas que são manifestadas às limitações impostas da marginalização quando associada ao gay que, para Candido(2000), essa narrativa não está interessada em mostrar a moda, contudo sua preocupação está em uma forma realista de difundir as coisas em consonância com a realidade, quebrando paradigmas a respeito de temas abordados, estilísticos, como o novo que se apresenta.

Biografia e obra *Morangos Mofados*

Caio Fernando Loureiro de Abreu nasceu na cidade de Santiago do Boqueirão, situada no interior do Rio Grande do Sul, no dia 12 de setembro de 1948, mais tarde veio a residir nas cidades de Porto Alegre e, quando já adulto, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Também viveu na Europa, especificamente nas cidades de Londres e Estocolmo na década de 1970.

Desde muito cedo, Caio demonstrou aptidão para as letras, com apenas seis anos escreveu seu primeiro texto e, no início da juventude, confor-

me Nascimento (2014, p. 18): “venceu um concurso literário na escola aos treze anos de idade e, aos dezoito, tem seu primeiro conto publicado na revista de circulação *Cláudia*”.

Como estudante de Letras, ingressou na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que, logo depois, interrompeu para aderir ao curso de Artes dramáticas, curso esse que também ficou inacabado. Durante o período de estudante de Artes e Letras, torna-se amigo de Maria Lídia Magliani e do escritor João Gilberto Noll. Como discorre Frazão (2018), o autor vê-se em um ambiente promíscuo, em meio às drogas, transformação no visual, aderindo ao espírito da época, era presença constante em bares e, torna-se, também, amigo de Cazuza. Em consequência de seu comportamento em 1973, obteve problema com o regime ditatorial da época, no qual foi perseguido e obrigado a fugir para Europa. Em 1974, retorna para Porto Alegre, começa sua produção literária, escreve para o teatro e para vários meios da imprensa.

Sua produção tem prosseguimento em 1975, com o livro *O ovo apunhalado* e, dois anos mais tarde, com *Pedras de Calcutá*, ambos se configurando como uma coletânea de contos. Além disso, Caio teve como influência literária a autora Clarice Lispector. No ano de 1975, esteve preso e veio a ser espancado, no momento que se encontrava com uma turma de amigos numa praia no litoral de Santa Catarina, por ser simpatizante do movimento de contracultura. No momento de diversão com os amigos, havia uma militante política no seu grupo de colegas que repudiava as novas manifestações de liberdade.

Como relata Nascimento (2014), Caio Fernando Abreu viveu fortemente a época do regime militar, em suas produções literárias, o autor procurava inspiração em momentos relevantes de sua vida, fazendo uma releitura da repressão em ambientes sociais, contudo despercebida de seu modo de pensar. Na maioria de suas criações e através de seus personagens, o escritor retrata o modo cinzento e triste de viver, na busca inquietante pela felicidade.

Caio faleceu devido complicações de pneumonia em 25 de fevereiro de 1996, na cidade de Porto Alegre, no seu estado de origem. No mesmo ano de sua morte, ainda foram publicados três livros de crônicas: *Pequenas epifanias*, *Teatro completo* e *Caio Fernando Abreu: cartas*, no qual o último citado foi publicado em 2002, por Ítalo Moriconi.

Morangos Mofados foi publicado em 1982, num período assinalado pela abertura política e do processo de democratização em decorrência do fim da ditadura militar no Brasil, formado por uma coletânea de contos, em que o autor discute seus temas favoritos, como a repulsão, a solidão, a dor e a marginalização. A coletânea de contos retrata a calamidade de uma sociedade, uma vez que os personagens apresentados estão inclusos em um contexto carregado de variados tipos de violência: a física, a moral e a opressão psicológica.

A obra foi escrita em meio ao contexto da ditadura militar, de autoritarismo e repressão, em um clímax de perseguição política, em que a ordem seria a aceitação de valores pré-estabelecidos e conservadores. Ao ler a obra, percebe-se que há repressão em vários sentidos na obra de Caio Fernando Abreu. Podemos concluir que não é só por intermédio da repressão policial e militar que os personagens são discriminados, mas sim pela sociedade de massa, em que, as pessoas que fogem aos valores da sociedade, extremamente conservadora, que não deixavam nada de novo surgir, são considerados como loucos, subversivos. Os personagens estão situados em um ambiente urbano, sendo que os mesmos mergulham em lugares como: apartamento, ruas, bares e escritórios; significando que eles estão imersos em ambientes não apropriados aos modelos de uma sociedade machista, preconceituosa, autoritária, chegando a enfrentar situações legítimas de desconforto e perseguição.

Os contos do escritor caracterizam-se por uma densidade tanto no discurso de temas complexos quanto na forma de elaboração estrutural e linguística, já que as narrativas privilegiam uma organização que se desvia dos padrões tradicionais de ficção, acomodados em logicas lineares. Devido a esse fator, a leitura das

coletâneas de contos, à primeira vista, parece não indicar sentido de unidade: é algo que desconcerta a percepção do leitor, talvez não familiarizado com a literatura construída a partir de fragmentos. O termo fragmento nessa perspectiva, sintetiza a construção da obra do autor, constituindo-se como uma estratégia de elaboração literária (PORTO, 2005. p. 9)

A obra é considerada a principal produção do escritor e é estruturado em três partes: A primeira é considerada como “O Mofo”, composta por nove contos, representada ainda pela ditadura militar e pelo processo de desumanização, asfixiamento da liberdade, em meio a uma perspectiva esvaziada e repulsiva.

Em seguida, a segunda parte com o título de “Os Morangos”, com oito contos, nessa parte, um raio de esperança invade os personagens, como se a existência de um final feliz fosse possível em breve, como se a vida se apresentasse mais leve. Para Caio, na sociedade, há a existência de uma potência de vida, ou seja, um indivíduo que tem um “projeto de ser”, que é incompatível pelas existências dos (mofos) que seriam os valores de uma sociedade repressora, conservadora, que não deixavam nada de novo surgir, como se verifica-se na primeira parte do livro denominada o mofo.

Na segunda parte começavam a aparecer algo mais propício de vi a ser concretizado. E, na última parte, temos um único conto que dá nome à obra *Morangos Mofados*, que caracteriza o mal-estar, que atormenta o personagem do conto, é visto como algo que não pode ser digerido por estar estragado e é fruto de um novo indivíduo para um novo tempo em um novo espaço.

Através da escrita de *Morangos Mofados*, Caio nos mostra temáticas que, em dias atuais, permeiam nossa sociedade, mesmo que ainda sejam elementos que causam receio por componente social, hoje já se consegue debater a respeito e são bem mais fáceis de serem trabalhados, como o homoerotismo, a repressão política. Outro aspecto são as narrativas fragmentadas que, para Porto (2005), a estética da obra tenta reproduzir a confusão de um mundo fragmentado, então a narrativa tornou-se fragmentada por-

que vivemos em um mundo também fragmentado, na qual a mercadoria e o mundo pós-moderno, em que todas as utopias

dos anos 60, aquelas lutas por direitos sexuais, de etnias, por feministas, perduraram na sociedade nos anos seguintes e ainda estão presentes atualmente.

O questionamento social ou existencial é outro aspecto relevante que Caio destaca, justamente por ser produzido num período de forte repressão, os contos de *Morangos Mofados* apresentam uma intensa indagação de valores, a situação política faz com que os personagens se questionem, quais são os valores que norteiam as vidas e se esses valores que nos rodeiam são paradigmas que fazem com que a gente seja o que é, se eles estão corretos e se nos dão liberdade ou nos oprime.

Na escrita de *Morangos Mofados*, há presença de tipos marginalizados. Afinal, o que se entende por marginalização? Infere-se que seja um conceito relacionado ao ramo da sociologia, que está diretamente ligado à exclusão social, cultural, política, econômica. Desse modo, os indivíduos marginalizados, ou seja, que sofrem o processo de segregação, são conhecidos, comumente, por marginais, desocupados ou indigentes. Eles se encontram à margem da sociedade e não têm os mesmos direitos e o mesmo acesso à saúde, alimentação, habitação e educação como os demais. Entende-se que um dos maiores causadores da marginalização seja a desigualdade social, como na citação abaixo.

As desigualdades sociais aparecem a partir das diferenças encontradas em relação a posição social exposta na sociedade por categorias definidas, as quais ocupam posição e sujeição em relação a outro indivíduo. Entende-se com a falta de acessibilidade a assistência materiais e não materiais que possa causar divisão social (SILVA, 2014. p. 12).

O processo de marginalização advém por múltiplos fatores e ativam as desigualdades sociais, no entanto, vale ressaltar que os indivíduos que fazem parte do grupo dos marginalizados não escolhem tal posição e, na

maior parte das vezes, suportam hostilidade, discriminações, preconceitos e agressões que acarretam diversos tipos de problemas para a vida da pessoa que sofreu descriminalização, a marginalização acontece em diversos setores: social, cultural, político e econômico.

Na Literatura, o aspecto de marginalização é bastante frequente, tanto no que se refere à abordagem dos personagens quanto na aceitação de determinados autores pertencentes a etnias diferentes, ou em apresentar condições socioeconômicas ditas como inferior, um exemplo bem característico da marginalização literária é a mulher, visto que não podia se revelar como escritora, e quando escrevia, era por meio de pseudônimo, só depois de longos anos conquistou o direito de ter o nome revelado. Em *Morangos Mofados*, as vozes marginalizadas aparecem por intervenção de questionamentos sociais e existenciais dos personagens, representados pelas vozes minoritárias, compondo uma outra classe social, não há alta voz de outras raças, etnias, orientações sexuais.

O livro nos mostra outras vozes tentando alertar para o fato de que, no geral, é mostrado como certo, como único, um padrão de gente branca, heterossexual, de classe média, não se configurando com absoluto, o que não significa o monopólio de padrão existente, uma singular forma ao modo de ser bombardeado, muitas vezes, através da mídia, cultura burguesa e pelas normas. Os contos “Terça Feira Gorda e Sargento Garcia” exemplifica essas questões.

A representação da violência física em *Morangos Mofados*

Em uma sociedade patriarcal, presente no Brasil, o termo “sexualidade” apresenta relações íntimas com as práticas de repressão e violência, logo que, nesses cenários, o que predomina é a ideia da heterossexualidade como a singular forma autêntica de relação e prazer. É relevante que par-

tamos da definição do termo “violência” que, segundo Minayo (2007, p. 22), “violência não é um problema médico típico, é fundamentalmente, um problema social que acompanha toda a história e as transformações da humanidade”.

Com mais veemência e verdade a esse vocábulo, apontamos outros aspectos e concepções a respeito da violência. (KRUG *et. al.*, 2002, p. 5 *apud* MINAYO, 2007, p. 22) relata que a violência é “o uso intencional da força física ou do poder real ou em ameaça, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade, que resulte ou tenha qualquer possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação”.

A violência, nesse contexto, é planejada, sendo assim, a pessoa que agride, mesmo que de maneira inconsciente, já articula o ato da violência, de como ela irá acontecer, através de premeditações. A mesma não é vista apenas como aquela que deixa marcas na pele, porém pode deixar no interior, tais sujeições sociais não são ignoradas pelas produções literárias de Caio, que tem questionado a sexualidade e a violência em suas narrativas com o intuito de debater a representação da violência no contexto da homocultura e da sociedade patriarcal brasileira.

Caio aborda a violência e a repressão sexual em diversos contos, acentuando uma reflexão sobre as práticas de discriminação social no contexto do patriarcado e ditatorial. A princípio, destacaremos o conto “Terça Feira Gorda” como temática homossexual, narrado em primeira pessoa, registra uma história de amor e desejo entre um casal homossexual, sendo apresentado pelo narrador protagonista. Os personagens envolvem-se em meio a uma festa de carnaval que, de acordo com a maneira que o relacionamento vai evoluindo, se retiram da festa e vão à praia, onde acontece o momento íntimo entre os dois, acabam sofrendo agressões físicas e um deles é morto por um grupo de pessoas desconhecidas.

O que mais nos prende ao conto é como o protagonista apresenta o jogo de sedução, o narrador fala naturalmente do afeto homossexual, sem

nenhum constrangimento ou sentimento de repressão e preconceito, diante de uma sociedade conservadora, como veremos a seguir.

Os pêlos molhados se misturavam. Ele estendeu a mão aberta, passou no meu rosto, falou qualquer coisa. O quê, perguntei. Você é gostoso, ele disse. E não parecia bicha nem nada: apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também (ABREU, 2005, p. 57).

Como podemos perceber, a identificação da vicissitude erótica acontece como algo natural, incluindo a assimilação de homossexualidade como algo normal, sem preconceito, apenas mostrando o afeto, como sexo e desejo que une os personagens. Quando o autor dá vida a personagens homossexuais, ele cede voz a indivíduos de ambientes periféricos da sociedade, onde os mesmos são tachados, muitas vezes, de violadores das normas sociais e morais exigidas pela elite conservadora hetero. Como menciona (ARENAS, 1992, p. 33 *apud* PORTO, 2002. p. 3), “observando que Caio Fernando Abreu apresenta neste livro vozes “excêntricas”, tidas como marginalizadas e/ou minoritárias quanto à classe social, raça, etnia identidade sexual face a um poder hegemônico branco, masculino, heterossexual e burguês”.

Ressaltando sobre as passagens em que os personagens sofrem perseguição e repressão sexual por interferência da violência, a princípio, configura-se por meio da violência verbal e física, com xingamento, empurrões narrados por um dos personagens que sobreviveu vendo o companheiro morrer após ser torturado pelos agressores, como podemos verificar através da citação.

Nos empurravam em volta, tentei protegê-lo com meu corpo, mas ai-ai repetiam empurrando, olha as loucas, vamos embora daqui ele disse. E fomos saindo colados pelo meio do salão, a purpurina da cara cintilando no meio dos gritos. Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. (...) O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele ficou no chão. Estavam todos

em volta. Ai-ai, gritavam, olha as loucas. Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as outras caras dos homens (ABREU, 2005. p. 58-59).

Os protagonistas foram escolhidos por uma parte da sociedade para serem vítimas de tais violências moral e física, por se despontarem indefesos e exteriorizarem características diversas das dos opressores. Torna-se relevante estabelecer uma vinculação entre o contexto social em que o conto foi produzido e as atitudes dos personagens. Como os confere o conto que os agressores se mostram, a partir de caráter ideológico que adotam e, através do método empregado para a prática da censura, que são aderentes às ideias autoritárias e preconceituosas disseminadas no período da publicação do livro *Morangos Mofados*, em 1982. Mesmo com o Brasil atravessando o processo de transformação entre a ditadura e o regime “democrático”, os interesses da sociedade massificada seriam o posicionamento ideológico, que permanecia interiorizada e sendo reproduzido nas relações sociais dentro os sujeitos.

Já no conto “Sargento Garcia”, em que a temática principal é o homossexualismo nas forças militares, mostra, de forma desmoralizada a relação de poder hierárquico dentro de uma federação de quartel, ou seja, através do personagem fica evidente a relação de poder. Sendo que essas relações sociais são sempre elos de poder, pois estas não se localizam apenas entre o “Estado e os cidadãos ou na fronteira das diferentes classes sociais, mas se aprofundam dentro da sociedade ao nível dos indivíduos, dos corpos, dos gestos e dos comportamentos” (FOUCAULT, 2011, p. 30).

A partir do enunciado, podemos constatar que, na sociedade burguesa, houve o deslocamento do centro do poder; antes limitado na figura do soberano, agora ele se subdivide e se incorpora nas normas e nas novas instituições que surgem. Como podemos verificar quando o Sargento Garcia se dirige ao subordinado.

O rebenque estalou outra vez na bota. Couro contra couro. Seco. A sala inteira pareceu estremecer comigo. Na parede, o retrato do marechal Castelo Branco oscilou. Os risos cessaram. Mas junto com o zumbido do sangue quente na minha cabeça, as pás ferrugentas do ventilador e o vôo gordo das moscas, eu localizava também um ofegar sebo, nojento. Os outros esperavam. Eu esperava. Seria assim, um cristão na arena? pensei sem querer. O leão brincando com a vítima, patas vadias no ar, antes de desferir o golpe mortal. (ABREU, 2005, p. 81)

Por meio do fragmento que o Sargento faz uso da patente militar para diminuir o seu subordinado, mostrando-se preconceituoso e machista, ao mesmo tempo em que a presença da fotografia do marechal simboliza a coibição militar. O jovem Hermes passa a perceber o mundo a partir do contato com o sargento, dando-se conta que o olhar do mesmo para ele iria além de um olhar militar para seus subordinados.

A violência tem prosseguimento no caminho de casa, quando Hermes é acompanhado pelo Sargento que lhe oferece uma carona. Apesar de que ele saiba que se encontravam em um contexto diferente, o poder estampado na figura do Sargento faz com que ele aceite a carona.

Entrei. O cigarro moveu-se de um lado para outro na boca, enquanto a mão engatava a primeira. Um vento entrando pela janela fazia meu cabelo voar. Ele segurou o cigarro, Continental sem filtro, eu tinha visto, entre o polegar e o indicador amarelados, cuspiu pela janela, depois me olhou. - Ficou com medo de mim? (ABREU, 2005, p. 85).

Nesse momento, é perceptível que a violência psicológica se transforma em diversas formas, visto que o Sargento tinha conhecimento do poder que exercia sobre o jovem. Durante as narrativas, Caio deixa transparecer a autoridade militar das forças superiores no contato com Hermes nos aspectos físico e social. No andamento do conto, a intimidade transparece da mesma maneira, chegando em um bordel começa o assédio direto, com atitudes agressivas por parte do Sargento ao aproximar-se do ato sexual, perturbando Hermes, onde o garoto encontrava-se bastante confuso em relação a sua opção sexual

A porta fechou. Sentei na cama, as mãos nos bolsos. Ele foi chegando muito perto. O volume esticando a calça, bem perto do meu rosto. O cheiro: cigarro, suor, bosta de cavalo. Ele enfiou a mão pela gola da minha camisa, deslizou os dedos, beliscou o mamilo. Estremeci. Gozo, nojo ou medo, não saberia. Os olhos dele se contraíram. – Tire a roupa. Joguei as peças, uma por uma, sobre o assoalho sujo. Deitei de costas. Fechei os olhos. Ardiam, como se tivesse acordado de manhã muito cedo (ABREU, 2005, 91).

O personagem encontra-se em situação de desconforto e tenta livrar-se do Sargento, que se mostra insatisfeito com a tentativa de recusa do garoto e o coage a aceitá-lo, obrigando o mesmo a permanecer em um ambiente imundo do quarto, em meio ao medo provocado pela agressão, em forma de estupro, que ocorre o desejo físico, como um instinto animal, que Hermes perde sua virgindade com outro homem, o que se ressalta a partir da exposição da cena em que jovem tem sua primeira experiência sexual, descobrindo o prazer de si mesmo e do corpo do outro, do gozo libidinoso, mesmo que à força.

Seu puto – ele gemeu – Veadinho sujo. Bichinha-louca. Agarrei o travesseiro com as duas mãos, e num arranco consegui deitar novamente de costas. Minha cara roçou contra a barba dele. Tornei a ouvir a voz de Isadora que mais me podes dar que mais me tens a dar a marca de uma nova dor (ABREU, 2005, p. 92).

Percebe-se, especialmente neste trecho, a representação da violência de maneira explícita, já que Hermes não sofreu apenas violência física, como também verbal através da linguagem empregada por Sargento Garcia, com uso de palavras de baixo calão referida a seu subordinado que não tem nenhuma chance de defender-se do agressor sexual. Hermes, ao ouvir da senhora Isadora o trecho da música, sente-se invadido pelo sentimento de angústia por tal violência, como se a música fosse de certa forma assinalando o estado de espírito do garoto, que deixa transparecer um sentimento de desespero e agonia. O jovem Hermes, nessa circunstância, vê-se incapaz de se defender das mãos do Sargento machista, mascarado para sustentar sua profissão na constituição pública, como pode-se verificar no desfecho do conto que avança na narrativa o ato de confirmação do estupro

As mãos agarraram minha cintura. Comprimiu o corpo inteiro contra o meu. Eu podia sentir os pelos molhados do peito dele melando minha pele. Quis empurrá-lo outra vez, mas entre o pensamento e o gesto ele juntou-se ainda mais a mim, e depois um gemido mais fundo, e depois um estremecimento no corpo inteiro, e depois um líquido grosso morno viscoso espalhou-se pela minha barriga. Ele soltou o corpo. Como um saco de areia úmida jogado sobre mim. (ABREU, 2005. p 92.)

O conto analisado mostra a questão da violência do mais forte sobre o mais fraco, elevando o vínculo de poder dos militares em frente ao garoto, que é um adolescente aflito, que ainda não se descobriu sexualmente e que não está confortável em descobri-lo, sendo que o mesmo aconteceu por interferência de um ato violento. O mesmo nos faz enxergar que a ação do Sargento, como um guardião de princípios éticos, mostra sua autoridade sobre o jovem, e foge aos valores de sujeito que seguem a conduta moral dentro de uma corporação, uma vez que se aproxima de Hermes com intenções que não condizem ao cargo que ocupa e, assim passa a inibir o menino a aceitar suas investidas em um ato de violência sexual.

Conclusão

A partir do contato com a obra *Morangos Mofados*, percebe-se a referência que Caio faz ao contexto social da época, pois, o mesmo apropria-se especificamente de uma interlocução com o complexo sistema de autoritarismo brasileiro vigente, por interferência da censura no que tange relativamente a sociedade conservadora. Os personagens têm experiências negativas quanto ao seu modo de expressar suas liberdades e desejos, sem nenhuma possibilidade de serem respeitados quando demonstram interesses a algo contrário aos dogmas já estabelecidos.

Na obra, o elemento em destaque é a questão da identidade sexual de alguns personagens que estão em um intenso desmerecimento social

há séculos no Brasil, assim estão sujeitos a diversos conflitos moral, social ou materiais, determinando para os marginalizados um lugar inferior no meio social brasileiro, visto como uma pessoa que não merece respeito e sendo violentado de maneira física, verbal, sexual, psicológica por parte de uma gama da sociedade preconceituosa e homofóbica, os quais desencadeiam na pessoa que sofre a violência, diversas emoções como desencanto, frustração, solidão, mutilação e, principalmente, a incapacidade de superar qualquer problema.

Na produção de Caio é perceptível essa condição, sendo ele um representante da literatura contemporânea e um homossexual assumido que conviveu e sofreu com a repressão militar dos anos 1960 a 1980, representa a realidade de inúmeros homossexuais diante de situações desconfortáveis de violência, humilhações sociais. Eles são representados neste trabalho através dos personagens de “Terça Feira Gorda” e “Sargento Garcia”, contos esses que, de fato, retratam a violência física como temática desse trabalho. O autor, em sua escrita, nos revela personagens excluídos da sociedade, em forma de denuncia através de uma memória individual e coletiva, refletindo sobre o passado, marcado pelo período da ditadura militar, tecendo considerações sobre identidade, solidão, relacionamentos, bebidas, dentre outros estigmas sociais.

A forma mais adequada de tentar quebrar preconceitos é tornar evidente discussões a respeito de temas complexos como esses que *Morangos Mofados* traz à tona, possibilitando, assim, subsídios que venham abrandar suas essências, enfraquecendo o preconceito e a discriminação na sociedade, logo que temos os mesmos direitos e deveres enquanto cidadãos livres e com uma capacidade de sermos cada dia pessoas melhores para o convívio com outros. As temáticas elencadas por Caio são de grande relevância, visto que, em pleno século XXI, no Brasil, ainda perdura a falsa democracia, por isso a importância de trabalhar autores homossexuais no ambiente escolar, como também em vários meios de comunicação, com o objetivo de enaltecer suas produções de tal maneira que a literatura seja a representa-

ção de combate ao preconceito e à descriminalização para, assim, vivermos em um país mais igualitário.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ARRUDA, Ângela Maria Pelizer de. *Cultura e literatura contemporâneas: algumas abordagens do pós-moderno. Estação literária*, Londrina, v.9 p. 220-237, jun. 2012. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL9Art16.pdf>. Acesso em 09 out. 2020.

CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 39.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

FRAZÃO, Dilva. *Caio Fernando Abreu: escritor e jornalista brasileiro*. Disponível em https://www.ebiografia.com/caio_fernando_abreu/ acesso em 06 /dez de 2019.

JUNQUEIRA, M.R. *O desbunde e o depois: Caio Fernando Abreu e a contracultura*. 2009. 114p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2009.

MACIEL, Luís Carlos. *Nova consciencial/jornalismo contracultural: 1970-1972*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

MINAYO, Maria Cecília Sousa. *Conceitos, teorias e tipologias de violência: a violência faz mal à saúde individual e coletiva*. In: Sousa ER, Organizadores. *Curso impactos da violência na saúde*. Rio de Janeiro, p. 21-41, EAD/ ENSP: 2007.

NASCIMENTO, Cyro Roberto de Melo. *Homoafetividade e abertura política em contos de Caio Fernando Abreu*. 2014. 130p. Dissertação (Pós-graduação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2014.

OMINE, Heloísa Kazuko. *Seu Jeito De Viver: A ditadura militar, a contracultura e a resistência através da propaganda de moda. Congresso internacional em comunicação e consumo*, São Paulo: 2014. Acesso em 09/dez de 2019.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. 2005. 162p. Dissertação (Pós-graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2005.

PORTO, Luana Teixeira. *Literatura e sociedade: uma leitura da representação da Homoafetividade em contos brasileiros do século XX*. Santa Cruz do Sul, RS: v.41, p. 1-9, 2015. Acesso em 23/ nov de 2019.

PORTO, Ana Paula Teixeira. *Preconceito, repressão, sexual e violência em Caio Fernando Abreu*. Santa Maria, RS: v.4, p. 1-8, 2002. Acesso em 23/nov de 2019.

SILVA, Claudia Marcia de Meneses Pita. *A pobreza estrutural na obra o cortiço, de Aluísio de Azevedo*. 2014. 47p. Monografia (Graduação em Leras) – Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2014.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Análise do conto “*To Be or not To Be*”, de Machado de Assis sob viés dos conceitos de indivíduo e pessoa, casa e rua, de Roberto DaMatta

Silvia Adrianly Almeida Barreto

Introdução

A relevância da literatura à análise da sociedade contemporânea é de-veras enriquecedora. Esta possibilidade atrelada a teorias cujas expectativas estão centradas em discutir conflitos sociais somam aos textos literários imensas possibilidades de espelhar a sociedade por meio de suas produções.

Durante este trabalho, explorar-se-á aspectos do conto “*To be or not to be*”, escrito por Machado de Assis e publicado originalmente no Jornal da Família, em 1986. Esta obra machadiana faz referência às obras de Shakespeare, grande influência para o autor. Através desta, será feita uma análise cujo objetivo é compreender e, simultaneamente, interpretar aspectos de determinado sujeito, considerando suas formas de se relacionar quanto indivíduo socialmente constituído.

O conto utilizado para o desenvolvimento deste artigo possui a característica de expressar através do personagem analisado, assim como do enredo, possibilidades de representação social do ser humano quanto indivíduo na sociedade. Busca enfatizar a influência que pensamentos pré-estabelecidos socialmente podem desencadear. Tais pensamentos, provocam uma sequência de ações, expectativas e anseios, por vezes desenfreados, de alcançar posições as quais externam caráter “socialmente privilegiado”.

No decorrer da leitura, estará explícito através do personagem a procura por poder, nas suas mais variadas formas. Também será possível visualizar o predomínio da satisfação do ego do protagonista, cujo desejo mais profundo é tornar-se figura bem-vista no ambiente que circula.

A fim de acrescentar este estudo, debateremos sobre este dilema fundamentados nos conceitos de “*indivíduo*” e “*pessoa*”, *casa* e *rua* estudados por Roberto DaMatta. Sua obra *Malandros, Carnavais e Heróis*, traz-nos riquíssimas discussões de extrema relevância em nossos dias.

Relacionando tais teorias, com ênfase no aporte teórico acima citado, ao personagem principal do conto machadiano “*To be or not to be*”, teremos um enredo no qual o protagonista vivenciando momentos turbulentos, transcorre por inúmeros conflitos que estremecem sua vida profissional e sentimental. Seus esforços se desenlaçam em decisões e atitudes completamente contraditórias em alguns momentos do conto.

Além dos pontos mencionados, será passível de observação o quanto a literatura reflete nossa sociedade. Este, inclusive, é um dos adjetivos primordiais na escrita de Machado de Assis: a denúncia, crítica à sociedade.

Veremos o quanto os dilemas vivenciados por André Soares, o protagonista, reflete a realidade de diversos sujeitos os quais travam batalhas internas diariamente. Além disso, é interessante mencionar a carga de ironia presente na narrativa, contando com um desfecho inesperado, surpreendente, provocando no leitor emoções distintas as quais aguçam o senso crítico e a curiosidade para entender suas obras. Portanto, convido você, leitor, a acompanhar a análise deste personagem sob o viés aqui apresentado.

Fundamentação teórica

O capítulo intitulado “Espaço”, escrito por Roberto DaMatta, nos apresenta uma discussão interessante a respeito da configuração dos “espaços” na sociedade brasileira, ou seja, discorre acerca de questões as quais abordam a visão geral de como se distribuem a demarcação espacial. A respeito disso, encontra-se que:

Nas sociedades brasileiras, a demarcação espacial (e social) se faz sempre no sentido de uma gradação e hierarquia entre centro e periferia, dentro e fora. Para verificar isso, basta conferir a expressão brasileira “centro da cidade”, e também a expressão sub-urbano – suburbano (DAMATTA, 1997, p. 29).

O autor inicia essa discussão, estabelecendo um paradoxo desta organização no Brasil e em outros países, citando como exemplo os Estados Unidos. No decorrer do texto, segue também expondo alguns pontos relevantes condizentes a ligação entre espaço/tempo, exemplificando ainda modos de significação possíveis de mensurar o tempo, demonstrando o quanto e, de que forma, as ocasiões contribuem na ordenação e visão sobre o tempo quando o sujeito está inserido em determinado espaço. Aqui, pois, trataremos dos espaços “rua” e “casa” mais especificamente.

Ao relatar de maneira pontual sobre esses dois espaços tão comuns, nota-se a atribuição de regras, assim como de comportamentos diferentes, designados ou comuns a cada um. Percebe-se, inclusive, a mudança de atitude ou discurso ao se posicionar sobre determinado assunto nos dois ambientes. Normalmente, o sujeito se posiciona seguindo lógicas as quais se adequam a “casa”, por exemplo, de maneira distinta a que corresponderia seu comportamento, opinião, atitude na “rua” e estas características invadem diversos segmentos sociais transparecendo a visão de ser “bem-visto” ou “malvisto” nestes espaços.

Diante disto, DaMatta esclarece o fato de este comportamento não estar atrelado a uma mera abordagem contextual, não se trata de máscaras que colocamos e tiramos (isso também ocorre, mas não é o caso em questão). A “norma” que possibilita esse padrão comportamental é a das esferas de significação social, pois os espaços de “casa” e “rua” possuem configurações de visões de mundo ou éticas particulares onde os sentidos de conduta e moralização é constituído pela realidade e perspectivas que lhe são próprias.

Com base na leitura, acredita-se ser possível considerar que os espaços “casa” e “rua” nem mesmo podem ser misturados (em termos de conduta) sem provocar algum tipo de desconforto. Além disso, dentro de casa, por exemplo, existe certa ética para designar e estabelecer quais tipos de atividades/comportamentos são indicados para determinado espaço dentro daquela casa. Apropriando-me da linguagem do autor, o que existe é uma *“rigorosa gramática de espaços e, naturalmente, de ações e reações”* que não se limitam apenas a comportamentos, incluem também distribuição espacial, fazendo o ambiente (aqui me refiro aos cômodos da casa) evidenciar à pessoa a melhor postura para determinado espaço.

Falar sobre a rua e casa, é remeter-se a espaços inimigos, apesar de se complementarem. Porém é necessário avaliar, dependendo do contexto, a segunda como moradia de alguém, ou seja, a casa. Criam-se, assim, novas delimitações de espaços “pertencentes” a certos grupos sociais.

Segundo DaMatta, a casa poderia ser caracterizada como lugar de acolhimento, onde os indivíduos sentem-se seguros, onde há paz, amor etc. A rua, de outra forma, é lugar inverso pertencente a todo povo ou mesmo ao governo, em síntese: um lugar perigoso.

Além da aproximação referente a ideia de casa e rua como espaços presentes em nossa sociedade, o autor reflete acerca dos conceitos de “indivíduo” e “pessoa”. Estas reflexões, visam elucidar a distinção entre os termos, na prática da vida social. Portanto, busca-se apresentar a compreensão obtida acerca destes conceitos que apesar de comumente difundidos, são

raramente utilizados considerando suas devidas particularidades. Sendo, em algumas ocasiões (não me refiro a leitura, mas sim a nosso cotidiano), empregados como sinônimos.

Ao buscar assimilar o significado de “indivíduo” encontra-se em um trecho da leitura “Sabe com quem está falando?” de DaMatta (1979) a abordagem acerca deste tema, e vemos o seguinte: *“Num plano temos a noção empiricamente dada ao indivíduo como realidade concreta, natural, inevitável, independente das ideologias ou representações coletivas e individuais.”* De acordo com o fragmento compartilhado, vemos tal conceituação sob a ótica de um sujeito detentor de direitos, deveres e obrigações referentes as atribuições dadas a todos os indivíduos na sociedade.

De outra parte, o termo “pessoa” se diferencia do “indivíduo”, essa afirmação evidencia-se ao percebermos, no mesmo texto de DaMatta:

À noção de pessoa pode, então, ser sumariamente caracterizada como uma vertente coletiva da individualidade; uma máscara colocada em cima do indivíduo ou entidade individualizada (linhagem, clã, família, metade, clube, associação etc.) que desse modo se transforma em ser social (DAMATTA, 1997, p. 47).

Deste modo, pode-se compreender que o termo “pessoa” está intrinsecamente atrelado à inserção do indivíduo na coletividade dos mais diversos setores sociais.

É importante ter a consciência de que os significados de “indivíduo” e “pessoa” possuem relação de profundidade tamanha, facilitando o equívoco de utilizá-los como sinônimos. Pois, ser “indivíduo” expressa a ideia de anonimato. No entanto, todo indivíduo ao assumir posição social bem definida, reconhecida, mesmo em um contexto limitado; passível de hierarquização, passa de mero indivíduo à “pessoa”.

Em outras palavras, como relatou o próprio autor, quando alguém se apropria da famosa pergunta: *“sabe com quem está falando? Permitiu-se estabelecer a pessoa onde antes só havia um indivíduo”*. Isto significa que esta expressão se coloca à disposição do sujeito quanto pessoa ocupante de

determinada função social lugar do qual é possível enxergar sua posição externando “sua hierarquia”.

Para tornar mais compreensível a inserção destes termos, e como se dá a ocorrência de ambos, apontaremos duas das caracterizações fornecidas na leitura. Vemos, por exemplo, de acordo com DaMatta uma das primeiras características do “indivíduo”: ele possui o direito de liberdade. No sentido de ter seu próprio espaço. Tal característica é negada à “pessoa”, pois esta, encontra-se presa numa totalidade social à qual está vinculada.

Outra característica é: na sociedade o “indivíduo” faz as regras, mas a “pessoa” recebe-as do mundo onde vive. Estas são algumas reflexões que colaboram e possibilitam ampliar a compreensão acerca da abordagem do texto sobre a temática.

Para aprofundamento das questões, compartilharemos mais alguns pontos necessários ao entendimento desses conceitos, o significado de sociedade em DaMatta. Trata-se da dualidade existente no meio social referente ao lugar ocupado pelo sujeito, ponderando as circunstâncias conflituosas inerentes ao funcionamento prático dessas distinções na conjuntura. Vejamos, então, qual sentido exprime o termo “sociedade” sob a ótica de DaMatta.

A idéia de sociedade que norteia esse livro, portanto, não é aquela da sociedade como um conjunto de indivíduos [...] sociedade aqui é uma entidade entendida de modo globalizado. Uma realidade que forma um sistema. Um sistema que tem suas próprias leis e normas. Normas que, se obviamente precisam dos indivíduos para poderem se concretizar, ditam a esses indivíduos como devem ser atualizadas e materializadas (DAMATTA, 1991, p. 15).

Mediante a visão acima citada, é notório considerar a influência do sistema sobre os indivíduos pertencentes a determinada sociedade. Desse modo, ao buscar compreender o comportamento do indivíduo e a posição social deste no meio, faz-se necessário investigar dentro do próprio sistema social as normas e as leis regentes dos princípios norteadores da conduta dos sujeitos para, assim, interpretá-los.

Almejando incorporar a diferença entre “indivíduo” e “pessoa” abordados na obra do autor. Percebemos, primeiramente, haver uma ligação natural em ambas, permitindo facilmente uma confusão entre os termos, visto que não há *indivíduo* sem *pessoa* e nem pode existir *pessoa* sem *indivíduo*. Consideremos, portanto, um trecho do autor, o qual declara:

A ideia de indivíduo recebeu duas elaborações distintas. Numa delas, como acabamos de ver, tomou-se a sua vertente mais individualizante, dando-se ênfase ao “eu individual”, repositório de sentimentos, emoções, liberdade, espaço interno, capaz portanto de pretender a *liberdade* e a *igualdade* [...]. E a noção geral, universalmente aceita, é a de que a sociedade deve estar a serviço do indivíduo, o contrário sendo uma injustiça que importa corrigir (DAMATTA, 1997, p. 222)

Encontramos em DaMatta a individualização do ser humano quanto ao “eu” de um sujeito, visão cuja noção respeita as individualidades, tais como: sentimentos, emoções etc. E de outra parte, concebe-se a ideia do ser socialmente constituinte possuidor de direitos e garantias de cidadania.

De acordo com DaMatta (1979, p. 222) é este indivíduo agraciado com amparo e justiça social que será socialmente imergido correspondendo a noção de pessoa, ou seja, a personificação do indivíduo acontece no dado momento de sua imersão na sociedade, onde o olhar em sua direção remeterá a uma coletividade dentro da qual obterá certa relevância, não mais considerando sua unidade.

Resumo do conto “*to be or not to be*”

O conto “*To be or not to be*”, narrado em terceira pessoa, apresenta ao leitor uma reflexão interessante, baseada na história e acontecimentos de vida de um jovem chamado André Soares. O moço, personagem principal durante a narrativa, é caracterizado por ser sonhador e esperançoso, além de possuir entusiasmo gigantesco quando algum sinal de oportunidade lhe batia à porta.

André Soares estava vivenciando situação financeira difícil, enquanto aguardara ansiosamente por uma resposta relacionada a um emprego que poderia pagar-lhe duzentos mil réis. Os tão sonhados duzentos mil réis.

Ao encontrar-se em estado de entusiasmo mil, fazendo inúmeros planos acerca do novo emprego, do qual garantia de conseguir havia nenhuma, o jovem rapaz sonhador e alegre recebe por meio de uma carta a fatídica notícia a respeito do não alcance da tão sonhada oportunidade cuja remuneração lhe seria tanto melhor quanto oportuna. No entanto, a notícia abala o estado emocional do pobre, ao ponto deste questionar sua existência.

Inconsolável e não encontrando mais razões para viver, decide por tirar sua vida. Se organiza para cometer suicídio matando-se afogado. É bom esclarecer neste ponto, que André tinha um emprego o qual lhe pagava cento e vinte mil réis, ainda assim, planeja sua morte.

Arquiteta todo trajeto para encerrar sua vida, rapidamente, recordou-se possuir um cartão de barca e decidido, vestiu sua camisa, botou seu paletó e pegou o chapéu saindo em direção a viagem.

Tempo depois entrou no barco, esperando chegar na baía para atirar-se ali e findar sua triste e trágica vida. Contudo, algo inesperadamente mudou seu plano por completo.

Dentro da barca havia uma moça cujo rosto não se podia ver, pois estava coberto por um véu. Ela por muito tempo não encarava pessoa alguma, olhava para tudo menos para o rosto de alguém. Por outro lado, o jovem desgostoso avista, fitando o chão, a formosura dos pés da senhorita, detalhe de beleza que para ele era essencial, um homem apaixonado por pés!

André Soares resistia a tudo neste mundo, a uns olhos brilhantes, a um rosto adorável, a uma cintura de anel; não resistia a um pé elegante. Dizem até as crônicas que entre alguns versos que outrora compusera como quase todos os rapazes, o que não quer dizer que fosse poeta, figurava esta quadrinha conceituosa e denunciadora dos seus instintos filópedes (relevem-me o neologismo): Se queres dar-me esperança, Se queres que eu tenha fé, Mostra-me, por caridade, O teu pequenino pé (MACHADO, 1986, p. 3).

André Soares vê-se perdidamente encantado pela bela jovem, chamada Cláudia, esquecendo até mesmo de se jogar no mar para se suicidar. Ele pensa: “me matarei na volta!”

Ao chegar no destino, a moça sai da embarcação deixando claro seu interesse ao trocar olhares com o André, o qual esperançoso a segue até sua casa e pede informações de um caixeiro parado em frente a padaria próxima a casa de bela jovem. Durante a conversa, o rapaz consegue do informante a descoberta do nome da moça, sua viuvez e a convivência com seu irmão (um encostado, sustentado por ela).

Ao passar do tempo, enamorado por Cláudia, recebendo seus sorrisos da janela e completamente apaixonado, os dois corações passam a cortejar-se durante certo período. Todavia, sua condição financeira não lhe permitia casar-se, mesmo sabendo da própria Cláudia que esta possuía algum dinheiro deixado pelo falecido marido.

Buscando melhor oportunidade financeira, cinco meses se passam e Cláudia, sem o conhecimento de André Soares, recebe visita de outro pretendente. André percebendo a ameaça torna-se determinado a descobrir quem é seu concorrente e, após conhecer o seu rival, o homem apaixonado decide provocá-lo para conseguir uma briga. Para sua desgraça, apanha de Horácio, seu, agora, inimigo.

O conto finaliza com o rapaz enfurecido, tal como envergonhado, chegando em casa e recebendo de seu criado duas cartas. A primeira, era de Cláudia derrubando qualquer esperança de possível casamento com André. A segunda, era do chefe da repartição comunicando que por motivo de abandono de suas atribuições André estava despedido, enfurecido e desnortado.

Uma semana após estes acontecimentos, André Soares vai a um restaurante e avista Cláudia e Horácio passeando de braços dados, bem ali, a sua frente. Haviam se casado.

Reside a ironia Machadiana, uma das mais fortes características do autor, neste ponto: ao não conseguir o emprego, no início da narrativa,

André Soares achou por bem se matar, mas ao ser iludido e trocado pela bela Cláudia, envergonhado por apanhar de seu rival e não possuir mais emprego algum, o personagem se vê enfurecido avistando o casal, porém em nada cogita a possibilidade de atentar contra sua vida. Não vê razões para se matar.

Análise do personagem André Soares

Após a apresentação do resumo do conto, para que você leitor se situe, partiremos para algumas perspectivas possíveis de serem realizadas com base na exploração da análise dos personagens, especialmente André Soares, estabelecendo algumas conexões com os pontos e conceitos previamente expostos na fundamentação teórica deste trabalho.

Far-se-á, primeiramente, uma observação do personagem principal, André Soares, considerando o elo existente entre a representação de sua figura e o conceito de “**indivíduo**” que temos em Roberto DaMatta. Para isso, partiremos da forma displicente a qual André é apresentado no início do conto. A ele não é dedicada nenhuma relevância social ou ocupação de cargo hierárquico passível de conceder-lhe algum privilégio no seu meio social. Isto torna-se evidente na seguinte passagem:

André Soares contava vinte e sete anos, não era magro nem gordo, alto nem baixo; na alma, como no corpo, conservava uma escassa e honrada mediania. Era um desses homens que não aumentam a humanidade quando nascem nem a diminuem quando morrem (MACHADO, 1986, p. 1).

É notório neste primeiro momento um certo descaso condizente a nenhuma relevância social do sujeito, quando se pondera que a existência do rapaz não interfere na humanidade seja aumentando ao nascer ou diminuindo ao morrer, expressando na realidade sua “mediania”, ou seja, posição de homem comum, alguém pouco notado, passando despercebido.

Essa condição de “homem comum” transfere a André a qualidade de indivíduo (que não expressa destaque algum em uma sociedade onde todos somos indivíduos lutando para sermos reconhecidos como pessoas). A nenhuma relevância ou posição de poder ocupada por ele, nos remete a DaMatta ao discorrer sobre a noção de indivíduo:

Num plano, temos a noção empiricamente dada do indivíduo como realidade concreta, natural, inevitável, independentemente das ideologias ou representações coletivas e individuais. Sabemos que não há formação social humana sem o indivíduo. Mas entre reconhecer a existência empírica do indivíduo e surpreendê-lo como unidade social, capaz de gerar os ideais concomitantes de individualismo e igualitarismo, é um fato social e histórico, objetivamente dado, produto do desenvolvimento de uma formação social específica: a civilização ocidental. (DAMATTA, 1979, p. 221)

Visualizamos por meio desta leitura que o indivíduo é sem dúvida um constituinte social, tal como André Soares, primeiro pela dada realidade de sua existência “natural e concreta”; segundo, porque o conto já nos indica a contribuição social do personagem, por fazer parte de determinada instituição coletiva: o local de trabalho.

Contudo, em nossa sociedade a valoração do indivíduo, está intimamente atrelada a conceitos de prestígio, por isso, distintas funções, cargos, carregam em si peso tal colocando o sujeito ocupador acima ou abaixo dos demais indivíduos, em lugar privilegiado ou menosprezado, respeitado socialmente ou desprezado, visto como “**pessoa**” ou mero “**indivíduo**”. Esta conjuntura marcada pelo poderio ocorre distintamente em diferentes segmentos sociais, mantendo, porém, igual princípio.

Trata-se, então, de entender/enxergar a hierarquia em ambientações diversas, por exemplo: um funcionário de uma padaria “desconhecida”, está submetido a uma hierarquia inferior à de seu patrão, ou mesmo de um colega de trabalho posto em função superior à sua. Percebe-se que a hierarquização acontece desde as classes sociais mais pobres até as mais privilegiadas.

É, também, válido refletir que apesar de sua condição financeira precária aos seus próprios olhos, André cultivava dentro de si ambição para conseguir algo melhor, especialmente, se este lhe possibilitasse esperança de crescimento futuro. No fragmento abaixo extraído do texto, verificamos:

A verdade, porém, é que apenas tinha cento e vinte, e que apesar de não ter família e morar numa hospedaria barata, clamava André Soares contra o destino ou pedia a todos os santos do céu que lhe aumentassem o ordenado. Dois meses antes do dia em que esta narração começa, metera André Soares alguns empenhos para obter um lugar que lhe dava justamente duzentos mil-réis, e de onde poderia subir mais facilmente a maiores alturas (MACHADO, 1986, p. 1).

Da mesma forma, ao cortejar a moça, demonstrou preocupação relacionada ao olhar da sociedade sobre si, quando a jovem propôs casamento sem necessitar aguardar a melhora financeira de seu pretendente, argumentando ser suficiente para um casal apaixonado as economias de ambos: “*O que me acaba de dizer é a expressão elevada e nobre de seu coração, disse ele. Eu, porém, não tenho o direito de falar a mesma linguagem; a sociedade exige mais de mim. Peço-lhe só alguns dias de espera*” (Machado, 1986, p. 8).

Partindo desta premissa, há preocupação e importância atribuída a aquisição de um cargo bem remunerado (aos olhos do personagem). Nota-se a ânsia em alcançar maiores feitos, conservar talvez boa quantia, o suficiente para não se sentir um “miserável”, palavra utilizada pelo próprio protagonista ao referir-se a si mesmo.

Pensa-se não ser descabido, mencionar, a respeito do jovem, a interpretação de cultivar dentro de si o desejo de se tornar “**pessoa**”, buscava transitar de um mero indivíduo constituinte da sociedade, para ser algo mais importante, pudesse não estar motivado por *status*, mas por dinheiro, por que não? De acordo com Roberto Da Matta um indivíduo torna-se pessoa ao transformar-se em ser social, e esta mudança acontece:

Quando a sociedade atribui máscaras a elementos que deseja incorporar no seu bojo, o faz por meio de rituais, penetrando por assim dizer essa coisa que deve ser convertida em algo socialmente significativo. Isso equivale a tomar algo que antes era empiricamente dado (algo natural), como uma criança, uma árvore, um pedaço de pedra, uma casa recém-construída, para elaborar uma relação essencial, ideologicamente marcada. É essa operação que faz o elemento tornar-se pessoa ou ser social (DAMATTA, 1979, p. 223).

A esperança de obter essa “significância” atribuída ao indivíduo apresenta-se a André Soares em forma de oportunidade, de remuneração elevada, alçando posições maiores capazes de satisfazer-lhe o ímpeto de ver seus planejamentos e sonhos assegurados com o tão almejado novo salário.

Somente se tornando um ser social, neste caso conquistando um emprego de 200 mil réis, ele seria, por sua vez, incorporado a posição de homem minimamente “bem-sucedido”. Dessa forma, conseguiria construir sua família ao lado da viúva sem depender da herança do defunto para sustentar sua esposa, despesas da casa e o cunhado. De igual modo, lhe seria atribuído credibilidade social, sendo taxado de homem honrado, incluindo-o em uma “coletividade” de homens casados, o que por infortúnio não aconteceu em nenhuma das fases da narrativa.

A fim de reafirmar a visão defendida acerca do protagonista, reforçaremos a situação, exemplificando que, não bastasse a então complicada situação financeira pela qual estava atravessando, o apaixonado ainda piorou o cenário criando mais dívidas externas, pois seu futuro cunhado lhe pedira frequentemente empréstimos, os quais nunca lhe eram negados. Percebe-se neste momento da narrativa, a vontade de não desapontar talvez a amada, a sociedade, ou apenas não gostaria de desagradar o cunhado. O fato é, sua vida complicara ainda mais como verificamos a seguir em um trecho extraído do conto:

Justino, porém, insistiu na opinião que formara de André Soares, e tão cavalheiro o achou que não teve dúvida de lhe pedir vinte mil-réis no dia seguinte. Não era a primeira vez que Justino recorria à bolsa de André Soares, e porque isso, e outras necessidades que agora lhe cresciam, aumentavam as despesas de André

Soares, ia este sendo obrigado a recorrer à bolsa de outros, e a criar assim uma dívida externa assaz vasta. E tão triste é esta situação que eu não tenho ânimo de continuar o capítulo. Veremos no capítulo seguinte o que aconteceu ao nosso herói (MACHADO, 1986, p. 8).

Analisando por esta perspectiva, reforçamos a ação contraditória do sujeito em questão, a atitude parece querer mascarar as dificuldades financeiras enfrentadas, ancorada apenas na possibilidade da vitória. Importa ancorar a atitude de André considerando-a uma expressão ou reflexo de um sistema social ganancioso repleto de regras, rótulos, verdades pré-estabelecidas capazes de aprisionar o ser humano. Tal sensação cultiva o orgulho, a vontade de encaixar-se e reconhecer-se apto dentro dos conceitos que se adequam e materializam na perspectiva de formação do indivíduo fazendo-o desejar ser, estar e constituir-se dentro dos padrões bem aceitos no meio o qual encontra-se inserido.

Outra perspectiva passível de ênfase, é a demarcação espacial presente no texto, pois André Soares em diferentes momentos, age conforme a expectativa do contexto social no qual está inserido. Vejamos no seguinte fragmento:

Já daqui pode o leitor avaliar o pasmo e a dor de André Soares quando recebeu uma carta do personagem que lhe servira de empenho, carta de que basta citar este último trecho: ...Assim, pois, meu caro sr. André Soares, sinto não ter podido servi-lo como desejava e devia. Tenha paciência, e mais tarde... Nem André Soares nem nenhuma outra pessoa leu nunca o resto da carta, porque ao chegar à última palavra acima transcrita, o pretendente rasgou a epístola em mil pedaços, bateu com as mãos fechadas na testa, rasgou a camisa e atirou-se desesperado a uma cadeira (MACHADO, 1986, p. 2).

Observa-se, aqui, o comportamento descontrolado de André Soares ao revoltar-se em seu espaço de moradia, ele se ira e rasga a carta de alguém que gentilmente lhe respondera um favor. O ambiente era favorável a ele, pois a moradia, a casa é o lugar de proteção, afeto, onde nossos sentimentos não estão para serem julgados ou desprezados. A sensação de segurança é real.

É curioso notar, inclusive, o fato de escolher se suicidar no mar durante a viagem, ou seja, fora da casa no espaço da “rua”. Mesmo se tratando de espaço marítimo, a baía na qual planejou suicidar-se, representa o espaço desprotegido da rua. Lugar onde pessoas constantemente correm perigos e sofrem danos.

Isto é manifesto no episódio onde seu inimigo Horácio e ele partilham ofensas por ciúmes da jovem. No espaço da rua, ele, de certa forma, apanhou de seu rival, porém não teve a coragem de manifestar sua revolta da maneira que o fez em sua casa, decidiu não brigar na rua.

André Soares ainda saiu à rua, mas fosse medo, vergonha, ou qualquer outra causa, não se atreveu a ir brigar com ele em público; limitou-se a tomar os nomes do dono da casa e do caixeiro para o caso de dar queixa contra o agressor, e saiu dali para casa. Em caminho, porém, teve idéia de ir à casa da viúva (MACHADO, 1986, p. 13).

Vê-se que a decisão de André foi pautada nas normas de conduta da rua, pois ao brigar publicamente, não teria apoio, seria exposto ao ridículo e estaria totalmente vulnerável. Preferiu dar queixa, ou seja, sua consciência seguiu a considerado “boa conduta” na rua: recorrer às autoridades.

Após explorar a conduta do personagem almejando essa dúbia transição de sua “aprovação” no posto de pessoa significativamente aceita o drama de preferir a morte ao invés de permanecer sem os 200 mil réis; somos surpreendidos, ao fim do conto, ao depararmos com a resolução irônica do protagonista mediante os infortúnios que lhe ocorreram de uma única vez: ser envergonhado por Horácio, abandonado pela viúva e terminado sem ao menos o emprego dos 120 mil réis.

Todas essas desgraças, lhe ocorreram e por isso, o leitor poderia aguardar um desfecho de vingança ou até mesmo de suicídio. No entanto, sua atitude, pasme leitor, se resume a continuar vivendo e ainda ter a humilhante “oportunidade” de ver sua amada casada com o outro.

Nota-se, portanto, uma característica extremamente relevante à compreensão final do conto que nos é dada no início da narrativa, que diz: *“André Soares tinha o sestro de acreditar que os seus sonhos eram realidades, bem como o de ver catástrofes onde muita vez há apenas ligeiros infortúnios e às vezes nem isso”* (Machado, 1986, p. 1). Isto explica o porquê mesmo sendo solteiro, trabalhando apenas para sustentar a si, acreditava ser um verdadeiro azarado e passando desta a uma situação mais sofrida, apenas vive. Terminemos, então, refletindo sobre o trecho de moral desta história: *“Tanto é certo que o suicídio depende mais das impressões e disposições do momento, que da gravidade do mal”* (MACHADO, 1986, p. 15).

Diante da análise realizada, pode-se interpretar os espaços da casa e rua como lugares comuns a todos os sujeitos que transitam entre os dois ambientes. Não esquecendo daqueles os quais têm no espaço da rua a simbologia de ambos.

Percebeu-se a influência do espaço na vida de nosso personagem principal ao tomar decisões e ao definir seu comportamento nos ambientes onde estava inserido.

Além deste cenário, esclareceu-se nos conceitos de indivíduo e pessoa que todos os sujeitos sociais se encaixam nestes padrões, pois em dado momento da vida, todos compactuam de posição superior em relação a outro. De igual modo, todos encontram-se subordinados a alguém. É um ciclo complexo do qual os sujeitos fazem parte. DaMatta já partilhava da ideia de que:

Parece, pois, difícil viver num mundo de indivíduos no Brasil. A individualidade é sempre recusada, seja porque provoca a independência da pessoa, seja porque impede, como vimos acima, o estabelecimento das famosas curvaturas nos códigos legais e normas impessoais do mundo público. Do mesmo modo, a individualidade, impediria que os marginais do mercado de trabalho- nossos biscateiros e empregados domésticos- fossem vistos e tratados com o respeito e consideração que merecem (DAMATTA, 1979, p. 175).

Considerações finais

Através desta análise, coloca-se em questão o personagem André Soares e os conflitos desenvolvidos durante a narrativa, dentro das expressões de anseios, desejos, frustrações e emoções pelas quais ele atravessou, amparando estas situações conflituosas pela maneira sistêmica a qual um indivíduo é naturalmente submetido buscando diversas vezes, dentro de suas expectativas e crenças, deixar de ser alguém insignificante na sociedade.

Faz-se imprescindível, mencionar a relevância dos conceitos de *casa* e *rua* para obter consciência de determinadas escolhas do personagem e, simultaneamente, trazer tais significados à sociedade. Pois, não raros os momentos, os sujeitos se portam conforme os parâmetros que diferenciam esses conceitos.

A vaidade fundada na possibilidade e necessidade de adquirir valor social foi encontrada e associada aos conceitos de DaMatta os quais contribuíram consideravelmente no processo de análise do personagem André Soares. Da mesma forma, possibilitou a ampliação de interpretação do conto de maneira mais profunda e concisa.

Diante disto, conclui-se que estes tormentos internos do protagonista demonstram claramente a relação conflituosa do “*To be or not to be*”, como um fator intrínseco ao ser humano a partir do momento o qual este, enxerga sua posição de indivíduo comum, buscando diferenciar-se e reconhecer em si certa significância capaz de “*personificá-lo*”, personificação esta que André Soares Jamais alcançou.

Referências

ASSIS, Machado de. *Jornal das Famílias. Tô be or not to be*. 1876. Edição referência. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/machadodeassis> . Acesso em: 10 jun. 2021.

ASSIS, Machado de. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro, 1997.

MATTA, Roberto, da. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no brasil*, 5ª edição. Rio de Janeiro – 1997.

Entre águas e deslocamentos: uma leitura de *Azul corvo*, de Adriana Lisboa¹

Allysson Casais

Introdução

ROMA (2018), filme de Alfonso Cuarón, abre com água. Água e sabão. Ela surge na tela e se retira, antes de reaparecer em um movimento que imita as ondas do mar vistas por cima. O som de uma vassoura sendo esfregada no chão e de água indo ralo abaixo nos informa que estamos perante uma cena de faxina. Em contraste, um trecho sobre limpeza em *Azul corvo* (2010), romance de Adriana Lisboa, é marcado por sua secura. Vanja, a protagonista, recentemente chegada aos Estados Unidos (EUA), limpa as janelas de sua nova casa em Colorado com um papel úmido. Umidade causada não por água, mas, apesar de a narrativa não revelar de maneira explícita, provavelmente por um dos *sprays* de limpeza usados popularmente nos EUA.

¹ Este capítulo é um recorte do artigo “Os estrangeiros de *Azul corvo*, de Adriana Lisboa”, originalmente publicado na revista *Opiniões: revista dos alunos de literatura brasileira* da Universidade de São Paulo em 2020.

Um dos primeiros sinais de assimilação de Vanja a sua nova cultura, dessa forma, se dá neste curto parágrafo que pode passar despercebido no quarto capítulo do livro. O jogar água, marco da higienização latina, mais especificamente, para o nosso caso, da brasileira, é deixado de lado por uma economia norte-americana: o papel toalha e o *spray*. A passagem, portanto, é um exemplo daquilo que visamos analisar em nossa leitura do romance de Lisboa. Acreditamos que a narrativa, a história de uma adolescente de treze anos que, após a perda da mãe, se muda para os EUA em busca de seu pai estadunidense, tem como um de seus eixos principais o contraste entre duas Américas - a latina, fadada a ocupar a periferia global, e a anglófona, núcleo do chamado primeiro mundo - e, conseqüentemente, aborda questões identitárias e afetivas daqueles indivíduos que transitam entre esses dois espaços.

O deslocamento é tema recorrente na literatura de Adriana Lisboa. Em entrevista concedida à revista *Belas Infiéis*, a autora afirma que “a errância, o deslocamento, a migração a expatriação são fenômenos que me interessam, porque penso que deixam mais visível o caráter essencialmente passageiro de nossas próprias vidas” (LISBOA, 2013, p. 214). Desse modo, *Azul corvo*, acompanhado por outros romances como *Hanói* (2013), *Rakusisha* (2015) e *Todos os santos* (2019), faz parte de um grupo de obras de Lisboa que tem a questão da migração em seu cerne. Ao lançarmos um olhar para a produção da autora, por conseguinte, torna-se claro seu pertencimento a um conjunto de escritores no Brasil contemporâneo cujas obras abordam questões ligadas ao deslocamento e à desnacionalização do espaço narrativo. Dessa forma, temas como identidade e pertencimento são comuns na literatura de Lisboa. Neste texto, visamos ler o deslocamento em *Azul corvo* a partir do uso do imaginário da água no romance, analisando o contraste feito entre os dois principais espaços na narrativa: Rio de Janeiro e Colorado.

Brasil/EUA: primos distantes

“A carta seria postada no Brasil,” narra Vanja ao ir ao correio enviar uma correspondência a Fernando, ex-esposo de sua falecida mãe que a menina esperava que a acolhesse nos Estados Unidos enquanto ela procurava por seu pai biológico, “distante primo americano do sul que tão pouco em comum tinha com o primo americano do norte” (LISBOA, 2010, p. 58).

Brasil e EUA, sendo assim, são para Vanja como parentes distantes. A analogia, para além da questão histórica de ambas as nações serem territórios americanos colonizados por poderes europeus, remete também à biografia da personagem, dividida entre os dois países. Nascida no Novo México, sudoeste dos EUA, Vanja se muda com sua mãe, Suzana, brasileira que imigrara para o Texas em sua adolescência, de Albuquerque para Copacabana antes de completar dois anos de idade. Desse modo, sua história pessoal está suturada por fios que unem Brasil e Estados Unidos. Esses fios, porém, estão frouxos uma vez que, para Vanja, sua vida começou na nação americana do sul:

Não tenho, claro, memórias da minha primeira infância em Albuquerque. Quando recuo no tempo, a sensação é de ter nascido no Rio de Janeiro. Mais especificamente, na praia de Copacabana - ali mesmo, sobre a areia, entre os pombos e o lixo que os frequentadores da praia deixavam para trás. (LISBOA, 2010, p. 28)

A falta de memória de seus primeiros meses em terras norte-americanas faz com que Vanja seja uma estrangeira em território estadunidense. A partir disso, pode-se dizer que, no caso da protagonista, a narrativa não leva a cabo uma definição jurídica de estrangeiro, isto é, aquele nascido em outra nação, mas coloca em jogo uma visão da condição mais próxima daquela contemplada por Julia Kristeva em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994). Para a pesquisadora, ser estrangeiro, para além de uma questão nacional, é uma condição existencial, na qual um indivíduo não se sente pertencente a nenhum lugar.

Vanja, dessa maneira, é estrangeira mesmo sendo estadunidense. Ela é o *Outro* devido a seu sotaque que se entrega na pronúncia errônea do fonema *th*, a suas opiniões julgadas como irrelevantes por seus colegas, e, como o trecho da ida à piscina nos mostra, à cor da sua pele:

Naquele mês de julho, o primeiro mês do meu Ano-Novo, Fernando me levou a uma piscina pública. As pessoas de pele clara se estatelavam nas espreguiçadeiras em busca de um bronzado que custava a chegar, e que quando chegava tinha um certo avermelhado óbvio demais, avermelhado demais.

Assim como os outros latinos, e como os indianos, minha pele que já era marrom na origem ficava ainda mais marrom com uma hora de sol. Eu não sabia muito bem o que fazer com toda aquela melanina fácil, leviana, que se entregava ao sol como se fosse voluntária de algum rito sacrificial. (LISBOA, 2010, p. 12)

A pele marrom, estereotípica do latino, que se entrega ao sol e difere da palidez dos estadunidenses brancos na piscina, causa um incômodo a Vanja por fisicamente destacá-la como o *Outro*. O desconforto com sua pigmentação volta mais uma vez em uma visita ao dentista, na qual a protagonista, se comparando a uma fotografia da família do médico, afirma que “também era americana, segundo os meus papéis, mas em essência era um produto latino, estava na cara - e no resto do corpo - com aquele monte de melanina insistente na pele” (LISBOA, 2010, p. 40). Em outras palavras, a nacionalidade escrita no papel se torna descartável perante uma fisionomia que a rotula latino-americana.

A cena da piscina é também importante no que diz respeito à técnica narrativa usada por Lisboa para representar o sentimento de errância de Vanja: a justaposição entre Brasil e EUA. No romance, o estrangeirismo da narradora é trabalhado em uma série de contrastes entre os dois países em um movimento similar às idéias de Edward Said (2003) sobre como a consciência do migrante é contrapontística, suas experiências acontecendo “inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente” (SAID, 2003, p. 59). Segundo Said, o exilado tem a consciência simultânea de duas ou mais culturas, a experiência do presente e a

memória do lugar passado ocorrendo juntas como em um contraponto. É dessa forma, numa constante volta ao passado em contraposição ao presente, que Vanja narra sobre seu primeiro ano nos EUA. Lisboa, portanto, constrói uma narrativa que conta a história de Vanja nos Estados Unidos contra um pano de fundo brasileiro, dando particular importância a uma característica identitária do país latino: suas águas.

Água, em particular, o mar, tem uma intrincada relação com a identidade brasileira. Desde a Carta de Pero Vaz de Caminha, o território brasileiro, tem, de certo modo, sido definido em relação a suas águas. Ao falar dos rios, dos encontros ocorridos na praia e no mar, e encerrando o escrito com o que veio a se tornar uma das mais famosas afirmações da correspondência, “Águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem”, Caminha cria uma narrativa em que um dos principais aspectos desta nova terra são as águas que aqui correm (1997, p. 51).

Anos mais tarde, na busca romântica pela construção de uma literatura nacional, José de Alencar retoma a tradição iniciada por Caminha ao abrir seu mito de fundação do Brasil, *Iracema* (2017), no mar. A primeira cena do romance é, como sabido, a ida de Martim e Moacyr para a Europa após a morte de Iracema. Logo, o leitor começa a narrativa no Atlântico, olhando, junto a Martim, para uma “sombra fugitiva da terra”, que seria o Brasil (ALENCAR, 2017, ebook). Dessa maneira, entramos no romance, e em terras brasileiras, através da água. O *leitmotiv* continua ao conhecermos Iracema, cujo nome escutamos no primeiro capítulo, mas cuja pessoa só aparece no segundo em uma estratégia narrativa de antecipação, enquanto ela banha “o corpo a sombra da oitica, mais fresca do que o orvalho da noite” (ALENCAR, 2017, ebook). A situação marca o primeiro momento que Martim vê sua amada americana. A cena, é claro, alude às narrativas gregas em que herois espiam ninfas durante seus banhos, algo tornado tradicional na literatura ocidental, mas, para nosso propósito, cabe salientar como, novamente, a abundância de águas brasileiras é destacada.

Não deve causar estranheza, em vista disto, Lisboa eleger contrastar as identidades Brasil/EUA, ou, mais especificamente, Rio de Janeiro/Colorado, como modo de mostrar o sentimento de errância de Vanja através da hidrosfera de cada espaço. Isso posto, a narradora, como já vimos, sente que nasceu em Copacabana, a mais famosa praia brasileira, aos dois anos de idade, sua identidade profundamente definida pelas águas do país natal de sua mãe e incapaz de imaginar uma futura vida que não seja nesse espaço:

Quanto a mim, quando alguém me perguntava o que eu gostaria de ser quando crescesse só me passavam pela cabeça atividades que se desenrolassem numa faixa de areia, diante de alguma arrebentação. Vendedora de empada? (LISBOA, 2010, p. 34)

Ao voltar em sua memória, não lhe vem o sudoeste dos Estados Unidos, mas “um cheiro vago de maresia” e “o ruído das ondas fervendo na areia” (LISBOA, 2010, p. 28). Seu lar é Copacabana:

Nasci portanto aos dois anos de idade na praia de Copacabana, e era sempre um verão, mas um verão irmão da água [...]

E lá adiante havia um horizonte sobre o qual eu não pensava. A faixa imaginária onde o céu e o mar se dividiam, líquido para um lado, não líquido para o outro. Uma espécie de abstrato concreto (LISBOA, 2010, p. 29).

O que existe depois do horizonte, um futuro para além da praia, é inconcebível. Seu mundo se resume ao ambiente praiano de Copacabana e não há vida fora de lá. Contudo, esse mundo se expande e ela, após a morte da mãe e na busca pelo pai, se encontra em Colorado, onde o verão e a água não são irmãos como no clima carioca, mas inimigos. Seu universo, agora, é seco:

O ano começou em julho. O lugar era estranho. O suor corria por dentro, por trás da pele - eu suava e meu corpo continuava seco. Era como se o ar fosse duro, sólido, um ar de pedra. Eu bebia um copo d'água depois do outro até sentir a

barriga estufada e pesada mas era sempre isso, o suor seco e o ar duro e o sol como um ferrão em cada raio. Não havia nenhuma brisa, nenhum hálito que viesse me aliviar um pouco entrando pelas frestas da blusa, levantando a barra da saia ou sacudindo meu cabelo com promessas de salvação (LISBOA, 2010, p. 11).

Lisboa escolhe abrir o romance com a secura do verão de Colorado, um clima árido inconcebível para quem, como Vanja, nasceu na umidade das praias cariocas e do qual não há onde encontrar alívio. Neste ambiente hostil, a pele da narradora resseca e sua garganta sangra, como se seu corpo rejeitasse esse novo espaço. Por isso, ao lançarmos um novo olhar para o episódio da piscina, podemos dizer que ele se caracteriza como uma busca por alívio numa volta a um ambiente aquático, mas a estratégia falha uma vez que o meio da piscina em Colorado continua não igualando a Copacabana:

Antes, em Copacabana, havia: biquínis minúsculos. Bundas de fora. Uma ou outra mulher passando água oxigenada nas pernas para alourar os pelos. Dependendo do ponto, muitas crianças. Dependendo do ponto, algumas prostitutas. Corpos musculosos, correndo sob o sol. Corpos flácidos correndo sob o sol. Sungas apertadas delineando o saco dos homens e revelando para que lado ficava o pênis. [...]

Agora, em Lakewood, havia: biquínis e maiôs grandes em tecidos que às vezes formavam papadas na bunda. Homens de bermuda. Na beira da piscina, pessoas comendo hambúrguer e batata frita e bebendo cerveja refrigerante em copos king size de papel (LISBOA, 2010, p. 13-14).

O ambiente da piscina, que é, de certa forma, simulado, no sentido de ser criação humana ao contrário de uma praia, não corresponde (e não é capaz de suprir a ausência) à Copacabana. Leonardo Tonus, em sua tese sobre Samuel Rawet, argumenta que a memória do imigrante tem valor compensatório uma vez que o indivíduo deslocado carrega um sentimento de perda, que pode ser comparado ao luto e o presente é incapaz de reparar (TONUS *apud* CHIARELLI, 2007, p. 130). Dessa maneira, a ida à piscina para se aliviar da secura de Colorado e se sentir mais confortável resulta

no aguçamento do sentimento de Vanja de estar fora do lugar dado que o passeio estimula uma volta à Copacabana de sua memória, onde sua cor não é estranha, as pessoas usam outros tipos de trajes de banho e não se come hambúrguer com batata frita à beira da água.

Colorado e sua secura se mantém ríspidos para Vanja porque aquele lugar não se concretiza, num primeiro momento, em um novo lar, mas é “um mero utilitário”, pois estar “ali era estar em trânsito, e não tínhamos qualquer relevância para a vida um do outro” (LISBOA, 2010, p. 18). À vista disso, a oposição entre água/secura, Rio de Janeiro/Colorado, com a qual Lisboa constrói o romance serve para enfatizar como o passado na praia simboliza um lar afetivo para Vanja, enquanto a aridez do deserto é o abandono após a morte da mãe e a busca pelo pai. Como a própria Vanja narra:

Existe algo de intermediário nos desertos. Muitos viajantes disseram isso. É como se eles não fossem destinações, mas caminhos apenas. Grandes paisagens inóspitas onde você não se demora, que você apenas percorre entre um e outro ponto mais afável do mapa. E no entanto pessoas viviam ali. Pessoas vivem nos desertos e no ermos áridos e semiáridos do mundo. Nesses lugares entre parênteses (LISBOA, 2010, p. 147).

A vida de Vanja, então, ocupa este lugar que, em suas próprias palavras, está “entre parênteses”. Classificação cabível, dado que, para ela, Colorado e seu deserto representa somente o período de desamparo entre a morte de sua mãe e o encontro com seu pai. Esse tem sido o principal ponto do romance analisado pela crítica literária. Stefania Chiarelli (2017), por exemplo, associa a oposição entre mar e deserto na narrativa à orfandade de Vanja; o primeiro se referindo ao passado materno e o último à vacância paternal. Dessa forma, a pesquisadora recorre a Olivier Mongin para apontar como o espaço exterior condiz com o vazio interior da personagem em relação à ausência do pai (CHIARELLI, 2017, p. 162). Luiza Puntar Muniz Barreto, por sua vez, recorrendo a Marc Augé, argumenta

que o deserto na obra é um não-lugar e que “o aspecto mais expressivo da desterritorialização pela qual passa a personagem irá consistir, portanto, nessa oposição mar/deserto, que irá concretizar a dicotomia lugar/não lugar” (BARRETO, 2016, p. 138). Para Barreto, a relação entre Vanja e o lugar desértico, esse não-lugar, muda a partir do momento que ela para de se sentir abandonada na sua orfandade e forma laços afetivos com Fernando e Carlos. Concordamos com essa ideia em parte, mas ressaltaríamos que o espaço em si, como veremos, também se transforma à medida que Vanja muda.

Estrangeirismos e transformações

Na conceituação de Marc Augé, o não-lugar é aquele espaço que não pode ser definido como relacional ou histórico e onde a identidade não é importante (AUGÉ, 1995, p. 79-80). Em outras palavras, são, hospitais, aeroportos, *shoppings* e outros locais onde indivíduos transitam no anônimo e com o qual não se estabelece uma relação íntima. Dessa forma, classificar o deserto de Colorado como um não-lugar com o qual Vanja não tem, em um primeiro momento, ligação afetiva, mas surge ao passo que suas relações com Fernando e Carlos se fortalecem, faz sentido. Entretanto, ao contrário de Barreto, não vemos que haja somente a conquista do deserto à medida que Vanja cria laços afetivos, mas que o próprio espaço desértico muda, se tornando menos árido, simbolizando a transição de Colorado na vida da protagonista de não-lugar para lugar.

Ao considerarmos que as justaposições entre Brasil e Estados Unidos, entre mar/deserto, na obra são formas de mostrar o sentimento de estrangeirismo de Vanja, elas também se tornam passíveis de serem vistas como pertencentes a um processo de adaptação. Sendo assim, a pele ressecada que racha como reflexo de uma rejeição a seu novo espaço pode também

indicar, como Vanja narra ao olhar seus dedos esbranquiçados, que ela está se tornando “progressivamente outra coisa, como se estivesse passando por uma lenta mutação” (LISBOA, 2010, p. 12).

As contraposições, portanto, vão desaparecendo ao longo da narrativa. As comparações feitas por Vanja, em especial, as diretas, nas quais ela fala do Colorado para logo em seguida falar do Brasil, como no caso da piscina, se concentram na primeira metade da obra, que aborda, justamente, os primeiros meses da personagem nos Estados Unidos. Ou seja, com o passar do tempo, as comparações vão diminuindo, indicando uma adaptação por parte da personagem a seu novo lar.

Vanja, estadunidense de nascimento, tem um “passaporte americano (que me identificava, mas como qual eu ainda não me identificava)” (LISBOA, 2010, p. 14). Em um ensaio sobre o significado do passaporte na época contemporânea, Néstor Canclini afirma que

Como documento de identificación a la vez individual y nacional, el pasaporte está hecho para precisar el origen de los viajeros. Habilita para salir del lugar de nacimiento y a veces impedirlo. El pasaporte, combinación de acceso y encierro, sirve de metáfora a los hombres y mujeres de un tiempo multicultural [...] (CANCLINI, 2014, p. 2).

De acordo com Canclini, além de habilitar ou impedir o deslocamento de pessoas, o passaporte também tem o propósito de indicar de onde um indivíduo é oriundo. No caso de Vanja, o seu determina que sua origem é estadunidense. Como já discutimos, Vanja, apesar de ter nascido em terras norte-americanas, ocupa o lugar do Outro e se torna uma estrangeira ao voltar para seu país natal. Entretanto, agora com 22 anos e narrando sobre esse período de sua vida, ela indica que suas circunstâncias mudaram. O advérbio *ainda* usado pela personagem aponta seu reconhecimento que, aos treze anos, ela estava no início de uma trajetória durante a qual ela viria a ver aquele documento como correto ao caracterizá-la como uma estadunidense. O romance, portanto, não é só sobre o abandono maternal

devido a uma morte e a busca de um pai biológico, mas também conta da transição identitária vivenciada por uma adolescente ao voltar para seu país de origem após viver por anos no de sua mãe. Sua própria idade no começo do processo, treze anos, o início da adolescência, é simbólica da transformação por vir.

O processo já se inicia antes de Vanja sair do Brasil ao fazer suas malas, tendo que decidir o que é relevante levar e aquilo que precisa ser descartado. Ao considerar suas coisas, ela chega à conclusão de que “tudo que era importante deixava de ser quando confrontado com um olhar valente, com um olhar jogo do sério” (LISBOA, 2010, p. 14). Assim, livros, bichos de pelúcia, uma coleção de paralelepípedos (chamamos a atenção para como esses dois últimos são representativos de uma infância), entre outros itens, são rejeitados e, ao final, 11 anos de vida cabem em duas malas pesando vinte quilos.

Com o passar do tempo, e da narrativa, nos Estados Unidos, Vanja vai se transformando, ou, se acostumando, pois, como Fernando lhe diz, “ninguém muda. A gente só vai se acostumando com as coisas. Vai se adaptando” (LISBOA, 2010, p. 62). Paralelamente à adaptação de Vanja ao Colorado, está a passagem do tempo e das estações. Ela chega ao deserto desacreditando o aviso de Fernando que o clima mudaria, mas percebe seu erro com a aproximação do fim do verão e a chegada do outono:

Mas contrariando todas as minhas expectativas e todos os indicativos no sentido de uma secura permanente, de um novo mundo cem por cento impune em sua rigidez desértica, começaram a aparecer chuvas, de vez em quando.

A primeira delas foi durante a noite. Acordei e estava tudo molhado, mas não durou, o sol confiscou de novo o que podia existir de água do chão [...]

A segunda chuva foi durante a tarde, miúda, e eu tive a impressão de que ela evaporava no meio do caminho, entre a nuvem e a terra, desistente. [...]

A terceira chuva foi um temporal que durou dezenove minutos, acompanhado de raios e trovões. Fiquei contemplando da janela o milagre fascinada (LISBOA, 2010, p. 38).

As chuvas, miúdas em um primeiro momento, se convertem em um temporal. A mudança é um aviso do outono que está por vir, o que, para Vanja, significa o início do ano letivo estadunidense e novas amizades como Aditi e Nick, jovens no seu ano na escola, e Carlos, seu vizinho salvadoreño. Significa, também, que ela passa a compartilhar de tradições culturais do país, como quando, tendo como exemplo, no outono, vai a um labirinto de milho e *trick-or-treating* [a atividade de Doces ou Travessuras] no Dia das Bruxas. Nesta época, o tempo já virou e Vanja o encara “desconfiando daquela revolução de temperatura. Se era mesmo para valer” (LISBOA, 2010, p. 104). Em outras palavras, ela, como o tempo, está mudando e seu nível de conforto em seu novo espaço crescendo, contudo, ainda há uma incerteza presente e ela continua sendo uma estrangeira.

Mesmo perante esta desconfiança, no entanto, a alteração do tempo se concretiza e marcas da transformação identitária da narradora começam a aparecer, por exemplo, em sua linguagem:

Outra coisa que acontece quando você passa tempo demais fora de casa é que se depara com certas novidades no lugar novo através do idioma e daqui a pouco a língua que fala é uma estranha combinação de sintaxe em sua língua nativa mais um léxico de duas caras. Eu não dizia labirinto no milho, dizia *corn maze*. Quando bati na porta de Carlos e o convidei para vir junto ele deu vivas, *Qué bueno, corn maze*, e foi correndo pedir à mãe. Como se não fosse deixar (LISBOA, 2010, p. 106).

É sabido que existe uma íntima relação entre língua e identidade, e o modo de falar de Vanja se torna mais híbrido à medida que ela passa a ocupar um lugar entre Brasil e Estados Unidos. “Labirinto no milho”, algo de pouco valor para a personagem uma vez que não é uma atividade costumeira no Rio de Janeiro, portanto, vira “*corn maze*” porque em Colorado ela frequenta esse espaço no outono assim como outros norte-americanos. O inglês, cuja aprendizagem ela resistia no Brasil, infiltra seu português, fazendo com que ela não mais possa falar como uma brasileira comum, mas que sua língua use o idioma português com marcas reveladoras de um

estrangeirismo, assim como o morfema *th* em inglês denuncia que ela não é como qualquer outra estadunidense.

O ápice da relação entre sua mudança pessoal e o clima se encontra no inverno, quando, ao descer uma ladeira coberta de neve em um trenó, Vanja narra:

O ar voltava a ser duro, mas a essência dessa dureza era outra. Era preciso, de todo modo, acatar que ali as coisas raramente conheciam meios-termos. E de todo modo o que importava era que agora eu era um deles, sim, análoga, comparável a, semelhante. Numa confraria prosaica de corpos encasacados descendo encostas lisas, brancas, entre tombos reverentes e gritos de guerra. Eu também gritava, eu também levava tombos, eu também (LISBOA, 2010, p. 138).

A dureza do ar retorna no inverno, mas não é a mesma rigidez que recepciona Vanja quando ela chega a Colorado. O ar duro do inverno não é o mesmo que o do verão, e a narradora agora não busca um lugar para escapar daquele espaço dilacerante, mas o adentra, camuflada por seus casacos entre os autóctones desse ambiente. Ela continua não sendo igual a eles, seu passado brasileiro nunca permitiria isso, mas ela agora é semelhante e, como a repetição de “também” ao final do trecho mostra, similarmente pertencente aos Estados Unidos. Voltando à questão da água, o Rio de Janeiro com seu mar é agora análogo a Lakewood coberto por neve. As águas que secaram e tornaram Colorado em deserto, sendo assim, voltam todo ano, em outra condição, o convertendo em um mar de neve.

Aqui conseguimos entender a opção de Lisboa por ambientar a história em Colorado e não no Novo México. Primeiro, as quatro estações são distintas no Colorado e, ao decorrer da narrativa, transitamos por três delas. Iniciamos na aridez do verão, passamos pelo tempo mais ameno do outono e terminamos nas nevascas do inverno. Essa trajetória na qual o espaço muda, a água se fazendo cada vez mais presente, simboliza a trajetória identitária e emocional da protagonista. Dessa maneira, Colorado permite que Lisboa consiga criar a justaposição mar/deserto e transformar esse último em outro ambiente ao passo que a narradora se assimila a sua nova nação. Já o estado do Novo México e seu clima mais seco serve como

lembrete da relação distante entre Vanja e seu pai biológico. É o tempo, descrito pela narradora ao chegar no estado em busca de seu pai como “um marrom uniforme e sedento”, pois ainda “não tinha nevado em Santa Fé”, que serve como presságio da decepção prenunciada (LISBOA, 2010, p. 155). Nessa viagem a uma Santa Fé onde não há neve, Vanja descobre a ida de seu pai biológico para África. A justaposição do clima dos dois espaços, portanto, enfatiza como os laços afetivos de Vanja estão em Colorado. Esse ponto é corroborado pelo reencontro entre pai e filha ocorrido fora de cena, reduzido a uma breve menção ao final do livro. Desse modo, no fechar da narrativa, Vanja não tem mais a praia de Copacabana, mas possui sua nova família nas planícies de Colorado cheias de neve e sua identidade agora é híbrida:

Depois que você passa tempo demais longe de casa, vira uma interseção entre dois conjuntos, como naqueles desenhos que fazemos na escola. Pertence aos dois, mas não pertence exatamente a nenhum deles. Você passa a ter uma memória sempre velha, sempre ultrapassada de casa. As pessoas estão escutando sem parar tal música no Brasil, toca na novela, toca no rádio. Seis meses depois você descobre a música por acaso, gosta dela, e a imensa popularidade prévia parece uma espécie de traição. É como se as pessoas estivessem trocando segredos, e você sempre se surpreendendo com notícias velhas. As pessoas do conjunto A te consideram um ser meio à parte, porque você também pertence ao conjunto B. As pessoas do conjunto B te olham meio de banda, porque você também pertence ao conjunto A. Você é algo híbrido e impuro. E a interação dos conjuntos não é um lugar, é apenas uma interseção, onde duas coisas inteiramente distintas dão a impressão de se encontrar (LISBOA, 2010, p. 72).

Vanja, dessa forma, não é somente brasileira ou estadunidense, mas ocupa as duas posições. Nascida nos Estados Unidos, passa sua infância no Brasil e o início de sua juventude no país norte-americano. A personagem se encontra no meio do caminho entre o EUA do presente e o Brasil do passado, pois a versão atual deste último sempre chega a ela atrasada, desatualizada. Assim, ela também se torna uma estrangeira no país de sua infância, como, por exemplo, quando descobre ao visitar o Rio de Janeiro após sete anos fora que “a cidade era a mesma e não [...] era outra e não” (LISBOA, 2010, p. 214).

Considerações finais

Pelo dito aqui, é evidente que *Azul corvo* faz parte de um viés da literatura brasileira contemporânea sobre a questão do deslocamento. O percurso proposto neste texto foi uma tentativa de compreender como Adriana Lisboa, ao escrever o romance, lança um olhar para a atual conjuntura global em que o Brasil, junto com outros países da América Latina, exporta corpos para os países desenvolvidos que têm os Estados Unidos em seu cerne. Dessa forma, apesar do romance pertencer a uma viés literário contemporâneo que aborda a orfandade, ele vai além da história de uma adolescente em busca de seu pai.

Considerando uma tradição literária brasileira na qual o espaço narrativo tem sido o Brasil e o estrangeiro aquele que vem de fora, Lisboa trata de uma nova possibilidade que tem surgido para autores que escrevem a temática da migração: o brasileiro em terras estrangeiras. Isso se dá justamente pela escrita da autora, assim como muitos de seus contemporâneos, ser caracterizada por uma desnacionalização do espaço. Cada vez mais na literatura brasileira atual há um interesse em olhar para além das fronteiras nacionais, e a ficção de Lisboa reflete esse desejo. Ao estruturar a narrativa a partir do contraponto, a autora explora questões de identidade e pertencimento, mostrando o entrelugar ocupado por um estrangeiro. Desse modo, a vivência daquele fora do lugar toma o primeiro plano na narrativa, levantando uma discussão sobre o que significa fazer parte de um lugar.

Referências

ALENCAR, José de. *Iracema*. 2 ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2017. ebook.

AUGÉ, Marc. *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*. Tradução de John Howe. London; New York: Verso, 1995.

BARRETO, Luiza Puntar Muniz. Deslocamentos espaciais e identitário-afetivos em *Azul-Corvo*. *Revell*. v. 2, ano 7, n. 13, ago. 2019, p. 131-147. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1142>. Acesso em: 2 ago. 2018.

CANCLINI, Nestor Garcia. ¿Qué representan hoy los pasaportes?. *Revista Otra parte*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 1-4, maio 2014. Disponível em: http://www.nestorgarciacanclini.net/documentos/que_representan_%20hoy_los%20_pasaportes.pdf. Acesso em: 6 jun. 2018.

CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

CHIARELLI, Stefania. *Forasteiras – Adriana Lisboa e Paloma Vidal, percursos itinerantes na ficção contemporânea*. In: DAFLON, Claudete; GARBERO, Maria Fernanda; SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Agentes do contemporâneo*. Niterói: EDUFF, 2017. p. 159-170.

CORTESÃO, J. Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o Achatamento do Brasil. Lisboa: Parque Expo 98, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LISBOA, Adriana. *Azul corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LISBOA, Adriana. Entrevista com Adriana Lisboa. [Entrevista concedida a Amanda Mendes Casal]. *Belas Infieis*. v. 2, n. 1, p. 213-220. set. 2013. DOI: <https://doi.org/10.26512/belasinfeis.v2.n1.2013.11231>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/11231>. Acesso em: 6 jun. 2018.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Cidades maléficas: representações do espaço urbano em “Do fundo do poço se vê a lua”, de Joca Reiners Terron

Elson Dias de Oliveira

Este trabalho objetiva analisar as representações do espaço urbano em *Do fundo do poço se vê a lua*, do escritor brasileiro contemporâneo Joca Reiners Terron, por sobre o viés do imaginário. Pretendemos ler as cidades-personagens, São Paulo e Cairo. Todas conjugadas e híbridas de história, de memória, de cultura. A narrativa nos leva da São Paulo pós-ditadura até os cabarés clandestinos de um Cairo, capital do Egito, contemporâneo e decadente. Observaremos em que medida tais cidades saem do contexto de tema, se imbricando em problema, como espaço da multidão, cujas ruas nos revelam não apenas cenários, mas se traduzem em personagens. Elas se transformam em discursos. Ler as cidades é ação que requer tomá-las como ambiência conformada por dois olhares: o de uma cidade idealizada, planejada, e o da cidade produzida e ressignificada no cotidiano dos personagens.

Nesse contexto, é válido indagar: o que significa, de fato, São Paulo e Cairo para os gêmeos protagonistas William e Wilson? Para responder a tal indagação, servir-nos-emos de textos críticos e teóricos que possibilitem

compreender a cartografia simbólica das cidades-personagens, que agregam os gêmeos, se fazendo problema. Nesse sentido, pretendemos coletar impressões sobre o ponto de vista dos costumes, dos tipos humanos que vivem nas cidades, numa espécie de “cartografia simbólica”, no dizer de Renato Cordeiro Gomes (2009). Para o autor, compreender a cartografia de uma cidade é compreender o entrecruzamento do imaginário, da memória da cidade e da cidade da memória.

Segundo Gomes, pensar a cidade

É, enfim, considerar a cidade como um discurso, verdadeiramente uma linguagem, uma vez que fala a seus habitantes: falamos a nossa cidade, onde nos encontramos, quando a habitamos, a percorremos, a olhamos, como disse Roland Barthes (in “Semiologia e urbanismo”). A cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material, e cenário de mudança, em busca de significação (GOMES, 2009, p. 23).

Assim, é na cidade escrita que aqui nos debruçamos para espiarmos os discursos da noite, do dia, da vida, da morte, da dor, da saudade, da ira, da raiva, da inveja, do mal, enfim. A narrativa de Terron abre as cortinas das vidas dos gêmeos, um em São Paulo, o outro no Cairo. O romance *Do fundo do poço se vê a lua*, que nasceu da pena e da tinta de um jovem cuiabano, sob a égide da contemporaneidade, dá ecos e vozes à alteridade, à violência, ao mal, à cidade, ao crime, ao duplo, ao monstro, pois. Assim, não podemos deixar de analisar a rivalidade entre os irmãos gêmeos que vivem às margens de duas cidades: São Paulo de um lado e Cairo do outro. Os gêmeos são-nos apresentados trabalhando, viajando, divertindo, representando, possibilitando que possamos perceber situações e momentos líricos, sublimes, no teatro, mas grotescos, cômicos, risíveis, na vida “real”, através de espelhos, de desavenças, de ciúmes, de inveja, de monstruosidades várias.

A existência/rivalidade dos gêmeos é apontada como problemática do início ao final da narrativa, e a trama central é a batalha do gêmeo, Wilson,

para se livrar da imagem espelhada de William, seu irmão; e se transformar numa figura feminina, inspirada em Cleópatra, a linda egípcia, que se fez rainha e senhora, traduzida para o cinema pela atriz Elizabeth Taylor. O autor constrói uma escritura ora violenta, ora cômica, para (re)velar a saga de dois irmãos gêmeos, nascidos em São Paulo, nos anos 60, do século XX. Ficam órfãos no parto da mãe. São criados, sozinhos, pelo pai, um ator nada convencional, alucinado e paranoico, que os doutrina para a vida e a para representação no teatro. O pai é também professor dos dois irmãos, uma vez que se não quer expor os gêmeos aos riscos da educação formal. Crescem, portanto, saturados pela obsessão do pai com a questão do duplo, do *doppelgänger* que, segundo a crença alemã, é a cópia exata de cada um nós a vagar pelo mundo. Os olhos vigilantes do pai também pretendem impedir que se cumpra o destino de todos os duplos, a morte de um deles para que o outro ocupe seu espaço.

Para compreendermos essa duplicidade, faz-se necessário também tomarmos de empréstimo a teoria do signo “dois”, que surge como símbolo de oposição e de conflito, conforme expõe Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2000), quando esclarecem que o número “dois tanto pode oferecer equilíbrio quanto ameaças díspares”. Com base nesses pressupostos de Bachelard, perquirindo os espaços que se farão importantes no cotidiano dos gêmeos. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o signo “dois” simboliza dualismo, combate, divisão, antagonismo, rivalidade, reciprocidade, quer do ódio, quanto do amor. Eles afirmam, ainda, “que se trata dos opostos dois a dois, pela negação daquilo que se quer ultrapassar” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 346). Portanto, é o símbolo da dependência, da dúvida, da divisibilidade do ser, da submissão, da insegurança e da passividade.

Dessa forma, é válido ressaltar que o número dois é, de fato, conflito. E conflito sintetiza a nossa investigação em torno de um tema por demais antigo e que a história se faz guardiã. O signo “irmão”, como esclarece Carl Gustav Jung (1986) pode ser lido “como um espelho que reflete a posição

contrária de uma sombra que figurativiza o sentido da dependência, da dúvida, da insegurança, da passividade, da submissão”, enfim da rivalidade, da inveja e do ciúme.

Os irmãos protagonistas em *Do fundo do poço se vê a lua* são muito parecidos fisicamente, porém há uma enorme diferença entre suas personalidades. Um é violento, taciturno, masculino, enquanto o outro é feminino e dono de uma inteligência sagaz e compulsiva. São irmãos irrequietos, indisciplinados, concorrentes, duplos, monstros. Os comportamentos dos gêmeos nos mostram seres ora grotescos, ora sublimes, bem como atitudes cômicas e brutais, em torno de uma relação tumultuada na convivência. Disputam a mesma mãe, que morre no parto, mas também o amor fraterno que se despedaça no entrelace da maldição que ameaça os gêmeos. Disputam coisas, pessoas, predileção. Eternas disputas verão.

Mas parecem ser um para o outro, paradoxalmente; estão envolvidos num processo mútuo, único e recíproco de autodefinição. A construção da alteridade para os gêmeos que compõem a narrativa dá-se entre a face do outro e a máscara da rivalidade. Na tentativa de se autodefinirem tanto William como Wilson necessitam encontrarem-se situados em face do idêntico. Mas o rosto que olha afirma, porque, face a face, há o reconhecimento de outrem. Ao querer se impor, um não pode negar o outro. O face a face é assim uma impossibilidade de negar. Processo que, no romance questão, torna-se contaminado pela rivalidade e competitividade fraterna. Ao tentar se afirmar negando o outro (e causando a rivalidade) há o reconhecimento deste outro numa espécie de submissão a ele, já que ele é seu consanguíneo idêntico, um “Outro-Eu”.

Eles se separam tragicamente quando jovens. Vinte anos mais tarde, William irá procurar o irmão num Cairo sórdido e enigmático. Além da rivalidade, há uma enorme distância espacial. Eles têm o mar como divisa. O mar de águas violentas. A trama se desenvolve em locais cujos espaços topográficos representam cidades conflituosas, frias e violentas, aquém-mar, além-mar. Entretanto, Bachelard (1998) observa que “a vida

presente também é uma navegação, e que, além de ser perigosa, favorece a travessia da existência, uma vez que simboliza viagem, travessia, seja para expulsar demônios e enfermidades, seja como meio de passagem para o Outro-Mundo”.

As duas cidades representadas continuamente de fazem, de desfazem e se refazem. Espaços ora em ascensão ora em ruínas, ora progredindo ora regredindo. A cidade do Cairo esbanja corpos e silhuetas, variedades de pórticos, cheiros e sabores, transgressões e decadências também. Mas camufla-se por vezes, oferece surpresas, revela-se enigmática, senhora de um passado glorioso, mas distante. A cidade de São Paulo é também grandiosa, porém mais despida, desejada, oferece-se a todos. Esta assemelha-se à de Ítalo Calvino, da seção *As cidades e o desejo 2*: “um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual você faz parte, e, uma vez que aqui se goza tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse desejo e se satisfazer” (CALVINO, 2003, p. 17).

Os gêmeos Wilson e William viveram nesses espaços, continuamente tentando se libertarem um do outro e imergindo nos mistérios da cidade. O desejo de libertação é maior por parte de Wilson. Sofre por querer libertar-se do irmão e da identidade masculina, pois a semelhança entre eles se finda na aparência. Enquanto Willian é masculino, viril e violento, Wilson é feminino e dono de uma inteligência ardilosa, sagaz. A narrativa traz em si: troca de sexo, perda de memória, homicídio e muita rivalidade. Tudo isso vivido em duas cidades. O narrador, Wilson, relata: “Meu primeiro nascimento foi em São Paulo, em janeiro de 1967. E a segunda vez foi na África, no Egito, na cidade do Cairo, a Mãe do Mundo, em mais precisamente no palco do Club Palmyra, quase quarenta anos depois” (TERRON, 2010, p. 20).

A trama tem seu início no espaço urbano paulista, no período pós-ditadura, frenético e poluído. Muitas vezes os gêmeos acompanhavam da janela de casa “a estática das lâmpadas acesas em toda a cidade zumbir tão alto até tomar todo o céu iluminado, confundindo-se às nuvens e às

estrelas tornadas opacas por causa da poluição” (TERRON, 2010, p. 52). As poucas vezes que saíram de casa no período da infância e da adolescência puderam notar o bramido da cidade, multidões, automóveis, metrô, camelôs, bares, pedintes, malandros, lojas, até mesmo boates: “A boate El Cairo se tornava o parque de diversões predileto de nossa puberdade em efervescência” (TERRON, 2010, p. 88). Os primeiros vinte anos da vida dos gêmeos, passados em São Paulo, não foram nada fáceis:

A morte anônima de nossa mãe depois do parto; a infância isolada no centro de uma megalópole cinzenta perdida no fim do mundo; a solidão duplicada pela personalidade múltipla e ao mesmo tempo ausente de nosso pai; tio Edgar e a umidade permanente a corroer as entranhas cancerosas do Monumental Teatro Massachusetts; a enfermidade; a adolescência como uma espécie de beco sem saída cuja entrada se fecha assim que entramos para nunca mais se abrir (TERRON, 2010, p. 17).

William e Wilson tinham toda a liberdade do mundo, mas não tinham o mundo. O jeito que conseguiram foi recriá-lo em cativeiro, transportá-lo para dentro de casa. Fingiam transformar o espaço do apartamento da Avenida São Luiz em pradarias do faroeste (William) e no Egito antigo (Wilson). A imaginação não encontrava limites. O narrador (ou narradora), Wilson/Cleópatra, nunca se considerou um menino. Ao descobrir o armário de sua mãe, sua obsessão por vestidos, maquiagens e por Elizabeth Taylor aumenta cada vez mais assim como sua recusa em “aceitar a sina genética de ser duas pessoas com um só corpo ou uma só pessoa com dois corpos idênticos” (TERRON, 2010, p. 20).

Esse antagonismo, ou “distúrbio de identidade sexual do narrador”, preso entre o ser Wilson ou ser Cleópatra, desemboca em surpreendentes revelações. A primeira fase da vida deles, em São Paulo, termina com desastre no Monumental Teatro Massachusetts, que de monumental só tinha o nome e esmorona em meio a uma tempestade. Nesse dia, morre o pai dos gêmeos. Wilson vai parar num leito de hospital, ferido e sem memórias. Depois de passar por uma operação de troca de sexo, Wilson, agora mais

Cleópatra do que antes, viaja até o Egito com o propósito de conhecer a terra de sua idolatrada. Mas, na chegada ao “santo” lugar, logo se decepciona perante um Cairo muito diferente dos anos dourados. Conforme Rosana Corrêa Lobo, o que o narrador encontra é “uma megalópole degradada com milhares de bazares e prédios próximos de desabar e dividida: de um lado o terreno sagrado do Islã e de outro o fantasma cosmopolita e liberal” (LOBO, 2012, p. 266).

Primeiro, em São Paulo multicultural nos anos 80, depois, no Cairo decadente dos anos 2000, o drama da rivalidade continua sob topografias urbanas diferenciadas. A nova Cleópatra vai tecendo aos poucos sua chegada, bem como a de seu irmão quando este parte para lá à sua procura. William pousa num aeroporto que “traz a bordo mochileiros europeus, terroristas aprendizes e gente de todos os lugares a infestar aquele saguão cujo aspecto arenoso é fornecido pelo deserto que se infiltra por todas as frestas, quase o encobrindo” (TERRON, 2010, p. 14-15). Não sabia ele que essa era a estação que trazia o vento mais quente do deserto (El Khamasin):

Os raios do sol interceptados pelos prédios facionam as ruas da cidade, rajando tudo de luz e de sombra, e o cobre esmaecido dos balcões, nos narguilés e das chinchas reflete o interior dos cafés abrindo aos poucos, como se bocejassem. Cadeiras e mesas muito em breve serão dispostas ao longo da rua Abdel Karwaat, permitindo ao verão que se instale e não mais vá embora até novembro chegar (TERRON, 2010, p. 15-16).

Assim como Wilson, coube ao seu irmão a mesma visão deprimente que coube a ele quando chegou ao Cairo. Olhares que fotografam a procura de significação, de sentido, de familiaridade. Mas quase nada lhe apetece. A cidade, que se repete constantemente em meio a tanto calor e barulho, não lhe apraz nem um pouco. Surge para ele como um *locus horrendus*, definitivamente esvaziada, doentia, medonha: “Quem chega ao Cairo no meio da noite nunca sabe ao certo se o canto dos muezins logo cedo ecoa

nos sonhos devido aos efeitos do jet lag ou, ao contrário, eles são reais e a realidade é que se transformou num pesadelo” (TERRON, 2010, p. 24).

Segundo Ítalo Calvino, “o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso” (CALVINO, 2003, p. 20). Assim, a cidade pode tornar-se redundante, repete-se para poder fixar as cenas na mente de seus habitantes. Ela repete uma vida idêntica deslocando-se para um e para outro lado: “Os habitantes voltam a recitar as mesmas cenas com atores diferentes, contam as mesmas anedotas com diferentes combinações de palavras; escancaram as bocas alternadamente com bocejos iguais” (CALVINO, 2003, p. 65). Como um organismo vivo, há sempre algo mais que escapa aos olhos e aos ouvidos, uma nova pintura em um novo quadro, um novo arranjo em uma nova partitura.

Calvino expõe uma visão atenta e cuidadosa, racional e sensível, das relações humanas citadinas na contemporaneidade. Tanto Calvino como Terron esboçam o espaço urbano, em suas narrativas, como personagem que influenciam e recebem influência, que modificam e são modificados. A forma de pensar a cidade, do viver a (e na) cidade no contexto da trama, é de certo modo semelhante para ambos os autores.

É bem verdade que as relações humanas vividas no contexto das cidades se caracterizam por uma manifesta ascendência da percepção visual sobre a auditiva. O narrador em *Do fundo do poço se vê a lua* também privilegia a fotografia do olhar: “Tudo aqui é cinza como é cinza a areia do deserto, como se a cidade fosse um extensão cinza do Deserto Ocidental, como se as construções fossem platôs e dunas cinzentas prontas a ser desconfiguradas pela força do vento a qualquer instante” (TERRON, 2010, p. 27).

Isso posto, nota-se um cotidiano configurado, ora prático ora simbólico, ora próximo ora distante no tempo, que imbrica fatos e feitos de um Cairo atual e ao mesmo tempo preso ao seu passado. Aí está a originalidade do processo narrativo: a cidade representada como lugar de elaboração,

sutil e complexa, da vida cotidiana do contexto citadino. A rua, como elemento citadino, é algo muito recorrente nessa narrativa. Destacam-se passeios, itinerários, conversas, movimentações, etc. Podemos dizer que a cidade depende das ruas, na medida em que é um espaço público imprescindível no dia-a-dia dos personagens.

Ao analisar a poesia de Baudelaire, Walter Benjamin destaca a figura do *flâneur*, o ser que encontra fascínio acompanhando o espetáculo da multidão, abandona-se à multidão, penetra dos olhares, cheiros, sabores, espaço e movimentos citadinos. A multidão torna-se uma espécie de entorpecente para esse “abandonado”. Para Benjamin, na Paris do século XIX, o *flâneur* partilha a situação da mercadoria, ou seja, a ebriedade a que se entrega a cidade assemelha-se ao da mercadoria em torno da qual brame a corrente dos fregueses. O *flâneur* é um ser das ruas:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são a biblioteca, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente (BENJAMIN, 1989, p. 35).

Na Paris de Baudelaire ainda havia balsas cruzando o Sena e ainda se apreciavam as galerias, onde o *flâneur* se subtraía da vista dos veículos que não admitem o pedestre como concorrente. Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão positivista do trabalho que transforma as pessoas em especialistas.

Ver-se-á, em *Do fundo do poço se vê a lua*, que não se trata somente de repetir as descrições de um espaço já citado por muitos e conhecido por outros tantos. Terron revisita o passado sob ângulos inusitados e comparações irreverentes. Senão, vejamos:

No exterior, a partir das bordas do terraço, é possível ver os carros na rua lá embaixo. Estão todos revestidos com encerados de lona que os deixam com estranho aspecto, uma longa fileira de enormes pacotes cinzentos e cobertos de poeira, aparentemente esquecidos ao final de uma festa sem terem sido entregues a ninguém. Muitas pessoas caminham pelas calçadas e surge de repente pela rua um grupo saído do cinema próximo ao hotel. Parecem formigas entorpecidas pelos raios do sol, dispersando-se conforme se habituam à claridade, até serem desintegradas pela luz do dia (Terron, 2010, p. 62).

O tumulto das ruas, o bramido da multidão em movimento incomoda quem procura tranquilidade no olhar. Cairo seria o avesso da calmaria? Centenas ou milhares de pessoas de todas as classes e tipos se empurram umas às outras, passam uns pelos outros como se não tivessem nada em comum, nada a ver uns com os outros. O volume da vozearia se propaga pelo céu da cidade.

De acordo com Rogério Lima “Esse imaginário do espaço urbano como lugar de dissolução do sujeito e de toda a humanidade que nele possa existir, que se materializa no mal-estar, garantiu a sua presença ao longo de todo o século XX” (2000, p. 13). Desse modo, a narrativa em questão permite não somente mostrar o espaço urbano como cenário ou mesmo como protagonista, mostrando opressão e violências.

Há ainda uma crítica ao lado negativo do avanço civilizatório: sujeitos estranhos em relação a si mesmo e ao espaço em que vivem como estrangeiros, exilados. Um trânsito sem lei a reger o tráfego daqueles milhares de automóveis alheios sob o sol, sem respeitar faixas de pedestres. Num certo momento o narrador acrescenta um juízo de valor feito por sua amiga: “Lembro-me de madame Mervat comparar o Cairo ao cenário em ruínas de um filme abandonado na metade da produção, um longo épico que ainda não encontrou seu fim” (TERRON, 2010, p. 123). Vejamos ainda o discurso do próprio narrador sobre a histórica capital do Egito:

As histórias de Caim e Abel e de Rômulo e Remo compõem a mais certa confirmação de que, quando um dos gêmeos é assassinado, o outro termina fundando uma cidade. Compreendem? De certa forma, Enoque e Roma, assim

como todas as cidades deste planeta, evocam a ideia de maternidade. Cidades são entidades femininas por excelência. A cidade do Cairo, por exemplo, é conhecida como a Mãe do Mundo. E Al-Qaira, o nome árabe original do Cairo, quer dizer Vitoriosa. Um epíteto bastante feminino, não acham?” Sendo assim, quando um gêmeo é sacrificado, cabe ao irmão sobrevivente o auspício de fundar uma cidade, em sua essência a mais perfeita representação do seio materno. Cabe a esse irmão que permaneceu vivo reencontrar a mãe perdida, compreendem? (TERRON, 2010, p. 161).

Portanto, o espaço da cidade “guarda o ponto de contato fundamental para a imaginação literária como percepção crítica e ampliada da realidade: o exame atento e cuidadoso, irônico e amoroso, racional e sensível, da condição humana vivida no contexto da cidade” (BUENO, 2000, p. 110). Lugar onde pessoas podem vivenciar a condição de moradores, trabalhadores e vizinhos, vivenciar um sentimento de pertencer política e culturalmente a um lugar de construção de memórias.

E, encerrando a viagem, verificamos mais do que cidades-personagens. São cidades-maléficas. Cidades-monstruosas. Uma é a cidade-diurna-ariel. A outra é a cidade noturna, que incomoda, assusta, atemoriza, caliban. Além de se fazerem personagens, influem no comportamento e na densa psicologia dos protagonistas, os gêmeos rivais William e Wilson. Em *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron, tanto São Paulo quanto Cairo são cidades “partidas duplas”: trazem para a memória um misto de amor e ódio, um exílio entre gêmeos irmãos, que se amam e se odeiam na mesma medida, um na sombra do outro. A São Paulo e o Cairo na narrativa trazem violência, ruptura de raízes, fragmentação, empobrecimento da experiência e dos vínculos culturais, afetivos e familiares; são, pois, espaços maléficos e devoradores.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge no capitalismo. Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- DOWNING, Christine. Irmãs e irmãos lançando sombras. In: ZWEIG, Connie; Jeremiah. *Ao encontro da sombra*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- GOMES, Renato Cordeiro. *A cidade, a literatura e os estudos culturais – do tema ao problema*. Juiz de Fora. Revista Ipotesi, 2009, v.3.n.2.
- JUNG, Carl Gustav. *O desenvolvimento da personalidade*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.
- LOBO, Rosana Corrêa. *Resenha - Do fundo do poço se vê a lua*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.39, jan/jun. 2012, p. 263-267.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- TERRON, Joca Reiners. *Do fundo do poço se vê a lua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Sobre os organizadores

Marcos Antônio Fernandes dos Santos

Possui graduação em Letras Língua Portuguesa, com Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão (2014). É Doutorando em Letras (Estudos Literários), pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, membro do grupo de pesquisa Literatura e Vida (GPLV), e tem mestrado em Letras (Teoria Literária), pela Universidade Estadual do Maranhão (2020). Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, pelo Instituto de Ensino Superior Franciscano (2015) e também Especialista em Estudos Linguísticos e Literários, pela UESPI (2019). É bolsista CAPES e tem experiência como professor substituto na Universidade Estadual do Maranhão, curso de Letras, tendo ministrado disciplinas como Teoria Literária, Literatura Brasileira, Tendências Contemporâneas, Literatura Maranhense e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. (<http://lattes.cnpq.br/8554669470968252>).

Abílio Neiva Monteiro

Possui graduação em Letras - Português pela Universidade Estadual do Piauí (2013). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura contemporânea, a representação da loucura, gênero e sexualidade. Discente do curso de Especialização em Literatura, Estudos Culturais e outras linguagens, na Universidade Estadual do Piauí - UESPI (2014). Mestre em Letras, pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI (2017). Professor substituto do Curso de Letras Português da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA / Campus São João dos Patos. Professor substituto do Instituto Federal do Maranhão - IFMA Campus São João dos Patos. Assistente Acadêmico da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA / Cam-

pus São João dos Patos (2019 -2021) Diretor interino do Curso de Letras do Campus UEMA São João dos Patos (2019-2020). Doutorando em Literatura pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN / Campus Pau dos Ferros.

Sobre os autores e autoras

Allysson Casais

Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense.

Elson Dias de Oliveira

Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Servidor do Instituto Federal de Educação do Norte de Minas Gerais – IFNMG.

Emanoel Cesar Pires de Assis

Doutor em Literatura (UFSC), é professor Adjunto II do curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA/Campus Caxias, docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras da UEMA e da UFPI. Editor gerente da Revista de Letras Juçara e Líder do Grupo de Pesquisa em Literatura, Imagem e Mídias – LAMID/CNPq.

Erika Maria Albuquerque Sousa

Graduanda em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão - CESC/UEMA. Membro do grupo de pesquisa CNPq: Literatura, Arte e Mídias - LAMID e do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense - NUPLIM/ CNPq. Membro do Grupo de Estudos Filhas de Avalon: o feminino em pauta (FECLESC / UECE). Presidente da Liga Interdisciplinar dos Cursos de Letras (LICLE/ CESC-UEMA). Bolsista FAPEMA 2021-2022. Representante discente no Colegiado de Letras do Centro de Estudos Superiores de Caxias - CESC/UEMA. Autora do livro “O dilema do taxista: memórias apátridas” (ISBN: 978-65-5869-546-2).

Glaucia Fernandes de Sousa

Graduada em Letras: Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão e Pós-graduada em Literatura e Ensino pela mesma Universidade

Ilka Vanessa Meireles Santos

Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão, com pós-graduação em Metodologia do Ensino em Língua Portuguesa e Língua Estrangeira e Metodologia do Ensino na Educação Superior pelo Centro Universitário Internacional (UNINTER) e mestra em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão. Atualmente é professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – Campus Santa Inês.

José Lindomar da Silva

Graduado em Letras (habilitação em Língua Espanhola) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, doutorando em Letras pela mesma universidade. Professor da Educação Básica do Estado do Rio Grande do Norte. As principais pesquisas realizadas giram em torno dos escritores Gabriel García Márquez, João Ubaldo Ribeiro e Lima Barreto. Tem interesse por estudos que discutem as relações entre literatura e sociedade, sob variados aspectos.

Macksa Raquel Gomes Soares

Graduada e Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), doutoranda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professora de Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela rede Estadual de Ensino- SEDUC-MA. Atualmente pela linha de pesquisa “Estudos Feministas e decoloniais”, estuda acerca da escrita de autoria feminina negra com enfoque em teorias decoloniais, feminismo deco-

lonial e ainda desobediência epistemológica nas obras, *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* e *Diário de Bitita*, ambos da autora Carolina Maria de Jesus.

Marco Antonio Hruschka Teles

Doutorando, mestre e graduado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Atua profissionalmente como tradutor e professor de língua francesa. É autor dos livros “Tentação” (poemas - 2010) e “No que você está pensando?” (Reflexões - 2014); coautor de “Abordagens para o ensino de Francês Língua Estrangeira” (EDUEM - 2021); e tradutor de “A canoa voadora: contos canadenses” (TAMAM - 2017) e “As revelações de Arsène Lupin” (Madrepérola, 2021).

Silvia Adrianly Almeida Barreto

Graduada em Letras com habilitação em Língua Inglesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Foi bolsista de extensão (Proex-2015) durante a graduação. Atualmente, é mestranda do Programa de Mestrado acadêmico em Letras (Poslet-2021) na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA) e é bolsista FAPESPA. É discente do curso de Letras-Português na Universidade da Amazônia (UNAMA). Desenvolve pesquisas na área da Linguística com ênfase em crenças e atitudes linguísticas. Atua como professora de língua inglesa desde 2015, tendo trabalhado em comunidade quilombola no setor público de ensino e instituições educacionais do segmento privado.

Solange Santana Guimarães Moraes

Doutora em Ciência da Literatura-UEMA/UFRJ (2014), Professora e Diretora dos Cursos de Letras do CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE CAXIAS, da UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO. Coordenadora da Pós-Graduação em Ensino de Língua Portuguesa- CESC. Membro do Núcleo Estruturante do Curso de Letras do CESC/UEMA. Líder do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense-NuPLiM/CNP-

q-CESC/UEMA. Membro do CEP(Conselho de Ética em Pesquisa) da UEMA. Editora-Chefe da Revista de Letras - Juçara, do Departamento de Letras do CESC-UEMA. Coordenadora da Liga Interdisciplinar dos Cursos de Letras-LICLE/CESC-UEMA.

Índice remissivo

A

Arte 11, 12, 21, 24, 25, 27, 30, 31, 74, 86, 103, 115, 126, 148

C

Conto 5, 6, 9, 10, 68, 72, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 97, 99, 147, 148, 155, 157, 160, 162, 163, 164, 165, 169, 170, 175, 177, 178, 179, 181, 183, 184, 185

Corpos 122, 125, 126, 162, 199, 201, 207, 208

Cultura 19, 30, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 51, 67, 99, 117, 143, 148, 149, 151, 152, 159, 188, 203

D

Discurso 33, 40, 47, 53, 63, 64, 70, 71, 88, 117, 133, 136, 142, 171, 203, 204, 210, 212

Diversidade 14, 24, 50, 74, 115, 116, 144, 147

E

Escrita 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 25, 26, 27, 29, 32, 33, 34, 45, 47, 51, 52, 53, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 74, 76, 79, 86, 105, 109, 112, 113, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 144, 156, 157, 158, 166, 170, 190, 201, 204, 218

Escrita feminina 51, 121, 122, 124, 127

Exílio 5, 9, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 202, 213

F

Feminino 9, 47, 48, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 65, 83, 84, 85, 87, 89, 92, 98, 99, 122, 126, 206, 207, 213, 217

Ficção 8, 12, 16, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 63, 71, 74, 76, 98, 108, 113, 143, 156, 201, 202

I

Identidade 6, 9, 10, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 32, 45, 46, 47, 49, 53, 55, 56, 57, 63, 65, 69, 70, 75, 80, 82, 85, 89, 102, 103, 104, 105, 109, 124, 141, 143, 144, 145, 152, 153, 159, 160, 164, 166, 168, 170, 178, 205, 213, 215

Imaginário 148, 188, 203, 204, 212, 214

L

Leitor 10, 14, 15, 16, 20, 22, 23, 24, 31, 50, 63, 70, 72, 73, 74, 79, 80, 81, 103, 105, 109, 113, 142, 157, 170, 175, 178, 182, 183, 191
Leitura 5, 6, 9, 10, 12, 13, 16, 23, 24, 27, 28, 30, 34, 50, 100, 102, 105, 106, 109, 113, 122, 156, 168, 170, 172, 173, 174, 179, 187, 188, 204
Linguagem 26, 27, 49, 51, 52, 65, 68, 75, 76, 88, 101, 103, 115, 116, 124, 130, 164, 172, 180, 198, 204
Literatura brasileira 4, 8, 9, 10, 12, 20, 27, 29, 30, 68, 69, 80, 82, 116, 127, 148, 152, 187, 201, 214
Literatura contemporânea 8, 12, 13, 16, 20, 21, 23, 26, 29, 30, 33, 45, 72, 81, 85, 120, 144, 146, 147, 154, 166

M

Memória 20, 60, 62, 132, 133, 140, 147, 166, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 200, 203, 204, 207, 213
Mulher 10, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 107, 110, 111, 117, 119, 122, 123, 125, 126, 132, 159, 186, 193

N

Narrativa 9, 10, 11, 12, 20, 22, 23, 25, 28, 44, 53, 56, 60, 65, 66, 69, 75, 77, 80, 82, 86, 89, 90, 96, 105, 106, 120, 123, 124, 130, 131, 134, 136, 137, 138, 154, 157, 164, 170, 175, 177, 181, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 196, 197, 199, 200, 201, 203, 204, 206, 207, 211, 212, 213

P

Personagens 9, 15, 47, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 75, 80, 84, 85, 101, 103, 104, 105, 106, 109, 112, 113, 122, 133, 135, 136, 141, 142, 145, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 178, 203, 204, 211, 213
Poesia 26, 75, 103, 147, 148, 211
Política 30, 32, 49, 72, 97, 119, 138, 149, 155, 156, 157, 158, 167, 213
Prosa 33, 137, 147, 152

R

Racismo 116, 117, 124, 126
Representação 6, 9, 10, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 32, 45, 46, 47, 49, 53, 55, 56, 57, 63, 65, 69, 70, 75, 80, 82, 85, 89, 102, 103, 104, 105, 109, 124, 141, 143, 144, 145, 152, 153, 159, 160, 164, 166, 168, 170, 178, 205, 213, 215

Romance 5, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 25, 26, 29, 30, 33, 37, 41, 44, 54, 55, 56, 60, 61, 64, 65, 81, 98, 121, 129, 130, 131, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 147, 148, 187, 188, 190, 191, 193, 194, 196, 201, 204, 206

S

Sociedade 11, 12, 13, 20, 21, 24, 25, 28, 29, 33, 47, 48, 49, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 69, 72, 79, 80, 83, 84, 85, 93, 97, 98, 111, 112, 115, 116, 119, 122, 126, 134, 139, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 180, 181, 185, 218

V

Violência 6, 10, 12, 25, 26, 30, 33, 42, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 92, 117, 144, 145, 146, 153, 156, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 204, 213