

Gabriela Cristina Borborema Bozzo
(Organizadora)

Literatura:

Imaginação e seus dispositivos 2



 **Atena**
Editora
Ano 2023

Gabriela Cristina Borborema Bozzo
(Organizadora)

Literatura:

Imaginação e seus dispositivos 2



Editora chefe	
Prof ^a Dr ^a Antonella Carvalho de Oliveira	
Editora executiva	
Natalia Oliveira	
Assistente editorial	
Flávia Roberta Barão	
Bibliotecária	2023 by Atena Editora
Janaina Ramos	Copyright © Atena Editora
Projeto gráfico	Copyright do texto © 2023 Os autores
Camila Alves de Cremo	Copyright da edição © 2023 Atena
Luiza Alves Batista	Editora
Imagens da capa	Direitos para esta edição cedidos à
iStock	Atena Editora pelos autores.
Edição de arte	Open access publication by Atena
Luiza Alves Batista	Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

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

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial

Linguística, Letras e Artes

Prof^a Dr^a Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Prof^a Dr^a Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a Dr^a Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof^a Dr^a Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Prof^a Dr^a Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Maiara Ferreira
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizadora: Gabriela Cristina Borborema Bozzo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)	
L776	Literatura: imaginação e seus dispositivos 2 / Organizadora Gabriela Cristina Borborema Bozzo. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2023.
	Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-258-1255-7 DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.557232103
1. Literatura. I. Bozzo, Gabriela Cristina Borborema. II. Título.	
CDD 801	
Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166	

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

O livro *Literatura: imaginação e seus dispositivos 2* apresenta quatro capítulos que cortejam o tema que o título se propõe a discutir. Temos dois estudos relacionados ao tema do fantástico, um estudo sobre o arquétipo feminino e suas relações com o masculino e, por fim, um trabalho sobre como uma categoria narrativa constrói o tema-chave de um romance.

Desse modo, temos trabalhos que possuem, como *corpus*, obras de Prosper Mérimée, Ignácio de Loyola Brandão e Dulce Maria Cardoso, autores francês, brasileiro e portuguesa, respectivamente. Desse modo, há um cortejo de cada *corpus*, pelas autoras dos artigos – pois se trata de um volume totalmente escrito por mulheres, da organização aos artigos que constituem os capítulos –, sob um aspecto divergente. O que une os estudos é, além do elo de autoria científica feminina, a insistência no fazer ciência na área de literatura, a persistência na luta por essa área das ciências humanas, tão estigmatizadas no ocidente.

Há, ainda, um trabalho que tem um viés arquetípico do masculino e do feminino, tratando da desigualdade entre eles e como a literatura constitui uma ferramenta de luta contra a submissão feminina frente ao masculino na sociedade patriarcal. De uma intensidade fulcral, as vozes das autoras do estudo resgatam conceitos e trabalham suas ressignificações por meio dessa perspectiva arquetípica.

Portanto, este livro colabora para a produção científica em ciências humanas, mais especificamente, para com os estudos literários brasileiros. Escrito inteiramente por mulheres, os trabalhos ecoam um grito de resistência à tentativa de silenciar a voz feminina na ciência e de silenciar a voz da literatura no meio científico. Sua leitura se faz útil para leigos ou pesquisadores em diferentes níveis: graduandos, graduados, pós-graduandos, pós-graduados e professores já incorporados nas universidades públicas e privadas brasileiras.

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

CAPÍTULO 1	1
A CONSTRUÇÃO DA NÃO-PERTENÇA PELA INSTÂNCIA NARRADORA EM <i>OS MEUS SENTIMENTOS</i> , DE DULCE MARIA CARDOSO	
Gabriela Cristina Borborema Bozzo	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5572321031	
CAPÍTULO 2	15
TRANSFORMAÇÕES DO TEMPO E DO ESPAÇO: ASPECTOS DO FANTÁSTICO	
Antonia Pereira de Souza	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5572321032	
CAPÍTULO 3	21
ASPECTOS DA NARRATIVA FANTÁSTICA NO CONTO A <i>VÊNUS DE ILLE</i> , DE PROSPER MÉRIMÉE	
Gabriela Cristina Borborema Bozzo	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5572321033	
CAPÍTULO 4	27
O ARQUÉTIPO DA GRANDE MÃE E A RESSIGNIFICAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NA LITERATURA	
Marcilene S. Cervantes	
Shirlene Rohr de Souza	
Eliane Inês Kulkamp Eyn	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5572321034	
SOBRE A ORGANIZADORA	37
ÍNDICE REMISSIVO	38

CAPÍTULO 1

A CONSTRUÇÃO DA NÃO-PERTENÇA PELA INSTÂNCIA NARRADORA EM OS MEUS SENTIMENTOS, DE DULCE MARIA CARDOSO

Data de submissão: 01/03/2023

Data de aceite: 01/03/2023

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

Doutoranda em Estudos Literários na
FCLAr/UNESP
Araraquara – SP
<http://lattes.cnpq.br/8978103083856101>

RESUMO: A não-pertença é o tema central de *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso. Almeja-se investigar de que forma a instância narradora corrobora na construção do tema da não-pertença no romance. Para tanto, utiliza-se as teorias de Nefatalin Gonçalves Neto e Angela Gama; George Mead (teoria organizada por Charles Morris); Gérard Genette; Walter Benjamin e Maria Célia Leonel.

PALAVRAS CHAVE: Não-pertença; Narrador; Os meus sentimentos; Dulce Maria Cardoso.

**THE CONSTRUCTION OF THE
SENSE OF NOT BELONGING
BY THE NARRATOR IN DULCE
MARIA CARDOSO'S *OS MEUS
SENTIMENTOS***

ABSTRACT: The sense of not belonging is the central theme of Dulce Maria Cardoso's *Os meus sentimentos*. The aim

is to investigate how the narrative instance corroborates the construction of the theme of sense of not belonging in the novel. Therefore, it is used the theories of Nefatalin Gonçalves Neto and Angela Gama; George Mead (theory organized by Charles Morris); Gérard Genette; Walter Benjamin and Maria Célia Leonel.

KEYWORDS: Sense of not belonging; Narrator; Os meus sentimentos; Dulce Maria Cardoso.

1 | INTRODUÇÃO

A não-pertença é o sentimento resultante da conduta extremada em uma das fases do *self* proposto por Mead (2010, p. 151-246): o “eu” e o “mim”. A conduta extremada no “mim” se dá quando o sujeito se ajusta excessivamente aos parâmetros sociais, mutilando a própria individualidade para pertencer. Geralmente o indivíduo é movido pelo instinto de pertencer, mas a pertença gerada nesse caso não é genuína. Já a conduta extremada no “eu” se dá quando o sujeito acredita não ser afetado pela não-pertença e se exclui da sociedade a qual recusa pertencer. Contudo, ele está

aplicando a atitude coletiva com relação a ele – de exclusão – consigo mesmo, gerando uma não-pertença autoexilante. A não-pertença, contudo, pode ser ferramenta de mudança social quando o indivíduo consegue manter uma conduta equilibrada entre as fases do *self*, tornando a relação mútua de mudança com a sociedade, como propõe Mead (2010, p. 186): ele a modifica mas também se adequa o necessário a ela.

Violeta, narradora-protagonista de *Os meus sentimentos*, narra de cabeça para baixo no carro, presa pelo cinto de segurança, após um acidente na estrada de madrugada. A personagem narra o acidente no capítulo um; os eventos do dia do acidente em ordem reversa do capítulo dois ao seis; sua suposta morte e a continuidade dos que a cercam do capítulo sete ao dez; e o encontro consigo mesma – após lidar com a própria dor ao longo da narrativa – no capítulo onze. A história de vida da personagem é narrada por meio de analepses externas ao longo do discurso narrativo todo: obesidade; emprego de vendedora de ceras depilatórias; a maternidade de Dora; a convivência com Ângelo, filho bastardo de seu pai; a relação difícil com a mãe e distante com o pai; e os encontros com os homens no jogo perigoso da caça.

Buscamos verificar de que forma o tema da narrativa – a não-pertença – é construído pela instância narradora no romance de Cardoso e de que forma essa categoria narrativa se relaciona com a expansão do projeto artístico proposto por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 1-7). As etapas do artigo abrangem a definição precisa do sentimento de não-pertença através da psicologia social, com as proposições de Mead (2010, p. 151-245); a definição e expansão do projeto artístico proposto por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 1-7); o estudo da instância narradora com os textos de Genette (1986, p. 211-260), Benjamin (1987, p. 197-221) e Leonel (2000, p. 67-75); a averiguação da construção do tema da não-pertença pela instância narradora no discurso narrativo de *Os meus sentimentos* e sua relação com o projeto artístico.

2 | A NÃO-PERTENÇA

A não-pertença consiste no sentimento experienciado pelo indivíduo que não se sente parte do meio em que está inserido. A produção literária de Dulce Maria Cardoso apresenta diferentes abordagens dessa temática. A narradora-personagem de *Os meus sentimentos* apresenta a perspectiva da não-pertença: Violeta é uma mulher obesa, vendedora de ceras em época de depilação a *laser*, promíscua e mãe solteira. A não-pertença é experienciada pela personagem em diferentes contextos. A história de Violeta e sua perspectiva sobre aqueles que vivem em função de pertencer constroem a denúncia de experiências de vida pautadas nos extremos. Ademais, Cardoso (2014) menciona a não-pertença em entrevista, quando aborda sua infância e adolescência: “[...] foi uma aprendizagem de coisas que talvez devesse ter aprendido mais tarde: a não pertença, a injustiça... [...] apesar do nosso instinto da pertença, não há mal nenhum em não pertencer. E é uma triagem, passa-se a

pertencer aos certos.”

O instinto da pertença mencionado pela escritora – e tematizado em sua produção literária – se aproxima da necessidade de reconhecimento intersubjetivo da própria identidade, estudada por Hegel. Buscando atualizar a teoria hegeliana, Axel Honneth (2003, p. 125), propõe:

Em nenhuma outra teoria, a ideia de que os sujeitos humanos devem sua identidade à experiência de um reconhecimento intersubjetivo foi desenvolvida de maneira tão consequente sob os pressupostos conceituais naturalistas como na psicologia social de George Herbert Mead; seus escritos contém até hoje os meios mais apropriados para reconstruir as intuições da teoria da intersubjetividade do jovem Hegel num quadro teórico pós-metafísico.

A aspiração ao reconhecimento intersubjetivo do indivíduo é inerente à vida social para Hegel, na apresentação de Honneth (2003, p. 29). O pertencimento é, justamente, o sentimento resultante do reconhecimento intersubjetivo. Da ausência desse reconhecimento surge a não-pertença: ela advém, pois, de um embate entre o sujeito e a sociedade. Esse é o conflito moral, resultado do atrito interno – discrepância entre o “eu” e o “mim” –, segundo Mead (2010, p. 151-245). A sua psicologia social se faz de nosso interesse para investigar a origem da não-pertença experienciada pelo indivíduo, cuja alusão na produção literária de Dulce Maria Cardoso, mais especificamente em *Os meus sentimentos*, nos propomos a averiguar.

2.1 As fases do *self*

O processo social em que a personalidade do sujeito se desenvolve é nomeado *self* por Mead (2010, p. 151-245). Não é o organismo fisiológico em si, não está presente desde o nascimento. É a mente autoconsciente que se desenvolve no sujeito a partir das suas experiências e atividades sociais, ou seja, de sua relação com o processo social e os demais membros da sociedade nele envolvidos. O *self* é o processo de interação entre o indivíduo e os outros, realizando-se na conduta do sujeito, no diálogo entre o “eu” e o “mim”. Em síntese, o “eu” é a fase do *self* que constitui o que há de peculiar no indivíduo: impulsos, desejos, características únicas, sua essência. Ele é moldado para as interações sociais pelo “mim”, que é a internalização dos valores, expectativas e atitudes da sociedade em que o sujeito está inserido. Por sua vez, o “mim” é a fase do *self* constituída pela internalização das atitudes do outro generalizado, ou seja, as atitudes da comunidade inteira. O outro generalizado constitui a resposta comum e a atitude organizada quanto às instituições de uma sociedade. As instituições são assimiladas pelo sujeito em sua conduta, e é isso e o pertencimento à comunidade que possibilitam-no ser uma personalidade. É através desse outro generalizado que a comunidade influencia largamente o comportamento dos indivíduos. Nesse sentido, o *self* desenvolve-se por completo na medida em que se torna um reflexo individual dos padrões comportamentais de uma sociedade ou grupo.

2.2 A não-pertença como fruto da interação social

A era dos extremos, proposta por Hobsbawm (1995) para definir o século XX e discutida por Bosi (2002, p. 248) na literatura, pode relacionar-se também com os indivíduos dos extremos. Embasando-nos na era dos extremos e nas fases do *self* de Mead (2010, p. 212), acreditamos que há duas condutas extremas do “eu” e do “mim” que geram a não-pertença na interação social. Apoiamo-nos na afirmação de Mead (2010, p. 212) para propor as condutas extremadas no “eu” e “mim”:

[...] é uma questão de adotar as atitudes dos outros e de se ajustar a isso ou combater a situação. É esse reconhecimento do indivíduo como *self* no processo de usar sua autoconsciência que lhe confere ou a atitude de autoafirmação ou de devoção à comunidade.

Por trás dos extremos, temos a necessidade de pertencimento inerente ao ser humano. A prevalência do “mim” na experiência do indivíduo resulta, muitas vezes, do instinto da pertença. A religião é uma instituição que supre esse instinto, pois através dela, o sujeito experimenta a sensação de pertencimento a uma comunidade, como salienta Mead (2010, p. 237), que explica “essa é a experiência por trás dos extremos às vezes histéricos que pertencem às convenções.” Há predominância do “mim” nessa conduta pela devoção a tal comunidade e por ajustar-se a ela. Acreditamos que quando o ajuste à comunidade mutila a individualidade do sujeito, ele tem uma conduta extremada no “mim”, gerando um pertencimento não genuíno e infelicidade.

A conduta extremada no “eu”, por sua vez, resulta na sensação da não-pertença. Levada ao extremo, a predominância do “eu” não resulta, no combate dos valores e na autoafirmação, propostos por Mead (2010, p. 212). É uma existência que não se ajusta excessivamente à sociedade, diferente do “mim”, mas que pratica consigo a exclusão que sente da sociedade. O indivíduo, nesse caso, internaliza as expectativas sociais também, mas essas são excludentes com relação a ele, seja por pertencer a um grupo de minorias ou por simplesmente pensar diferente. Em resposta a isso, o indivíduo concorda em não pertencer e se exclui. Contudo, ele não deixa de assumir a atitude do outro. Quando se exclui por sentir-se excluído, a não-pertença não gera mudança, mas sim, faz com que o indivíduo aja consigo como a sociedade age com ele. Apoiamo-nos, em nossa proposição do extremo “eu”, na afirmação de Mead (2010, p. 211):

Talvez a pessoa diga que não faz questão de se vestir de certo modo, que prefere ser diferente. Então, está adotando em sua conduta a mesma atitude que os outros demonstram em relação a si. Quando uma formiga alheia é introduzida numa comunidade com outras formas, estas se voltam contra a intrusa e a destroçam. Na comunidade humana, a atitude pode ser tomada pela própria pessoa que se recusa a se submeter porque ela mesma adota a atitude comum.

Acreditamos que o equilíbrio entre o “eu” e o “mim” – valorizando o “eu” o suficiente para manter seus ideais e sua perspectiva individual do processo social, mas mantendo

o “mim” em ação o suficiente para preservar relações interpessoais dependentes do pensamento conjunto – resulta no combate aos valores sociais e na autoafirmação mencionados por Mead (2010, p. 212), os quais, por sua vez, geram modificações na sociedade na relação mútua de mudança apresentada por Mead (2010, p. 186). Desenvolver pensamento crítico não diz respeito a simplesmente aplicar a atitude comum para consigo, excluindo-se, por exemplo, de uma moda, um gosto musical, um pensamento comum. O equilíbrio está na preservação da própria individualidade, cuja definição proposta por Mead (2010, p. 240) complementa a ideia do sujeito peculiar e único, visível na mudança que ele causa na comunidade: “[...] a individualidade é [...] constituída por uma atitude distanciada ou por uma realização modificada, de qualquer tipo social dado e não por uma adesão conformista ao mesmo, e tende a ser algo [...] distintivo, singular e peculiar [...].” A expressão do indivíduo é essencial para a mudança, como afirma Mead (2010, p. 239): “o valor de uma sociedade organizada é essencial à nossa existência, mas também é preciso que haja espaço para a manifestação do indivíduo, a fim de que haja uma sociedade satisfatoriamente desenvolvida.” O pensamento crítico que gera mudanças não se exclui na não-pertença, mas sim a torna ferramenta de modificação social.

Uma vez que a linguagem é o meio de desenvolvimento da personalidade do indivíduo, de acordo com Mead (2010, p. 178), acreditamos que ela constitui o meio para alcançar o almejado equilíbrio entre as fases do *self*. O indivíduo se experiencia como “mim”, reage ineditamente como “eu”, se ajusta às expectativas o suficiente para manter relações interpessoais saudáveis e expressa a própria individualidade o suficiente para manter sua originalidade e propor mudanças à comunidade. As duas atitudes ocorrem na interação social, cujo mecanismo é a linguagem.

3 I A PROPOSIÇÃO DE UM PROJETO ARTÍSTICO

O projeto artístico foi proposto por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 1-7) tendo *O chão dos pardais* – outro romance da escritora – como *corpus*. Através de um discurso irônico focado na vida cotidiana de pessoas comuns, os autores propõem que a escritora desmascara a falsidade enquanto constrói as personagens e o discurso. O caráter do projeto artístico busca, nesse sentido, “desmistificar o sujeito português e aproximá-lo de sua realidade, desmistificando-a” (GONÇALVES NETO; GAMA, 2012, p. 1). Além disso, o projeto artístico propõe que o leitor adquira adote consciência e atitude críticas quanto à sociedade portuguesa hodierna.

A falsidade desmascarada refere-se ao acontecimento que marcou a história portuguesa recente: a Revolução dos Cravos. Apesar de datas não serem aludidas diretamente em *Os meus sentimentos*, no início de *O chão dos pardais* a morte da princesa Diana, que ocorreu em 31 de agosto de 1997, é noticiada na TV. Nesse romance, Violeta, narradora-protagonista de *Os meus sentimentos*, é vista por dois personagens no metrô

depois de seu acidente. Logo, as narrativas se passam na segunda metade de 1997:

Faltavam duas estações para o destino deles, quando uma mulher se sentou ao lado de Sofia, uma mulher muito gorda, com o cabelo molhado, apesar do dia bonito de fim de Verão. Cheirava a tabaco e a cerveja e carregava dois sacos. Sofia espreitou para os sacos, com a mania de olhar para dentro de tudo, e viu várias amostras de ceras depilatórias. Sofia calou-se. Não queria que a mulher os ouvisse. Apesar do calor a mulher vestia *collants* e Sofia reparou que tinham uma malha caída. A mulher atenta ao olhar de Sofia disse, Foi por causa do acidente. (CARDOSO, 2014, p. 92).

A configuração social portuguesa em *O chão dos pardais*, afirmam Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 5), continua a mesma vinte e três anos depois. O que foi combatido pela revolução ainda está vigente: a família ainda é tradicional, a sociedade ainda é machista e os princípios modais da sociedade ainda são ditados pela igreja. O intuito almejado no 25 de Abril ainda não foi alcançado, o que é desmascarado por Cardoso através de uma linguagem irônica, de acordo com os autores. A epígrafe de *O chão dos pardais* – “Y yo que me sabía pobre, de una pobreza sin nombre. Y triste, de una tristeza sin derechos, sin quejas y sin fin, rasgué mi ropa y les mostre mi herida.” (LOYNAZ apud CARDOSO, 2014, p. 7) –, segundo Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 5), é uma indicação indireta de seu intuito: desmascarar a sociedade portuguesa e deixar sua podridão exposta. Acreditamos que essa epígrafe também parece contrastar com o medo do contato com o outro, a solidão e o excesso de individualidade que são criticados no discurso irônico de *O chão dos pardais*.

3.1 As fases do *self* e o projeto artístico de Dulce Maria Cardoso

Acreditamos que o projeto artístico possa ser expandido ao romance *Os meus sentimentos*. A narradora-personagem é o extremo “eu”: toma consigo a atitude da sociedade, que a condena por sua obesidade, comportamento promíscuo e imoralidade, ou seja, se exclui. É conveniente que Violeta, cuja perspectiva é apresentada ao leitor, seja o extremo “eu”: a partir da sua perspectiva de quem não pertence por ser isolada e por se isolar, o leitor é capaz de observar aqueles que se ajustam devotamente à comunidade e que têm a conduta extremada no “mim”.

A partir da exposição dos extremos “eu” e “mim”, Dulce Maria Cardoso parece propor, de acordo com o projeto artístico por nós expandido, a formação de um leitor consciente e crítico, que adote a conduta equilibrada entre “eu” e “mim”, sendo capaz de responder aos estímulos sociais do “mim” com uma perspectiva individual que traga mudanças para a evolução da sociedade a que pertence. A epígrafe de *Os meus sentimentos* – “Es el jardín de la Muerte que te busca e que te encuentra siempre... Es el jardín que, sin saberlo, riega com tu sangre” (LOYNAZ apud CARDOSO, 2012, p. 7) – pode ser interpretada nesse sentido: deixar de nutrir o que nos enfraquece, ou seja, o conformismo do extremo mim ou o isolamento do extremo “eu”, e passar a nutrir o que nos fortalece, que preserva a perspectiva individual ao ponto abrir espaço para a expressão do “eu” e propor modificações

ao meio sem sacrificar as relações interpessoais, preservadas pelo “mim”. A ideia é manter o equilíbrio: quando não nos isolamos, mas preservamos nossa individualidade ao ponto de modificar a comunidade a que pertencemos, não nos sacrificamos para pertencer, mas não nos exilamos também – passamos a pertencer aos certos, ou seja, àqueles com quem nos identificamos, como afirma Cardoso (2014) em entrevista:

[...] apesar do nosso instinto da pertença, não há mal nenhum em não pertencer. É uma triagem, passa-se a pertencer aos certos. Não é pertencer à mesma profissão, é gostar das mesmas coisas e partilhar um ponto de vista moral. Acho que as amizades, os livros, têm a ver com o que nos divertimos com aquela pessoa ou livro e o que partilhamos em termos éticos.

3.2 A linguagem e o projeto artístico

A metaforização dos personagens é a ferramenta utilizada por Cardoso para desenvolver seu projeto artístico em *O chão dos pardais*, utilizando a linguagem para tecer a crítica. A linguagem é o meio do desenvolvimento da personalidade, bem como o meio de aperfeiçoamento do *self* – como propõe Mead (2010, p. 178) –, cujas fases “eu” e “mim” devem ser equilibradas na conduta que Cardoso parece instigar em seu leitor com o projeto artístico. A linguagem também é o meio de desenvolvimento do projeto artístico em *Os meus sentimentos*. A ferramenta utilizada pela escritora é a inversão de máximas no discurso romanesco, questionando os valores sociais que a máxima propaga, de acordo Cerdas (2011, p. 186):

Portanto, a máxima é um estilo de discurso ligado à percepção do mundo, que ajuíza sobre o comportamento humano e sob o qual transparece os valores estéticos e morais de uma sociedade.

Além disso, o tema da não-pertença é construído pelas categorias narrativas em *Os meus sentimentos*, dentre as quais nos detemos à instância narradora.

4 | O NARRADOR

4.1 A narratologia

A narrativa pode ser, quanto ao tempo da narração, de quatro tipos, segundo Genette (1986, p. 216): ulterior, a posição mais frequente da narrativa no passado; anterior, a narrativa geralmente no futuro, preditiva; simultânea, narrativa contemporânea à ação, no presente; intercalada, com a narrativa entre os momentos da ação, comum no romance epistolar.

O narrador, segundo Genette (1986, p. 244), é definido pela atitude narrativa, e não por formas verbais gramaticais que são consequência da atitude mencionada. Desse modo, o narrador pode ser homodiegético, quando a história é narrada por uma testemunha; heterodiegético, quando o narrador não é personagem da história; e autodiegético, quando

o narrador é protagonista da história.

A narrativa pode, ainda, ser de quatro tipos quando ao nível narrativo, segundo Genette (1986, p. 247): extradiegético-heterodiegético, quando o narrador do primeiro nível conta a história da qual não faz parte; extradiegético-homodiegético, narrador de primeiro nível conta sua história; intradiegético-heterodiegético, narrador de segundo grau que conta a história da qual está geralmente ausente; e intradiegético-homodiegético, narrador de segundo grau conta a sua própria história.

Quanto ao tipo de narratário, o narrador pode ser, segundo Genette (1986, p. 258-259), intradiegético, quando há marcas de segunda pessoa no discurso; e extradiegético, quando a narrativa visa um narratário extradiegético, um leitor virtual com quem o leitor empírico se identifica, ou essa narrativa também pode fingir que não se dirige a ninguém, posicionamento frequente no romance contemporâneo.

4.2 A tradição oral

A narrativa – enquanto tradição oral –, o narrador e o ato de narrar estavam, segundo Benjamin (1987, p. 197-221), em extinção no século passado. A narrativa de tradição oral é utilitária para Benjamin (1987, p. 200), pois ela está vinculada a uma moral ou ensinamento. Ela é a verdadeira narrativa para o autor. Contudo, o ato de aconselhar está em colapso no contexto posterior à primeira guerra mundial, devido às experiências incomunicáveis adquiridas no período caótico.

A narrativa enquanto tradição oral é deixada cada vez mais de lado com o surgimento do romance, cuja história não depende da experiência do romancista, mas sim de seu isolamento. O romance, para Benjamin (1987, p. 202), não tem a função de transmitir ensinamentos como tem a narrativa. O florescimento do romance acontece concomitantemente com a decadência da narrativa enquanto tradição oral.

A morte, segundo Benjamin (1987, p. 207), era cada vez mais expulsa do cotidiano das pessoas. O enfraquecimento da narrativa e do narrador é uma das consequências disso, uma vez que é no leito de morte que a sabedoria se aflora e que surge o ato de narrar. A autoridade do narrador, de acordo com Benjamin (1987, p. 208), deriva da morte, uma vez que as histórias dele remetem a uma história e experiência naturais.

O sentido da vida está para o romance como a moral da história está para à narrativa de tradição oral, segundo Benjamin (1987, p. 212). O final aberto do romance, desse modo, dá ao leitor a chance de refletir sobre o sentido da vida. Enquanto o ouvinte ou leitor da narrativa está em companhia do narrador, o leitor do romance é solitário e, em sua solidão, se apodera da matéria romanesca. O sentido da vida da personagem romanesca se revela em sua morte, literal ou figurativa. Por buscar esse sentido, o leitor presencia sempre a morte – mesmo que figurativa, como o final do romance – da personagem romanesca.

A matéria do narrador de tradição oral é a vida humana. Desse modo, o provérbio, para Benjamin (1987, p. 221), pode ser interpretado como ruína de uma antiga narrativa,

da qual só restou a moral. O narrador de tradição oral é, para Benjamin (1987, p. 221), um sábio, fonte de conselhos sobre a vida, pautados não só em sua experiência como a de outrem.

4.3 O narrador como sujeito que fala

Da fala do narrador – sujeito textual – nascem as demais categorias narrativas, como o tempo e as personagens, segundo Leonel (2000, p. 69). Ele é tão fictício quanto a história narrada e suas personagens. As decisões do narrador são guiadas pelo autor implícito, de acordo com Leonel (2000, p. 69).

O autor implícito é uma imagem do autor empírico (escritor) e é dedutível em cada uma de suas obras literárias, segundo a discussão proposta por Leonel (2000, p. 70). Ademais, o autor implícito é responsável pela criação tanto do narrador quanto das demais categorias narrativas. Ele é o autor como se mostra em sua obra literária. É responsável pela ideologia e valores que permeiam a narrativa e é mais verdadeiro ao leitor do que o escritor.

O autor implícito, na definição de Booth apresentada por Leonel (2000, p. 71), é a mesma entidade circunscrita em algumas ou todas as obras de um escritor. Desse modo, cabe destacar que cada texto literário deve ser visto como parte da produção de seu escritor, segundo Leonel (2000, p. 72). Em cada obra finalizada, ficam os traços de quem a compôs: a memória cultural e pessoal e o desejo do escritor.

5 | A CONSTRUÇÃO DA NÃO-PERTENÇA PELO NARRADOR EM *OS MEUS SENTIMENTOS*

5.1 A narratologia em *os meus sentimentos*

A narrativa de *Os meus sentimentos* é, num primeiro movimento (analepses internas sobre os eventos do dia do acidente), simultânea, pois narra de que forma a personagem chegou ao local do acidente; no movimento dois (analepses externas sobre a história de sua vida), ulterior; no movimento três (prolepses externas sobre a suposta morte), anterior, pois é preditiva. Os diferentes tempos da narração constroem a experiência de não-pertencimento da personagem, bem como sua perspectiva pessimista frente ao mundo.

A narradora do romance é autodiegética, pois Violeta é a protagonista de *Os meus sentimentos* e conta a própria experiência. O ponto de vista de uma personagem que vive o extremo “eu” sobre aqueles que vivem o extremo “mim” constrói, na narrativa, os dois polos a serem apreendidos pelo leitor: a infelicidade daqueles que Violeta observa, como os funcionários do banco, que mutilam a própria identidade a fim de pertencer, gerando um pertencimento forçoso e não genuíno; e a infelicidade da narradora-protagonista quando aplica sobre si a atitude do coletivo, gerando a não-pertença autoexilante e não utilizando esse sentimento como ferramenta de mudança social. Desse modo, o ponto de vista de

Violeta corrobora na proposição de uma conduta equilibrada entre as fases do *self*, uma das expansões por nós proposta ao projeto artístico da escritora.

Temos dois níveis narrativos no romance: extradiegético-homodiegético, quando Violeta, narradora de primeiro nível, narra os eventos o dia do acidente, ou seja, sua história daquele dia, e a suposição da própria morte, tendo o acidente como narrativa primeira; e intradiegético-homodiegético, quando se torna narradora de segundo nível para narrar a história de sua vida tendo os eventos do dia do acidente como narrativa primeira. Os níveis narrativos constroem o jogo temporal no romance, permitindo que a ordem temporal seja repleta de inversões que tentam reproduzir a consciência da personagem. O fluxo de consciência resultante dessa tentativa reproduz a experiência de não-pertença da narradora-protagonista na narrativa.

O narratário do romance é extradiegético, ou seja, um leitor virtual com o qual o leitor empírico se identifica, compondo uma narradora extradiegética que finge não narrar para ninguém, como é costume do romance contemporâneo, de acordo com Genette (1986, p. 258-259). A identificação do narrador empírico com o virtual é almejada pela romancista, segundo os parâmetros do projeto artístico, pois ela propõe ao leitor distanciamento crítico, engajamento social e o equilíbrio entre as fases do *self*. Esse último é proposto através da perspectiva do extremo eu – não pertença autoexilante – do extremo mim – automutilação identitária.

5.2 A tradição oral em *os meus sentimentos*

A dimensão utilitária da narrativa abordada por Benjamin (1987, p. 200) pode ser associada ao uso de máximas e de estruturas fabulares em *Os meus sentimentos*. No romance, a narradora transmite a experiência de não-pertença à sociedade que rechaça em seu discurso, através de uma estrutura fabular superficial com a moral (máxima) invertida. Desse modo, a escritora contesta a dimensão utilitária da narrativa de tradição oral, bem como os valores sociais transmitidos pela máxima quando a inverte. Cardoso (2017) comenta o intuito político do romance em entrevista:

[...] e portanto escrevi aquilo, acima de tudo na questão política, aquilo pra “mim” era uma questão política, da questão da revolução, por exemplo, eu invertei o *slogan* do 25 de Abril porque me fazia muito a impressão a revolução estar a morrer, estar a perder, os ideais estarem a se perder [...]

A incomunicabilidade das experiências hodiernas mencionada por Benjamin (1987, p. 200) é um dos motivos da inversão de máximas no discurso de *Os meus sentimentos*. O bordão “não há nada que o silêncio não mate” (CARDOSO, 2012, p. 148) fala sobre o incomunicável: o que é difícil de ser abordado nas relações interpessoais é morto pelo silêncio. Essa é a conduta da mãe da narradora-protagonista, e é herdada por ela, que torna o amor pela filha incomunicável, transformando a relação entre as duas em adversidade:

[...] sem se importar de saber quais eram as palavras que na língua mais

bonita do mundo serviam aquela situação, a minha mãe na porta da casa de banho, com os braços traçados, aflita, / vens comigo a uma pessoa que eu conheço, é discreta e faz muito bem esse trabalho / cada vez mais aflita com o passar do tempo que tornava a criança obrigatória, indecisa entre as ameaças ou / vens comigo nem que eu tenha que te arrastar / a compreensão, insistindo nos conselhos que só uma mãe pode dar, na sabedoria de todas as mães, / ainda estás a tempo a tua vida sem isso já não é fácil mas depois disso / terminando exausta com uma ameaça, a que julgava mais terrível, a minha mãe com a cabeça pousada no sofá sem encontrar uma única razão para eu querer a criança, / se levares isso para a frente não contes comigo nem com o teu pai / [...] e se nascer preta, já pensaste nisso, andaste com um preto, não andaste, um retornado preto, achas que eu e teu pai merecemos isso, mereciam, claro que mereciam, não mereciam o encantamento em que a Dora os deixou, um anjo que nos salvou, / mon ange, mon petit ange / um anjo que está calado à minha frente convencido de que me odeia, [...] (CARDOSO, 2012, p. 74-75).

O romance contemporâneo de Cardoso dialoga com a deterioração do ato de narrar discutida por Benjamin (1987, p. 201) através da inversão de máximas que compunham a moral das narrativas de tradição oral. O isolamento do romancista também abordado pelo autor pode ser relacionado à experiência de Cardoso (2017) com a não-pertença e com a solidão do escritor, mencionadas em entrevista:

Não sinto que ser solitária tenha que ver com o tempo que se passa sozinho. Sinto que tem que ver com o não pertencer e não ter afetos e sentimentos fortes que sirvam como casa. E nisso eu sou uma abençoada. Nisso eu pertenço. Eu escolhi cuidadosamente as minorias onde pertenço e sinto-me parte delas.

Assim, o isolamento do romancista pode ser metaforizado no sentimento de não-pertença. A narradora-protagonista de *Os meus sentimentos* vive esse isolamento metafórico: não pertence e não tem afetos fortes que lhe sirvam como casa, apesar de amar a filha. Violeta vive o isolamento de quem é extremo eu e torna a não-pertença em autoexílio identitário e não em ferramenta de mudança social. Através dessa personagem, Cardoso propõe o equilíbrio entre as fases do *self* e a utilização da não-pertença como ferramenta de mudança social, como propomos na expansão do projeto artístico. Assim, há um ensinamento e um aspecto utilitário nesse romance que dialoga com as narrativas de tradição oral, embora o ensinamento aqui seja mais complexo por instigar o pensamento crítico, diferindo do que Benjamin (1987, p. 202) afirma sobre a ausência de transmissão de ensinamentos no romance.

A narração de Violeta se dá no suposto leito de morte da personagem, uma vez que interpretamos que ela divagou sobre a própria morte, mas está viva. Contudo, a suposta morte da personagem pode ser relacionada à sabedoria das pessoas em seu leito de morte abordada por Benjamin (1987, p. 207). Desse modo, a sabedoria da personagem transposta na narração é sua experiência de não-pertença. A luz que encontra no último capítulo é o equilíbrio das fases do *self* que alcança ao lidar com a própria dor durante

a narração. Assim, o equilíbrio é ensinado ao leitor no suposto leito de morte através da perspectiva da personagem, que era extremo “eu” até então, sobre o extremo “mim”, sendo as duas experiências de extremo motivos de infelicidade na narrativa. A divagação sobre a própria morte constitui um suposto leito de morte, o que, segundo Benjamin (1987, p. 208), dá crédito à narrativa, pois a autoridade do narrador, segundo o autor, é resultado da proximidade com a morte.

O romance de Cardoso busca o sentido da vida, assim como propõe Benjamin (1987, p. 212), e incorpora a narrativa tradicional e sua moral – que transmite os valores de uma sociedade, como propõe Cerdas (2011, p. 186) – como forma de contestar os valores (a sabedoria) da sociedade representada no romance, ou seja, a portuguesa contemporânea.

O final em aberto do romance mencionado por Benjamin (1987, p. 213) torna *Os meus sentimentos* cíclico, pois o romance termina com a mesma palavra que começa, “inesperadamente” (CARDOSO, 2012, p. 9; p. 372). Ademais, o romance convida o leitor à reflexão, como propõe Benjamin (1987, p. 213) e o projeto artístico da escritora por nós expandido.

O encontro com a luz de Violeta no último capítulo compõe sua morte metafórica:

[...] o sol bate no metal do carro, um brilho desenfreado, a fúria que as árvores acalmam, um bailado de sombra e de luz, / de todos os mistérios escolho o da luz, desta luz / franzo os olhos, preciso de tempo para me habituar a esta luz transparente, / não branca como a da sala onde se espera a morte / de todos os mistérios escolho o da sombra, desta sombra, / o sol, o calor sabe-me bem nas pernas, nas mãos, a vida sabe bem ao meu corpo, a primavera regressou e / nada podemos contra a força da natureza, contra a vida que continua / trouxe a luz do princípio do mundo [...] (CARDOSO, 2012, p. 368).

Durante a morte literal ou metafórica, segundo Benjamin (1987, p. 214), a personagem encontra o sentido de sua vida. Violeta abandona seus fantasmas do passado, para de tentar corrigi-lo e abandona o extremo “eu”, adotando o equilíbrio entre as fases do *self*. A sua morte metafórica é diferente daquela que a personagem imaginou que alcançaria na venda da casa, sua tentativa de corrigir o passado:

[...] é a última vez que entro nessa casa, a minha vingança está terminada, agora sim matei-nos a todos definitivamente, a minha mãe, o meu pai, as plantas, os pássaros, a casa, a Maria da Guia, o Ângelo, a Dora, eu, morremos, a partir de hoje vai ser tudo diferente, [...] (CARDOSO, 2012, p. 186)

A morte simbólica vem com a aceitação do passado e imersão no presente: “[...] a partir de hoje nada vai ser diferente, nunca mais nada diferente, [...]” (CARDOSO, 2012, p. 367).

A inversão de máximas por Cardoso pode ser relacionada ao provérbio como ruína da narrativa de tradição oral abordado por Benjamin (1987, p. 221). A máxima invertida seria o diálogo com a ruína das narrativas tradicionais enquanto reflexos dos valores de uma sociedade, como propõe Cerdas (2011, p. 186).

A narradora-protagonista de um romance que inverte máximas não é conselheira como o narrador de tradição oral definido por Benjamin (1987, p. 221), mas aprendemos com a sua experiência de não-pertença (extremo “eu”) e sua perspectiva da experiência de outrem (extremo “mim”), dialogando com o narrador tradicional, que usa a própria experiência somada à dos outros. O ensinamento de Violeta é o equilíbrio entre as fases do *self*, o distanciamento crítico e o a utilização da não-pertença como ferramenta de engajamento social ao invés de autoexílio identitário (extremo “eu”) ou mutilação da própria individualidade (extremo “mim”).

5.3 O narrador como sujeito que fala em *os meus sentimentos*

A narradora de *Os meus sentimentos* é Violeta, e a sua perspectiva altera o tratamento de todas as outras categorias narrativas, como focalização, tempo, personagem e linguagem. Ademais, a escolha do ponto de vista de Violeta corrobora na construção do tema da não-pertença na narrativa, como já foi mencionado anteriormente.

A escritora – autora empírica – é Dulce Maria Cardoso, a narradora é Violeta e a autora implícita é uma instância entre as duas. É uma imagem de Cardoso que é dedutível em suas obras literárias. A autora implícita é responsável pela criação de Violeta e pelas categorias narrativas que dependem da narradora, como tempo e personagem.

A autora como se mostra em *Os meus sentimentos* é a sua autora implícita, ou seja, aquela responsável pelos valores e ideologia da obra, como os aspectos do projeto artístico: questionamento da Revolução dos Cravos e a proposição de uma atitude do leitor que envolve distanciamento crítico, engajamento social e equilíbrio entre as fases do *self*, transformando a não-pertença em ferramenta de mudança social. Assim, podemos afirmar que o projeto artístico é sobre a autora implícita, a imagem política e de não-pertença de Cardoso, e não sobre a escritora em si. Essa autora implícita é mais palpável ao leitor cardosiano do que a própria Dulce Maria Cardoso, uma vez que é com a sua criação que o leitor lida.

A autora implícita é a mesma em parte da produção de Cardoso, como tentamos comprovar na expansão do projeto artístico, inicialmente de *O chão dos pardais*, para *Os meus sentimentos* também. Desse modo, compreendemos cada romance e conto da escritora fazem parte de um todo que é a sua produção literária, atravessada pelo tema da não-pertença e pela cultura, valores e política portugueses. A expansão do projeto artístico por nós proposta almeja justamente ver a produção da escritora como um todo. A não-pertença vivenciada por Violeta, a desigualdade social quanto à Maria da Guia e Ângelo, o questionamento da Revolução dos Cravos na inversão de seu lema compõem a perspectiva da escritora Dulce Maria Cardoso que, projetada na imagem de sua autora implícita, compõem traços da cultura e da experiência pessoal da autora empírica em suas obras finais.

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção do tema de *Os meus sentimentos* se dá, dentre as categorias narrativas, pelo narrador. A não-pertença, desse modo, é construída na perspectiva da narradora-protagonista Violeta, que incorpora partes da narrativa de tradição oral a fim de contestar os valores sociais por ela propagados.

A narradora autodiegética permite que a experiência da personagem seja construída na sua perspectiva, corroborando para a construção do tema na narrativa, uma vez que o leitor tem contato direto com a experiência de não-pertencimento vivenciada pela narradora-protagonista, bem como sua infelicidade em ser extremo “eu” e a infelicidade daqueles que critica por serem extremo “mim”.

Desse modo, a narração do romance tem papel fundamental na construção do tema e na proposição de um equilíbrio entre as fases do *self* ao leitor, como afirmamos na nossa expansão do projeto artístico da escritora – proposto por Gonçalves Neto e Gama (2012, p. 107), tendo o romance *O chão dos pardais* como *corpus* – ao romance *Os meus sentimentos*.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e poética**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

CARDOSO, D. M. Entrevista à Vanda Marques: “O amor é o mais benigno de todos os poderes”. Entrevista. **Jornal i**. 17 mar 2014. Disponível em: <<http://ionline.sapo.pt/383051>>. Acesso em: 7 de agosto de 2016.

_____. Entrevista à Cláudia Marques Santos: **If you walk the galaxies**. 28 abril 2017. Disponível em: <<http://ifyouwalkthegalaxies.com/dulce-maria-cardoso/>> . Acesso em: 29 de setembro de 2018.

_____. **O chão dos pardais**. Lisboa: Tinta da China Portugal, 2014.

_____. **Os meus sentimentos**. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2012.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986.

GONÇALVES NETO, N.; GAMA, A. P. F. Liquidez, reconfigurações e pluralidades: a representação identitária da sociedade portuguesa em Chão dos pardais, de Dulce Maria Cardoso. **Anais da ABRALIC**. Campina Grande, 2012. p. 1-7.

HONNETH, A. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Editora 34, 2003.

LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa: Magma** e gênese da obra. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MORRIS, C. W. (Org.) **Mente, Self e Sociedade**. Trad. Maria Silvia Mourão. Aparecida: Ideias & Letras, 2010.

CAPÍTULO 2

TRANSFORMAÇÕES DO TEMPO E DO ESPAÇO: ASPECTOS DO FANTÁSTICO

Data de aceite: 01/03/2023

Antonia Pereira de Souza

Doutora em Letras: Literatura e Cultura,
pela Universidade Federal da Paraíba
SEDUC/Caxias-MA
<http://lattes.cnpq.br/6311274050600328>
<https://orcid.org/0000-0001-5062-3714>

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar os elementos do fantástico tradicional “transformações do tempo e do espaço”, no romance *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão. O fantástico tradicional foi estudado, consistentemente, por Tzvetan Todorov, em 1968, no livro *Introdução à literatura fantástica*. Segundo o teórico, o tempo e o espaço dos textos fantásticos não são os mesmos da vida cotidiana, uma vez que ambos parecem reduzidos ou prolongados, conforme são apresentados no romance em estudo. O tempo e o espaço modificados causam angústia e terror nas personagens, diante da falta de acolhida expressa pela atmosfera que transparecem. Os elementos do fantástico foram empregados, nessa obra, sobretudo para mencionar aspectos da ditadura militar no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira.

Romance. Fantástico tradicional. Tempo e espaço.

TRANSFORMATIONS OF TIME AND SPACE: ASPECTS OF THE FANTASTIC

ABSTRACT: The purpose of this article is to analyze the elements of the traditional fantastic “transformations of time and space”, in the novel *You will Não verás país nenhum*, by Ignácio de Loyola Brandão. The traditional fantastic was consistently studied by Tzvetan Todorov, in 1968, in the book *Introdução à Literatura Fantástica*. According to the theorist, the time and space of fantastic texts are not the same as those of everyday life, since both seem reduced or prolonged, as they are presented in the novel under study. The modified time and space cause anguish and terror in the characters, given the lack of acceptance expressed by the atmosphere they reveal. The elements of the fantastic were used, in this work, mainly to mention aspects of the military dictatorship in Brazil.

KEYWORDS: Brazilian Literature. Romance. Fantastic traditional. Time and space.

1 | INTRODUÇÃO

*Não verás país nenhum*¹ é um romance de Ignácio de Loyola Brandão, publicado em 1981. Narra a história do casal Souza e Adelaide, juntos há trinta e dois anos. De repente, surge um furo na mão do protagonista e, em consequência disso, ele perde o emprego, o apartamento, além da esposa.

O autor lança mão de elementos do fantástico tradicional e moderno na construção do romance, principalmente para mencionar aspectos da ditadura militar no Brasil. Neste artigo, entretanto, pretende-se analisar os elementos do fantástico tradicional “transformações do tempo e do espaço”, no romance *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão. Para tanto, o referencial teórico são as ideias de Tzvetan Todorov (2004) e Louis Vax (1972). Quando possível, os aspectos do fantástico serão associados com acontecimentos reais do período mencionado, com o aporte histórico de Nadine Habert (2006).

2 | TRANSFORMAÇÕES DO TEMPO EM *NÃO VERÁS PAÍS NENHUM*

O tempo e o espaço dos textos fantásticos não são os mesmos da vida cotidiana, uma vez que: “O tempo parece aqui suspenso, ele se prolonga muito mais além daquilo que se crê possível [...]. O espaço é transformado do mesmo modo” (TODOROV, 2004, p. 126), consoante são apresentadas as noções temporais e espaciais de NVPN.

O tempo em que o narrador conta a história do livro é o presente, como deve acontecer no fantástico, em decorrência da “hesitação”, conforme Todorov (2004, p. 36). Entretanto, Souza já vive em um futuro indeterminado, provavelmente entre 2020 e 2030, pelas mínimas pistas que surgem no livro, como a idade de Dominguinhas, sobrinho do protagonista, que tem vinte e três anos e nasceu depois dos Abertos Oitenta, expressão que, de acordo com Bastos (2000, p. 58), refere-se aos anos 1980 do século XX, o período em que o Brasil tentava sair da ditadura militar.

Em episódios entrelaçados, surgem histórias da vida do protagonista, aparentemente chega aos anos 1970 e 1980 com as dificuldades impostas pela natureza e pelo poder dos militares. Percebe-se que o tempo da obra é um aspecto ambíguo, impossível de se precisar, pois na maior parte da história o protagonista tem cinquenta anos, mas não se sabe quando ele está narrando. Esse distanciamento no tempo ou sua imprecisão deixa “a irreabilidade menos real” (SHWARTZ, 1981, p.56). Seria uma forma de Brandão reduzir as semelhanças de seu romance com a história do Brasil pós-64, já que a realidade se prende a tempos exatos e o tempo de seu livro é indeterminado, o que colabora para que esse elemento do romance seja fantástico. Assim o autor iluminava os tempos da ditadura militar, confrontava os militares, mas instalava a dúvida sobre os fatos pela inexatidão temporal, causando a impressão de pura ficção e mantendo o romance, ao mesmo tempo, próximo e distante desse período histórico.

1 No desenvolvimento deste artigo o nome do romance *Não verás país nenhum* será substituído pela sigla NVPN.

Ampliado, reduzido ou suspenso, como classifica Todorov (2004, p. 34), o tempo, em NVPN, faz as personagens perderem a noção temporal em que estão envolvidas, como aconteceu ao protagonista, quando foi preso a primeira vez e tentava em vão se situar temporalmente: “uma semana, um mês, dois, sei lá, nem interessa” (BRANDÃO, 2001, p. 308). Consequentemente as personagens não davam importância ao tempo. Souza, por exemplo, alega que precisava de duas horas para percorrer duzentos metros nas calçadas de São Paulo e, certa vez, dormiu um dia e meio continuamente e não demonstrava consciência disso, pensava que havia dormido alguns minutos. O tempo parece suspenso no apartamento do casal Souza e Adelaide, quando ainda moravam juntos, porque ambos se comportavam como se quisessem aprisioná-lo, colecionando calendários velhos enrolados em papel pardo, há trinta e dois anos, e expondo, pelo apartamento, inúmeros do ano vigente, sempre marcando o dia primeiro do ano como um dia infinito: “Os calendários desta casa permanecem sempre no primeiro do ano. O [1] vermelho, fraternidade universal. O vermelho desbota, torna-se rosado ao fim do ano. [...]. O [1] eterno” (BRANDÃO, 2001, p. 13). Constata-se que as personagens não sentiam necessidade de precisar o tempo. Bastava viverem sem se importarem com os anos, meses, dias, horas; afinal para eles essas noções confundiam-se.

3 | TRANSFORMAÇÕES DO ESPAÇO EM NÃO VERÁS PAÍS NENHUM

O espaço é transformado do mesmo modo que o tempo nos textos fantásticos: “ampliado ou reduzido” (TODOROV, 2004, p. 126). O teórico não oferece muitos detalhes sobre esse aspecto do gênero, mas, pelos exemplos que descreve, predominam espaços grandes, desordenados e sombrios, sem conforto e com altos edifícios, assim como em São Paulo do objeto de estudo deste artigo, que passa a impressão do estado ter-se tornado nessa única cidade, onde não existem mais casas, somente prédios altos, semelhantes, sujos, desconfortáveis e que parecem expulsar os habitantes para as ruas: “Aí observei que tinha me enganado [de prédio]. [...]. Também são todos semelhantes. Uniformes. Feitos com uma só planta. [...] As escadas são imundas, camadas pretas e oleosas empestam cada degrau” [...]. (BRANDÃO, 2001, p. 102 e 193).

Márcio Cícero de Sá (2002, p. 48) refere-se ao espaço do fantástico como algo de proporções gigantescas. Um exemplo de espaço exageradamente distendido, no livro de Brandão, são as Marquises Extensas², pois até da Lua era possível ver a palavra Brasil, desenhada no formato da construção: “[...], comparável aos Jardins suspensos da Babilônia, ao World Trade Center, à Torre Eiffel, ao Colosso de Rhodes. [...]. Fotografadas do espaço pelo satélite, viu-se que as Marquises formavam a palavra Brasil, visível até da Lua” (BRANDÃO, 2001, p. 341).

O exagero passado através do tamanho das Marquises parece uma alusão às

² Divulgadas pelo governo como um lugar confortável para abrigar as personagens, entretanto era uma prisão.

grandes construções realizadas no Brasil no período da ditadura militar, como a Ponte Rio-Niterói, de 14 quilômetros de extensão, e a Rodovia Transamazônica formada por 5 500 quilômetros, ambas patrocinadas pelo governo para alardear a ideia de que o país havia crescido e favorecer o rápido enriquecimento de “grandes empresas financeiras, empreiteiras e mineradoras” (HABERT, 2006, p. 15). A palavra “Brasil” formada pelo desenho das Marquises pode ser uma forma que Brandão encontrou para manifestar que os brasileiros sentiam-se como se o país tivesse se transformado numa grande prisão no período ditatorial.

Quando Souza tentou voltar do lixão, onde foi deixado por Dominguinhos, há uma descrição do espaço consoante com a opinião de Todorov (2004) acrescida das ideias de Vax (1972) para esse elemento fantástico, no que se refere a lugares abandonados e desconhecidos. O protagonista encontrou vários prédios desertos por uma rua não habitada, em contradição ao aglomerado de pessoas que ele costumava observar pelas ruas daquela cidade. Esse espaço desolador tornou impossível que ele formasse o mapa de sua localização e consequentemente impossibilitou seu retorno ao apartamento onde morava, pois os raros habitantes que o ex-professor encontrava desconheciam o bairro e a rua onde o protagonista residia: “— Sabe onde fica o Jardim Pirajussara? / — Nunca ouvi falar. / — Rua Mitim. / — Menos ainda (BRANDÃO, 2001, p. 310). A não localização da personagem causa a impressão de que ela se tornou prisioneira ao ar livre desse espaço.

O espaço transformado do fantástico causa mal-estar no leitor em função de não ser outro espaço, mas o dele transformado e apodrecido: “[...] é o nosso [universo que] se metamorfoseia, apodrece e se torna outro. [...] o mal-estar provém, sem dúvida, de que este espaço não é nem o nosso, nem um espaço completamente diferente: neste mundo ambíguo, procuramos em vão determinar o seu estatuto” (VAX, 1972, 89).

Esse espaço apodrecido é comum em NVPN, por exemplo, quando o narrador-personagem refere-se ao rio Tietê, passa a impressão de que sempre achava o rio desagradável, pois afirma que ele passou de esgoto a uma vala seca: “À direita estende-se o valo seco do antigo Tietê. O rio era mais raso do que eu pensava. Como fedia, grosso, coalhado de detritos. Até foi bom secar, não passava de um estéril caudal de imundície, intestino podre da cidade” (BRANDÃO, 2001, p. 122).

A cidade de São Paulo é descrita como um lugar sujo e sem possibilidade de limpeza: “[...]. A vizinha varre o chão, furiosamente. Como se fosse possível lutar contra a poeira negra, a imundície. Não fornece água para lavar as partes comuns” (BRANDÃO, 2001, p. 7), além de estar seca, com racionamento de água, comidas artificiais, muita polícia, carros parados e abandonados nas ruas por falta de espaço para circular, obrigando a população a se locomover a pé, de ônibus ou de bicicleta; há chuva ácida, calor insuportável durante o dia e às vezes muito frio à noite. Há infestação de insetos marrons, moscas, ratos, piolhos e grilos que chegavam a enlouquecer as personagens: “O homem vive esfomeado, já foi apanhado roubando fichas. Não o denunciaram por compaixão. A mulher dele enlouqueceu

durante a praga de grilos” (BRANDÃO, 2001, p. 37). Em decorrência disso, a maioria da população vive doente e faminta.

Somando-se a esses problemas, São Paulo está dividida em várias partes, limitando a liberdade de seus habitantes que dependiam de fichas de permissão para penetrar nas regiões que desejavam frequentar — “Os que se Locupletaram” (BRANDÃO, 2001, p. 33)³ “Brasileiros Naturalizados Estrangeiros”, “Os que Especularam com as Maxidesvalorizações”, “Os que Compraram Companhias que estavam nas mãos de Estrangeiros”, “Os que se Embriagaram”, “A Sociedade Moldada da Cidade”, “Isolamento” (a oeste) e “Acampamentos Paupérrimos” (ao norte). Um ambiente insólito e assustador que representava uma ameaça à vida humana: [...]. São Paulo fechado, dividido em distritos, [...]. O que há em volta de São Paulo? Um amontoado de acampamentos. Favelados, migrantes, gente esfomeada, doentes, molambos que vão terminar invadindo a cidade. [...]. Não há o que comer (BRANDÃO, 2001, p. 106-107).

Os Acampamentos Paupérrimos, aos quais se refere Brandão, sugerem uma conexão com o aumento da quantidade de favelas nos grandes centros urbanos nos anos 1970⁴, visto que em decorrência do desenvolvimento econômico do país⁵, houve a instalação de muitas fábricas que ofertavam empregos atraindo a população do campo para os centros urbanos e como os operários eram mal remunerados, só era possível morarem em favelas e cortiços sem infra-estrutura básica, pois, assim como no romance NVPN, faltavam água e esgotos para a população: “a maioria dos trabalhadores mora em favelas e cortiços espalhados pela cidade e nos distantes bairros da periferia. Ali nas vilas e nos loteamentos clandestinos, falta tudo: água, esgoto, luz, calçamento, transporte, posto de saúde, creches escolas” (HABERT, 2006, p. 18).

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os elementos fantásticos presentes no romance *Não verás país nenhum* viabilizaram a Brandão tratar de um assunto árduo, como a ditadura militar, e mostrar a insatisfação em que se encontrava a sociedade brasileira com esse regime político, de uma forma sedutora e que proporciona ao leitor pensar nas ideias veiculadas pelo romance além da leitura, como sugere Todorov (2004).

Além disso, o tempo e o espaço de NVPN não servem de orientação ou referência

3 A divisão da cidade de São Paulo aparece em diversas páginas do romance NVPN, por isso optou-se por indicar apenas a página em que elas começam a ser mencionadas.

4 Na década de 1970 o Brasil “tornou-se efetivamente urbano: em 1960, 36% da população vivia nas cidades, passando para 64% em 1980” (HABERT, 2006, p. 72).

5 Conforme Habert (2006) o desenvolvimento econômico do Brasil na década de 1970 “milagre econômico” foi em decorrência da “consolidação da expansão capitalista nos moldes que já vinham se delineando, contando com as bases econômicas e políticas anteriormente implantadas e com a recuperação a economia mundial a partir 1967-68” (p. 13); mas o governo da época também teve papel fundamental para a expansão capitalista: “removeu todo entrave à entrada dos capitais internacionais e à remessa de lucros [...] ampliou e modernizou a infra-estrutura necessária à expansão de grandes empresas (estradas, portos, telecomunicações, energia elétrica etc.) (p. 15). O “milagre” era sustentado por três pilares básicos: “o aprofundamento da exploração da classe trabalhadora submetida ao arrocho salarial, às mais duras condições de trabalho e à repressão política (p. 13).

para as personagens, antes contribuem para seu desconforto e angústia, insere-as numa atmosfera de horror e de terror, tornando-as prisioneiras; e, na tentativa de descobri-los ou esquecê-los, as personagens vivem em constantes movimentos.

As transformações do tempo e do espaço, no livro em estudo, envolvem as personagens em uma atmosfera desagradável que parece seduzi-las e expulsá-las, simultaneamente da história. Isso em vista da forma como esses elementos manifestam-se, ou seja, ampliados, reduzidos, imprecisos, suspensos; e no caso do espaço, ainda parece agressivo e repugnante, entretanto, são essenciais para envolverem as personagens e os leitores na “aura” cativante do fantástico.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Não verás país nenhum**. 24. ed. São Paulo: Global, 2001.
- HABERT, Nadine. 4. ed. **A década de 70**: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- SÁ, Márcio Cícero de. **Da Literatura fantástica (Teorias e Contos)**. 2003. 141 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- SCHWARTZ, Jorge. O universo fantástico. In: _____. **Murilo Rubião**: a poética do uroboro. São Paulo: Ática, 1981. p. 55–82.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3. ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Lisboa: Arcádia, 1972.

CAPÍTULO 3

ASPECTOS DA NARRATIVA FANTÁSTICA NO CONTO A VÊNUS DE ILLE, DE PROSPER MÉRIMÉE

Data de submissão: 01/03/2023

Data de aceite: 01/03/2023

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

Doutoranda em Estudos Literários na
FCLAr/UNESP
Araraquara – SP

<http://lattes.cnpq.br/8978103083856101>

RESUMO: A narrativa fantástica, na apresentação de Tzvetan Todorov, é comparada ao estranho e ao maravilhoso, sendo fantástica a diegese em que o evento sobrenatural não é confirmado, ou seja, deixa dúvidas ao leitor. É um tipo de narrativa cuja percepção se estabelece na dúvida. Nosso *corpus*, que é constituído pelo conto *A Vênus de Ille*, de Prosper Mérimée, que traz a história de um antiquário que visita Ille e se depara com a estátua fantástica. Objetivamos, assim, traçar os aspectos da narrativa fantástica propostos por Todorov no conto de Mérimée. O embasamento teórico é constituído por *Introdução à Literatura Fantástica*, de Todorov.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico; *A Vênus de Ille*; Prosper Mérimée.

ASPECTS OF THE FANTASTIC
NARRATIVE IN THE SHORT STORY
A VÊNUS DE ILLE, BY PROSPER
MÉRIMÉE

ABSTRACT: The fantastic narrative, in the presentation of Tzvetan Todorov, is compared to the strange and the wonderful, being fantastic the diegesis in which the supernatural event is not confirmed, that is, it leaves doubts to the reader. It is a type of narrative whose perception is established in doubt. Our corpus, which is constituted by the short story *A Vênus de Ille*, by Prosper Mérimée, which brings the story of an antique dealer who visits Ille and comes across the fantastic statue. We aim, therefore, to trace the aspects of the fantastic narrative proposed by Todorov in Mérimée's short story. The theoretical basis consists of Todorov's *Introdução à Literatura Fantástica*.

KEYWORDS: Fantastic; *A Vênus de Ille*; Prosper Mérimée.

1 | INTRODUÇÃO

O fantástico, na perspectiva de Todorov, se instala numa narrativa até então regida pelas leis do nosso mundo,

mas que, em determinado momento, um acontecimento insólito invade a narrativa, surgindo dúvida se há ou não um elemento sobrenatural em pauta nessa diegese. Em outras palavras, se ela é regida pelos aspectos do nosso mundo ou se há, de fato, um elemento sobrenatural, transformando a narrativa em uma diegese regida por esse insólito.

O conto de Mérimée apresenta a história de um antiquário de Paris que visita Ille para conhecer outro antiquário, seguindo o conselho de um amigo. Ao chegar lá, o antiquário havia encontrado a estátua Vênus de Myron, de bronze, a então chamada de Vênus de Ille. A estátua, de bronze, é circundada por eventos fantásticos, ou seja, que podem ou não serem sobrenaturais.

Nesse sentido, o objetivo do presente estudo é justamente averiguar essa narrativa sob a perspectiva do fantástico de Todorov, cujo *Introdução à Literatura Fantástica* compõe nosso embasamento teórico.

2 | LITERATURA FANTÁSTICA: BREVES CONSIDERAÇÕES

Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2012), traz suas convicções acerca desse gênero, bem como sua devida caracterização e classificação. Para Todorov, o fantástico mora na incerteza frente a um acontecimento na narrativa que, até então, era regida pelas leis do nosso mundo, ou seja, não possuía seres sobrenaturais. Tal acontecimento faz o narrador (e, conclusivamente, o leitor) duvidar se é sobrenatural, tornando a realidade narrativa diferente da nossa, regida, portanto, por leis de outro mundo, ou se é apenas uma ilusão, um delírio, sendo uma narrativa composta pelas leis do nosso mundo, ou seja, sem acontecimentos sobrenaturais:

Somos assim transportador ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos [...] ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade [...]. O fantástico ocorre nessa incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar em um gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. (TODOROV, 2012, p. 30-31).

Todorov compara frequentemente o fantástico, em sua obra, ao estranho e ao maravilhoso, pois “um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos” (TODOROV, 2012, p. 32).

O crítico traz dois exemplos de definições para o Fantástico: a primeira, apontada por Vladimir Soloviov e Montague Rhodes James, propõe que o fantástico se dá quando o leitor hesita entre as duas possibilidades (sobrenatural e natural), já a segunda, proposta por Olga Reimann, afirma que o cabe ao personagem o papel da hesitação.

Definindo mais afinco o gênero, Todorov expõe as condições para a existência do Fantástico. A primeira seria, pois, a hesitação do leitor frente ao acontecimento estranho, como comentado acima: “primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar

o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural" (TODOROV, 2012, p. 39). Em seguida, temos a condição – que a maior parte das obras fantásticas seguem – de que o leitor deve se identificar com um personagem na narrativa ao hesitar, ou seja, a hesitação exigiria uma representação no enredo, contudo, há exceções a essa regra: "uma hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem" (TODOROV, 2012, p. 39). A terceira condição seria a recusa, por parte do leitor, das interpretações alegóricas e poéticas, que assassinariam a primeira condição – a hesitação, descartando logo a possibilidade sobrenatural: "é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação 'poética'" (TODOROV, 2012, p. 39). Essas três condições podem ser definidas como de caráter verbal, sintático/semântico e escolha entre modos de leitura, respectivamente.

3 | EXPLORANDO O CORPUS: A VÊNUS DE ILLE, DE PROSPER MÉRIMÉE

O conto de Prosper Mérimée, escrito em 1835 e publicado dois anos depois, traz a história de um antiquário parisiense que visita Ille para conhecer um famoso antiquário provinciano da região, Monsieur de Peyrehorade, por recomendação de um amigo, a fim de que esse lhe apresente as obras de arte dessas montanhas. Esse antiquário havia encontrado, tempos antes, uma estátua grega em seu jardim: uma Vênus de Myron, acerca da qual o antiquário nutre suas próprias teorias – das quais o narrador-personagem zomba – sobre suas inscrições em latim e sobre o tempo em que fora contruída.

Alguns fatos estranhos circundam a estátua de bronze. Primeiro, ela quebrou a perna de Jean Coll, amigo de Monsieur, ao cair de costas sobre o membro. Ademais, na primeira noite do narrador-personagem na casa do Monsieur de Peyrehorade, ele presencia, pela janela, dois vândalos jogarem uma pedra na Vênus, chamando-a de "assanhada". A pedra retorna ao vândalo que a jogou, que acusa Vênus de tê-lo rejeitado e se retira. A conclusão de o narrador-personagem tira do episódio é de que, ao bater na estátua, a pedra voltou para o vândalo. Contudo, estranhamente, quando fora observar a estátua com seu anfitrião, notara que o risco feito pela pedra estava presente tanto na altura do seio da estátua quanto em seus dedos.

Durante a estadia do parisiense em Ille, o filho de Monsieur de Peyrehorade, Mousieur Alphonse, iria se casar. No dia do casamento, ele fora jogar e deixou seu anel – que daria a sua futura esposa – no dedo de Vênus e o esqueceu lá. Posteriormente, na noite da celebração após o casamento, ele contou ao narrador-personagem que, ao tentar retirar o anel do dedo da Vênus, a estátua retraiu o dedo, impedindo-o de retirar o anel, fazendo-se sua mulher. Contudo, o narrador julga o fato absurdo, ignora o pedido de Monsieur Alphonse de que fosse até a estátua ver o anel, e vai dormir.

Nessa noite, o narrador ouvira passos pesados na escada antes de dormir, que se

repetiram quando acordou, por volta das cinco horas da manhã. Madame de Peyrehorade, em seu testemunho, então viúva, contou que a estátua de Vênus entrou no quarto e agarrou seu marido fortemente, até matá-lo. E o anel que estava no seu dedo fora encontrado no chão do quarto. Claro que o testemunho da esposa foi considerado loucura pelas autoridades e, incialmente, também pelo narrador. Racionalmente, ele tenta explicar que o jogador espanhol que havia prometido vingança por ter perdido o jogo no dia anterior para o Monsieur Alphonse encomendara a sua morte, mas essa hipótese fora descartada pela polícia local, pois o homem possuía hálibi e sua pegada era maior do que a deixada na entrada da casa. O narrador, então, não expressa acreditar que a Vênus de fato teria matado Monsieur Alphonse, mas diz que, ao passar pela estátua, ela parecia mais irônica do que o normal e mal conseguiu encará-la.

O conto termina com o narrador expressando que, meses após, o pai do jovem morto também morrera, e sua esposa mandara fundir a estátua que, ainda em outra forma, carregava sua má sorte. Portanto, o narrador-personagem não se posiciona: fora loucura de Madame de Peyrehorade ou de fato a Vênus matara seu marido?

4 | O FANTÁSTICO EM A VÊNUS DE ILLE

A fim de apresentar os aspécitos da litetatura fantástica no conto de Mérimée, destacam-se o narrador em primeira pessoa, que testemunha os fatos e do qual o leitor pode duvidar, pois ele fez parte da história; a dúvida que o personagem – e, conclusivamente, o leitor – sentem em relação ao acontecimento estranho, que seria a morte do Monsieur de Alphonse; e as possíveis explicações para esse fato: a racional, que seria a morte encomendada e a loucura da Madame de Peyrehorade, ou a sobrenatural, que seria o “abraço” da estátua de Vênus.

O narrador em primeira pessoa é importante porque traz a possibilidade da dúvida ao leitor: até que ponto ele é confiável? Como testemunha, ele faz parte da história e, portanto, não é uma fonte confiável dos fatos que se deram na mesma. Portanto, sendo o fantástico o gênero da dúvida, um narrador que causa tal atmosfera faz-se necessário.

A atmosfera estranha – possivelmente, sobrenatural – que circunda a estátua se inicia no início do conto, quando o guia do narrador lhe conta que a estátua quebrou a perna de um dos amigos de Monsieur de Peyrehorade, bem como no ódio de a esposa do Monsieur nutre pela estátua. Contudo, esses fatos não são suficientemente estranhos para que o personagem (e o leitor) apele para uma conclusão sobrenatural. Posteriormente, na noite em que o narrador presencia a pedra voltar da Vênus aos malandros que a atacaram. Ali, o leitor já duvida se a pedra simplesmente voltou ou se a Vênus a jogou de volta, embora o personagem obrigue-se a acreditar nisso. A possibilidade sobrenatural é colaborada quando, no dia seguinte, o narrador observa o risco da pedra no seio da Vênus e em seus dedos, como se ela a tivesse pego e jogado de volta. Além dessa dúvida,

temos a noite do casamento, que é quando a Vênus, de acordo com Monsieur Alphonse, se recusou a devolver-lhe o anel, tornando-se sua esposa. O narrador praticamente ri dessa hipótese e a recusa logo de início, assim como ele ignora os passos pesados que ouve e, posteriormente, busca uma explicação racional para a morte do Monsieur Alphonse.

Quanto ao fato culminante, que seria a morte de Monsieur Alphonse, há acontecimentos, expostos na narrativa, que colaboram para ambas as causas da morte de Monsieur de Alphonse: o jogo no qual seu rival pede vingança e a existência de capangas que usavam sacos de areia para matar seriam dados que colaborariam para a explicação racional; já o som de pegadas pesadas nas escadas, o aparecimento do anel no quarto e o depoimento da esposa colaborariam para a explicação sobrenatural. Mas, sobretudo, o que torna *A Vênus de Ille* um conto fantástico é o fato de essa explicação permanecer na dúvida, pois caso essa dúvida fosse esclarecida, o conto pertenceria ao estranho ou ao maravilhoso, como explica Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica*.

É importante ressaltar que o próprio narrador, muitas vezes, zomba da possibilidade sobrenatural, como quando Monsieur Alphonse pede que ele verifique que a Vênus contraiu o dedo para não lhe devolver o anel: “eu seria um bobo completo de ir verificar o que me disse um homem embriagado!” (MÉRIMÉE, 2011, p. 260). Outro momento foi quando, ao ouvir as pegadas pesadas na escada, buscou dar uma explicação racional a elas: “O dia ia raiar. Então ouvi nitidamente os mesmos passos pesados, o mesmo estalo dos degraus que tinha ouvido antes de dormir. Achei estranho. Tentei, bocejando, advinhar por que Monsieur Alphonse se levantava tão cedo” (MÉRIMÉE, 2011, p. 262). Quando soube da morte, o narrador buscou uma explicação racional para ela: “Logo me lembrei do arrieiro aragonês e de sua ameaça; mas mal me atravia a pensar que ele tivesse transformado uma brincadeira inofensiva numa vingança tão terrível” (MÉRIMÉE, 2011, p. 263). Ao fim, contudo, não apresenta nenhuma conclusão acerca da origem do ocorrido, hesitando, pois, frente ao acontecimento: “desde a partida não soube de nenhuma nova luz que tivesse aclarado essa misteriosa catástrofe” (MÉRIMÉE, 2011, p. 266), ainda que soubesse o que Madame de Peyrehorade declarava como verdade. É interessante destacar, no trecho exposto, que o narrador usa a palavra “misteriosa”, assumindo a áurea mística que circunda a estátua pela primeira vez em sua narrativa. Em um *post-script*, apresenta ao leitor a morte posterior de Monsieur de Peyrehorade e a maldição que acompanha o bronze, mesmo após derretido por sua viúva.

Ao longo dessa narrativa fantástica, é possível notar que, de acordo com os conceitos acerca do gênero ressaltados de Todorov (2012), o leitor é quem hesita, cumprindo, assim, a primeira condição para o Fantástico. Quanto à segunda condição, o narrador-personagem apenas passa a hesitar no final da narrativa, quando usa “misteriosa” para se referir à morte de Monsieur Alphonse. Essa hesitação é representada, contudo, desde o início pelo guia do narrador-personagem: “não engulo o rosto dessa estátua. Ele tem um jeito malvado... e ela também é malvada” (MÉRIMÉE, 2011, p. 244); pela esposa de Monsieur de Peyrehorade:

“não tolero olhar para essa estátua que fez um estrago como esse. Pobre Jean Coll!” (MÉRIMÉE, 2011, p. 247); e pelo Monsieur Alphonse que, posteriormente, alega que a Vênus não quis devolver-lhe o anel: “o dedo da Vênus está contraído e dobrado; ela aperta a mão, está me entendendo?... Aparentemente, ela é minha mulher, já que lhe dei meu anel... Ela não quer mais devolvê-lo” (MÉRIMÉE, 2011, p. 261). Dessa forma, é cumprida a segunda condição (não obrigatória) para o fantástico. O personagem que representa o sobrenatural, contudo, é Madame de Peyrehorade, que afirma ter visto a Vênus matar seu marido. Já a terceira condição depende unicamente do leitor, fazendo-se possível a partir do momento em que esse aceita essa condição de leitura.

5 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, como pôde ser observado em nosso estudo, o gênero diegético fantástico, segundo Todorov, se estabelece na dúvida de os acontecimentos terem origem sobrenatural ou não. Além disso, temos o personagem-narrador que ironiza a possibilidade do sobrenatural nesses acontecimentos relacionados à estátua.

Logo, aspectos do fantástico proposto por Todorov são marcadamente observados na narrativa de Mérimée, como pôde ser observado em nossa averiguação do texto sob o viés da perspectiva de Todorov acerca da dúvida diegética que compõe a literatura de cunho fantástico.

REFERÊNCIAS

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MÉRIRÉE, P. A Vênus de Ille. In: CALVINO, I. (Org.). **Contos Fantásticos do Século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CAPÍTULO 4

O ARQUÉTIPO DA GRANDE MÃE E A RESSIGNIFICAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA NA LITERATURA

Data de aceite: 01/03/2023

Marcilene S. Cervantes

PPGLETRAS

(UNEMAT/Sinop – MT)

<http://lattes.cnpq.br/2233427458625096>

Shirlene Rohr de Souza

Profa. Dra. PPGLETRAS

(UNEMAT/Sinop – MT)

<http://lattes.cnpq.br/2699049658791689>

Eliane Inês Kulkamp Eyn

Graduada em Letras

(UNEMAT/Sinop – MT)

<http://lattes.cnpq.br/3457518051504880>

como Garcia (2015), Wollstonecraft (2015), Lerner (2019), Ingrasiotano (2018) entre outros que veem na literatura um meio de combate às injustiças que recaem sobre a mulher.

PALAVRAS-CHAVE: Feminino; identidade; arquétipo; igualdade.

ABSTRACT: This work is about the female and its relationship towards the male. The goal is to walk through ways that led to the notion of women inferiority and their fight to transform this reality. In this sense, along the text, some issues shall be addressed aiming to demonstrate the unfavorable reality to the female: the patriarchal society, the institutional values dictated by the male perspective, the conservative resistance. The main theoretical referential is Neumann (2021), with the archetype of the “Great Mother”; besides him, other thinkers join in, such as Garcia (2015), Wollstonecraft (2015), Lerner (2019), Ingrasiotano (2018), among others that see in Literature a means to fight the injustices that fall upon women.

KEYWORDS: Female, identity, archetype, equality.

RESUMO: Este artigo trata do feminino e sua relação com o masculino. O objetivo é percorrer caminhos que levaram à noção de inferioridade das mulheres e as lutas empenhadas por elas para transformar essa realidade. Neste sentido, no decurso do texto, algumas questões são abordadas com a finalidade de mostrar a estrutura social desfavorável ao feminino: a sociedade patriarcal, os valores institucionais pautados pela visão masculina, a resistência conservadora. O principal referencial teórico é Neumann (2021), com o arquétipo da ‘Grande Mãe’; além dele, outros pensadores entram no diálogo, tais

1 | INTRODUÇÃO

Sabe-se que a história de vida das mulheres ao longo do tempo tem sido de subserviência e anulação de seus direitos, estes implicados ao poder patriarcalista. Mesmo hodiernamente, com muita luta, as mulheres ainda se mantêm numa posição de inferioridade em relação ao sexo oposto. Este artigo discute essa realidade desfavorável às experiências sociais das mulheres, à luz de teorias que apontam as estruturas mentais que ainda asseguram o distanciamento entre masculino e feminino.

Erich Neumann, em seu livro *A grande mãe* (2021), defende que a vida da mulher nem sempre foi de sujeição, pois a sexualidade feminina estava ligada ao sagrado, por ser a mulher a portadora da vida. Casilda Bustos (2020) ressalta que a partir do fortalecimento da cultura patriarcal, o feminino perde o caráter sagrado, não só porque o masculino se entende como parte desse processo, mas pelo fato de que a procriação passa a ser identificada com a natureza animal.

Ao enfraquecer o papel da mulher, o que se tem em vista é sua sujeição em ambiente masculino, na qual ela é constrangida a abdicar de seus próprios desejos e ambições, em favor das instituições, que são patriarcais em todo seu funcionamento e em toda sua estrutura, a começar pela família.

À vista disso, subjaz ao inconsciente coletivo camadas de inverdades que funcionam, de forma eficiente, nos dispositivos de assujeitamento social e psicológico da mulher. Essas inverdades são sustentadas por falácias difundidas em toda esfera de convivência: a mulher é frágil, mais sensível e foi feita para a família. Esses mecanismos são ferramentas de opressão e de injustiça contra a mulher.

Na contramão dessas noções, entende-se que as mulheres podem decidir por si mesmas os lugares que querem ocupar, sem aval masculino. Emancipadas do universo regido pelo masculino, não precisam ser realocadas ao lugar de sagrado, mas precisam se posicionar em lugar de autonomia social, tomando decisões sobre seu corpo e suas ações.

Embora a história revele o domínio do masculino sobre o feminino, a mulher tem sido parte integrante da evolução da Humanidade, e mesmo não reconhecida nesse contexto, a cada dia seu protagonismo rompe barreiras, integrando-a a espaços antes imaginados socialmente.

2 | A GRANDE MÃE E A PUNIÇÃO DO FEMININO COMO SER GERADOR DA VIDA

Em muitos símbolos arquetípicos da *Grande Mãe*, a mulher é representada na dualidade, terra e vida, em uma relação de simbiose. Expressando a natureza como matéria física, terrena e corpórea, bem como a natureza divina, representante da “mãe” do mundo, ela é em si a figura primeira que origina seu oposto. Conforme pontua (NEUMANN *apud* BACHOFEN, 2014, p. 53):

A mulher é, o homem será. Donde o princípio é a terra, a substância maternal básica. Do seu colo maternal surge então a criação e só nesta se mostra uma geração separada, só nesta a formação masculina vem à luz do dia. Portanto, mulher e homem não aparecem ao mesmo tempo; não são da mesma ordem a mulher é o dado, sendo o homem saído da mulher, o que veio a ser em dois.

Antes de tornar-se homem, o masculino é filho, logo, seu poder criador foi dado pelo feminino, pois o “pai” só surge por intermédio deste. Sendo assim, o homem é “criatura e não o criador”, afirma Bachofen (2014).

Para Neumann (2021), o arquétipo feminino é, portanto, o gerador da consciência humana, de modo que o arquétipo da Grande Mãe, não só forma e alimenta a parte consciente da psique humana, mas gera tensões semelhantes à relação mãe e filho na vida real. No masculino, o arquétipo feminino também age na formação da *anima* que, de acordo com Carl Jung (2000), é o lado feminino individual de cada psique masculina, tendo em vista que as emoções prevalecem na maioria dos aspectos femininos, devido a seu caráter universal que é baseado na relação física entre mãe e filho.

Joseph Campbell (1998) afirma que a permanência de um período mais longo no seio materno gera conflitos na psique humana, os quais são resultados da falta de preparação para a vida adulta, isso devido aos enfrentamentos do indivíduo no mundo. É natural que, para defender-se dos perigos, o filho recorra à mãe, todavia, um prolongado período intrauterino pode provocar sérios conflitos na psique deste indivíduo.

Entende-se esse processo a partir do complexo de Édipo, com Freud (FREUD, 2007, *apud* CAMPBELL), para quem a figura edipiana simboliza os relacionamentos humanos, visto que a rivalidade gerada ao sexo oposto surge na infância, como expressão de um desejo. Partindo desse pressuposto, o mito pode fazer alusão à ira da “Deusa”, esta representativa do matriarcado, como a mãe terrível devoradora de homens; ela, depois de tragá-los, leva-os ao seio da terra (túmulo).

Encontra-se fundamento para essa expressão mítica a personagem Jocasta, a qual ao ser desposada por seu filho Édipo, pode ser associada a uma das projeções da Grande-Mãe. Sua força magnetizadora desempenha uma espécie de chamado ao eterno retorno, uma volta a um estado de entrega total.

Para a psicanálise, cada um de nossos desejos cotidianos – o prazer sensual de contemplar um quadro ou acariciar o corpo do amado, por exemplo –, cada um desses desejos tenderia, de um ponto de vista teórico, insistir, para a felicidade perfeita de que gozariam dois seres conjugados em Um. O desejo incestuoso, portanto, não é senão uma figura mítica do absoluto, o nome assumido pelo desejo louco de um herói de penetrar sua mãe para encontrar seu ponto de origem nos confins do corpo materno. Para dizer-lo com uma imagem, o desejo incestuoso é o desejo de fusão com nossa terra nutriz. (NASIAO, 2007, p. 26).

Logo, a significativa mistura entre medo e desejo como sentimentos manifestos no masculino, versam o renascimento, pois o túmulo é visto como um santuário, porquanto, o

ímpeto do herói em matar o pai e consumar o desejo incestuoso com a mãe, manifesta os conflitos do indivíduo em voltar ao estado original, que é o da vida uterina.

Descobertas arqueológicas indicam que algumas histórias consideradas “mitos” podem ter fundo histórico, devido a materiais colhidos em sítios arqueológicos mostrarem que havia culto dedicado a “Deusa” num passado remoto, pois na Pré-história, durante as explorações realizadas em Caçal Hüyükk foram encontrados em 60 cavernas paleolíticas, símbolos visuais sagrados da “Deusa”, além de outros artefatos artísticos de prevalência feminina. Patrícia Ingrasiotano (2018) referencia este período, anterior à escrita, como Paleolítico e Neolítico. Mas, precisamente na era Neolítica, a “Deusa” mãe revela o princípio feminino, a que gera a vida, rememorando o mito do eterno retorno, haja vista sua ligação com a terra e os mistérios da morte. E, neste momento da história, de acordo com a autora, a vida envolta à natureza foi desenvolvida pelas mulheres.

De acordo com o estudioso Gordon Childe (1981), na fase Neolítica, além da passagem à agricultura, o período foi originalmente revolucionário, pois as mulheres difundiram a cultura por meio de várias técnicas, tais como fabricação de artefatos em cerâmica, fiação e domesticação de animais, bem como a aquisição dos conhecimentos medicinas de ordem caseira, estes transmitidos a gerações ao longo dos tempos.

A mulher era divinizada por conceber a vida e dada a essa importância, ela vivia em liberdade, transmitindo práticas culturais coletivas aos grupos de mulheres no acúmulo do tempo. Entretanto, omite-se que as formas de vidas ligadas a atividades como caça, a agricultura, pesca e domesticação de animais tenha sido realizada pelo feminino neste período.

Conforme enuncia Lerner (2019, *apud* ELIEZER), no matricentrismo a mulher era elevada a categoria do sagrado, tanto por sua condição de procriadora, quanto por seu envolvimento com a terra, esta como símbolo ritualístico da vida. E nesse período não havia hierarquizações de gêneros, no entanto, busca-se de todas as maneiras sentido para a negação do feminino, e uma que consolida a soberania de dominação e o controle patriarcalista é negar a ligação das mulheres com o cultivo da agricultura, nomeando essa atividade como cultura masculina.

Outra explicação elucidativa da importância do feminino ainda nessa época e sua mediação com a experiência conflitante do ser humano com a morte, são as expressões artísticas ligadas à “Deusa”, nos rituais mortuários, as quais revelam aproximação dos povos desse período com a morte, como algo naturalmente aceito.

Ambos os aspectos apontados, a arte e suas ligações com a mitologia, assim como as atividades ritualísticas coletivas, refletem a visão de mundo dos antigos. Uma cosmovisão cuja prerrogativa é o corpo feminino sagrado, por ser esse gerador/tomador da vida. Dito de outro modo, o útero da Grande Mãe, do qual se nasce e ao qual se volta para nascer. (INGRASOTANO, 2018, p.81).

Nessa transcendência a mulher foi consagrada à Deusa, por ser a geradora da vida, não só no sentido de uma experiência natural, mas espiritual. De modo que, nos mistérios de Elêuses, os festivais religiosos em honra a Deméter, como divindade dos cereais e da fertilidade, não se limitavam à apenas recordar o rapto de Coure, mas também celebrar o ciclo da vida e da morte.

Para Neumann (2021), a mulher, antes de representar-se como fonte da vida, também vivencia esse processo. Semelhante a figura da Deusa, o feminino está relacionado à ideia de um ser gerador de tudo que há no mundo natural, incidindo inclusive à cultura. Neste sentido, o mito de Deméter representa a natureza materna, pois a deusa simboliza a face da mãe que é capaz de gerar e nutrir a vida, cujo aspecto materno se consuma na relação com a filha, Core/Perséfone, configurando a vida, esta ligada aos ciclos da terra e às estações do ano.

De acordo com Andrea Hallwass (2003), mãe e filha mantém um vínculo afetuoso que perpassa ao grupo de mulheres, reforçando a relação primordial entre elas. Mas entende-se, por meio do mito do rapto, o rompimento dessa sacralização, havendo assim, a anulação da cultura matriarcal e a implantação da cultura patriarcal e seu domínio sobre o feminino.

Bachofen (1861) procurou traçar a evolução do patriarcado, como aniquilador da cultura matriarcalista, há aproximadamente de 10 a 12 mil anos. O autor defende em sua pesquisa que foram as mulheres, mães, as principais iniciadoras da agricultura, pois conheciam os processos produtivos das sementes e os tempos da natureza. Igualmente, elas detinham o poder político, encarregando-se da pacificação da sociedade, quando esta entrava em conflito. De modo que naquele período a natureza era respeitada e venerada como parte sagrada da vida em sociedade.

Após o mundo ser dominado pelos homens, no que diz respeito à exploração da natureza, em seu sentido amplo, houve a anulação da mulher como 'Deusa', símbolo da cultura e da vegetação. Assim, ao se sobrepor à cultura matriarcal, o masculino impôs seu domínio, negando a cultura já em desenvolvimento pelas mulheres, como meio de inferiorizá-las.

3 I A ILEGITIMIDADE DA IDENTIDADE FEMININA

Instaurada a sociedade de classes, as mulheres perderam completamente sua elevada posição adquirida na era primitiva e, por isso, mesmo nos tempos modernos, de acordo com Evelyn Reed (2018), a maioria delas desconhece a causa dos seus problemas, estes, instaurados pela dominação masculina, conquanto, foram os homens que subscreveram as regras restringindo a liberdade feminina, de forma a destituí-las de capacidades intelectuais, destinando-as ao papel de dona de casa e cuidadora dos filhos. A esse respeito, Reed (2008, p. 34-40) expõe:

A história se explica assim: a mulher tem que ficar em casa porque tem que cuidar dos filhos, e, portanto, seu lugar é o lar. Como “corpo doméstico” naturalmente representa desde o ponto de vista social, “um zero”, o “segundo sexo”. Enquanto os homens se sobressaem na vida econômica, política e intelectual representam um sexo superior. A descoberta dominante do papel da mulher na sociedade matriarcal primitiva destrói esse mito capitalista. A mulher da época selvagem dava a luz a seus filhos e ficava livre, independente e representava o centro da vida cultural e social. [...]. Em nossa sociedade a principal razão que leva justificar a inferiorização da mulher é sua condição de criadora.

Desde antes da firmação do capitalismo, nas relações de classes, o feminino já havia perdido a legitimidade de sua identidade, uma vez que a maternidade passou a ser considerada moeda rentável, colocando a mulher numa posição animalesca, acentuando sua posição inferior. E, enquanto os homens continuam assumindo posições elevadas nas mais diversas relações sociais negam às mulheres esse direito, de maneira que as poucas a ocuparem o mesmo espaço na vida social são descriminadas de alguma forma.

A autora Raquel Gutiérrez (1985) comenta que nas sociedades em que há divisão de classes e sexos, a cultura é um entrave para a conquista de direitos na relação de gêneros, pois ao comparar, por exemplo, a vida das meninas a dos meninos, percebe-se que desde cedo as meninas são ensinadas a imitarem as mães; as brincadeiras, as tarefas domésticas e o modo como aprendem a se arrumar, tende a uma única finalidade: agradar os homens. Já os meninos sempre foram livres para se aventurar em brincadeiras que os façam extrapolar suas emoções, além de aprenderem desde cedo que a mulher se encontra abaixo dele na aquisição de direitos. De igual modo Gutiérrez (1985, p. 19) esclarece:

Meninos e meninas crescem num mesmo mundo dividido: de um lado os homens, livres, independentes, ativos, fortes, agressivos; do outro as mulheres, servis, dependentes, passíveis, frágeis, impotentes e dóceis. Desde os primeiros anos de sua infância, a menina aprende a conter-se e a ênfaseposta em sua aparência a leva não só a aceitar-se, mas a cultivar-se como objeto.

Enquanto a soberania é operante no homem, a mulher, ao sujeitar-se a ele, deixa de se reconhecer como sujeito que possui vida e a concede. Esta perda da autonomia gera conflitos à mulher, cujos sentimentos a fragiliza. Simone de Beauvoir (1980) explica que esse sentimento é gerado no seio familiar, porquanto a menina assume uma posição de indivíduo subalterno, ao receber responsabilidades transferidas pela mãe desde cedo, tendendo a uma vida sem muitas perspectivas. Conquanto, o mesmo destino não é posto ao menino. Essa domesticação a que a mulher se submete e se adapta, mesmo consciente, reforça a dominação do patriarcado sobre a diminuição dos direitos da mulher.

4 | O FEMININO E A LUTA PELA RESSIGNIFICAÇÃO DA IDENTIDADE NA SOCIEDADE PATRIARCALISTA

Ao trazer o questionamento sobre a identidade feminina é preciso pensar na dimensão do sentido da palavra, uma vez que a mesma é dinâmica e não se constrói momentaneamente, mas, sim no decurso do tempo envolto de história. Diante disso, é necessário considerar o papel da literatura durante esse processo, tendo em vista que a maioria dos escritores eram e ainda são homens.

Conforme Mary Wollstonecraft (2015), a educação recebida pelas mulheres baseia-se em suas rotinas, de modo que alguns escritores alimentam suas mentes de ideias inequívocas, sobre sua natureza feminina; são lembranças ilustrativas de períodos diferentes de suas vidas, sendo que uma lembrança rememora outra, fazendo-as crer num falso poder baseado em sua feminilidade.

Onde achar força para recorrer à razão e se elevar acima de um sistema de opressão que bombardeia as lindas promessas de primavera? Essa cruel associação de ideias à qual cada coisa conspira para desviar todos os seus hábitos de pensar ou para falar com mais precisão dos sentimentos, recebe novas forças quando [elas] começam a agir um pouco por si mesmas; pois elas então percebem que é somente por meio de exercitar emoções nos homens, que o prazer e o poder são obtidos. (WOLLSTONCRAFT, 2015, p. 169).

A materialidade corpórea neste caso cede lugar à opressão e ao aprisionamento do “eu” feminino, o que é naturalmente compreensível, no que tese a educação recebida, já que a mulher é vislumbrada com objeto de desejo e seus corpos vistos como depósito de espermas. E ainda segundo a autora (idem, 2015), na falsa contemplação momentânea à face do poder, sem argumentar, ela aceita a vontade do homem. E mesmo quando se entregam ao amor e não conseguem êxito é porque não encontram em si a superioridade que há no oponente, sendo então classificadas como libertinas.

São muitas as questões que envolvem e rebaixam as mulheres a níveis desumanos, pois, condenadas por sua sexualidade, elas viveram e ainda vivem, presas a um sistema patriarcal opressor, que as priva de seus direitos, motivo que impulsionou o surgimento do movimento feminista, cujo termo empregado primeiramente nos Estados Unidos por volta de 1911, incorreu “movimento das mulheres” ou “problemas das mulheres” no século XIX.

[...] o feminismo pode ser definido como a tomada de consciência das mulheres como a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as movem em busca da liberdade de seu sexo, o de todas as suas transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim. Partindo desse princípio, o feminino se articula como filosofia política e, ao mesmo tempo, como movimento social. (GARCIA, 2015, p. 13).

O feminismo não se resume a um único pensamento e nem é definido em uma única

vertente, mas há várias, isto porque envolve pensadores de todo o mundo, são mulheres e até mesmo alguns homens, que munidos de uma consciência crítica, lutam para desfazer os discursos preconizados pelo inconsciente coletivo que intencionalmente apregoam o masculino como universal, reforçando o androcentrismo.

Interessada em um pensamento de origem, anterior ao patriarcado, que pudesse explicar historicamente a subordinação da mulher, a teoria feminista busca conhecimentos científicos que possam orientá-las.

[...] o teórico Levi- Strauss, na problemática da distinção natureza/cultura, para explicar o que é sexo e gênero: a suposição de haver um feminino natural ou biológico, subsequentemente, transformado numa mulher, socialmente subordinada, com a consequência de que “sexo” está para a natureza ou a “materia-prima” assim como o gênero está para a cultura ou o “fabricado”. (BUTLER, 2021, p. 74).

Seguindo esse viés, quando se fala em gênero, entende-se que feminino e masculino não se constituem biologicamente, mas culturalmente. Nesse sentido, o psicanalista Robert Stoller (1968) explica em seu livro: *Sex and Gender* que o sexo não é determinante do fator orgânico no homem e na mulher. Sexo está diretamente ligado a fatores biológicos de predisposição genética, e gênero se resume a um conjunto de manifestações, como sentimentos, pensamentos, comportamentos e fantasias relacionados tanto à masculinidade quanto à feminilidade, portanto, não se adquire biologicamente, ao contrário, se constrói culturalmente.

Ainda de acordo com Stoller, ao oposto do que diz Freud, seria o menino, e não a menina, que teria de enfrentar o caminho mais tortuoso com vias de se assentar como ser sexuado; a feminilidade, e não a masculinidade é primária. Portanto, para a teoria feminista, é preciso evidenciar a noção preconceituosa, uma vez que a biologia não determina o comportamento.

São muitos os discursos que permeiam o universo masculino, ditando regras e reforçando o inconsciente coletivo de que a mulher deve viver sob o domínio do homem. Bustos (2020), no livro *Pariremos com prazer*, menciona um exemplo da Bíblia registrado em Gênesis 3:16 que diz: “Com dor darás à luz”. Esse discurso contrapõe algumas teorias de caráter depreciativo, as quais procuram reforçar a ideia de servidão das mulheres na relação de gêneros. Segundo a escritora, são textos mal interpretados como estes, os responsáveis por condenar o feminino a uma vida de trevas. Para tanto, ao entregarem a mente e os corpos para a expiação do pecado original, a mulher passa a ser considerada a única culpada pela queda de Adão, o que não é verdade, não ao menos àqueles que realmente sabem interpretar a bíblia.

Bustos (2020), continua afirmando que, sim, há prazer em parir, e este sentimento contradiz o discurso do medo imposto às mulheres, pois, de acordo a autora (*apud* Bartolomé de las Casas) as mulheres do Caribe, de 500 anos atrás, pariam sem dor. A

veracidade do discurso debatido pela autora tem respaldo em achados arqueológicos, após a segunda Guerra Mundial, cujas informações ficaram ocultas às pesquisadoras (mulheres) por muito tempo.

Voltando as pesquisas de Bustos (2020), o útero e a vagina são uma unidade e as contrações do útero, ao contrário do que dizem, provocam prazer sim, pois correspondem às manifestações do sagrado. E a não exclusividade desse direito leva o masculino a escravizar o feminino através de sua sexualidade.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao mensurar o termo ‘ressignificação’ pretendeu-se chamar à atenção para uma mudança no que tange a uma nova definição da palavra identidade feminina. Primeiramente, porque anteriormente à dominação patriarcal, a mulher gozava de plena liberdade, época em que o feminino não era fragilizado por sua condição sexual.

A inferiorização da mulher, no meio social, deu-se a partir da exploração do trabalho, mais precisamente ao ser instaurada a divisão de classes. Somado a isso, a sacralização da maternidade foi benéfica aos olhos do oponente, significando um meio de impedir as mulheres de seus direitos, como ao próprio controle de si e a participação ativa nas mais altas funções sociais. Estas, como se sabe ainda nos dias de hoje são garantidas aos homens.

Dessa forma, ao entender os caminhos do patriarcado, a respeito do controle tanto físico, como psicológico do feminino, no decorrer da história, foi possível compreender o porquê o inconsciente coletivo alimentou-se com tantos preconceitos. Isso também vale para a mulher, tendo em vista, que muitas desconhecem a verdade camouflada na cultura patriarcal, na qual se inserem, considerando que a domesticação é um dos fatores que contribuem para a insignificância de sua natureza feminina.

Verificou-se por meio da literatura que a desigualdade de direitos do feminino está enraizada na dominação patriarcal, que fundamentado em princípios religiosos, impossibilitou a mulher de governar a si própria, além de limitá-la, ainda nos dias de hoje, da participação das mais importantes atividades sociais. Tendo em vista, que na antiguidade o feminino era livre e venerado por sua condição de gerar a vida.

REFERÊNCIAS

CAMPBEL, J. **Todos os nomes da Deusa**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

CAMPBEL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CHILDE, G. **O que aconteceu na história**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores / Círculo do Livro, s/d.

BACHOFEN, J. J. **Das Mutterrecht, Stuttgart: Verlag von Kraus und Hoffmann**, 1861livro

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos**; tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 1980.

BUSTOS, R, C. **Pariremos com prazer**. Belo Horizonte: Luas, 2020.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminino e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2021, 2^a ed.

GARCIA, C. C. **Breve história do feminino**. São Paulo: Claridade, 2015. 3^a ed.

GUTIERREZ, R. **O feminismo é um humanismo – o sentido libertário da luta da mulher**. São Paulo: Nobel, 1985.

HALLWASS, A. **Reflexões sobre a função psicológica do mito numa abordagem junguiana**. 2003. 93p. Monografia (Graduação em Psicologia) – Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2003. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/handle/123456789/2884>. Acesso em: 30 ago. 2021.

INGRASOTANO, P. M. **Ontologia do Sagrado Feminino: a outra história precisa ser contada**. Curitiba: Appris, 2018.

JUNG, C, G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LENER, G. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.

NASIO, J-D. **Édipo: o complexo do qual nenhuma criança escapa**. Tradução André Telles Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

NEUMANN, E. **História da origem da consciência**. São Paulo: Cultrix, 2015.

NEUMANN, E. **A Grande Mãe: Um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente**. São Paulo: Cultrix, 2021, 2^a ed.

REED, E. **Sexo Contra Sexo ou Classe Contra Classe**. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2008.

Stoller, R. J. (1984). Sex and gender: The development of masculinity and femininity. Londres: Karnac Books. (Originalmente publicado em 1968).

WOLLSTONECRAFT, M. **Reivindicação dos direitos das mulheres: o primeiro grito feminista**. São Paulo: Edipro, 2015.

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO - Doutoranda em Estudos Literários (FCLAr/UNESP) e professora bolsista que ministra, desde o segundo semestre de 2022, no curso de graduação em Letras da FCLAr/UNESP, disciplinas da área de Literatura, a convite do departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas da FCLAr/UNESP, mediante pagamento de auxílio financeiro didático acumulativo com a bolsa vigente (CAPES/PROEX). No doutorado, seu projeto de pesquisa é sobre a intertextualidade entre os romances de Dulce Maria Cardoso e suas epígrafes de Dulce María Loynaz, e está sendo realizado sob orientação da Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite. É bacharela e licenciada em Letras - português/inglês (UNESP, 2017), mestra em Estudos Literários (UNESP, 2019) e especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura (UTFPR, 2020). Na graduação, desenvolveu Iniciação Científica Departamental, cujo título foi “Traços do Surrealismo na composição de *A torre da Barbela*, de Ruben A.”, em que foram investigados aspectos do Surrealismo no romance que constituiu o corpus da pesquisa, que recebeu Menção Honrosa no Congresso de Iniciação Científica da UNESP em 2016. A Iniciação Científica foi realizada sob a orientação da Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi e sob a coorientação da Profa. Dra. Tania Mara Antonietti Lopes. Ainda na graduação, foi monitora voluntária e, posteriormente, bolsista de Literatura Portuguesa, sob supervisão da Profa. Dra. Renata Soares Junqueira, momento em que teve a oportunidade de ministrar aulas eletivas para sua própria turma. Já no mestrado, foi bolsista CNPq e, na dissertação intitulada “A não-pertença em *Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso”, definiu a não-pertença segundo a psicologia social e averiguou a construção desse tema pelas categorias narrativas no romance estudado. A dissertação foi realizada sob orientação da Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel. Na especialização, sob orientação da Profa. Dra. Ana Paula Pinheiro da Silveira, averiguou o problema do ensino de dissertação argumentativa no contexto pré-vestibular, propondo uma metodologia de ensino para tal.

A

- Arquétipo 27, 29
A Vênus de Ille 21, 23, 24, 25, 26

C

- Categorias narrativas 7, 9, 13, 14, 37
Conto 13, 21, 22, 23, 24, 25

D

- Dulce Maria Cardoso 1, 2, 3, 6, 13, 14, 37

E

- Espaço 5, 6, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 32
Estranho 21, 22, 24, 25

F

- Fantástico 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 26
Fantástico tradicional 15, 16
Feminino 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36

G

- Garcia 27, 33, 36
Genette 1, 2, 7, 8, 10, 14
Grande mãe 27, 28, 29, 30, 36

I

- Identidade feminina 27, 31, 33, 35
Ignácio de Loyola Brandão 15, 16
Igualdade 27
Ingrasiotano 27, 30, 36

L

- Lerner 27, 30
Linguagem 5, 6, 7, 13
Literatura 4, 14, 15, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 33, 35, 37
Literatura brasileira 15
Literatura fantástica 15, 20, 21, 22, 25, 26
Literatura Portuguesa 37

M

- Maravilhoso 21, 22, 25
Masculino 27, 28, 29, 31, 34, 35

N

- Não-pertença 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 37
Narrador 1, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 18, 22, 23, 24, 25, 26
Narrativa 2, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 21, 22, 23, 25, 26
Narratologia 7, 9
Neumann 27, 28, 29, 31, 36

O

- O chão dos pardais 5, 6, 7, 13, 14
Os meus sentimentos 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 37

P

- Prosper Mérimée 21, 23

R

- Ressignificação 27, 33, 35

T

- Tempo 7, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 23, 28, 29, 30, 33, 35
Teoria Literária 20
Todorov 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26
Tradição oral 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

W

- Walter Benjamin 1
Wollstonecraft 27, 36

Literatura:

Imaginação e seus dispositivos 2

- 🌐 www.atenaeditora.com.br
- ✉️ contato@atenaeditora.com.br
- 📷 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
- FACEBOOK www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Literatura:

Imaginação e seus dispositivos 2

- 🌐 www.atenaeditora.com.br
- ✉️ contato@atenaeditora.com.br
- 📷 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
- FACEBOOK www.facebook.com/atenaeditora.com.br