

Organizadora:
Gabriela Cristina Borborema Bozzo

VOZES LITERÁRIAS:

uma jornada pelos clássicos
e contemporâneos

Atena
Editora
Ano 2024

Organizadora:
Gabriela Cristina Borborema Bozzo

VOZES LITERÁRIAS:

uma jornada pelos clássicos
e contemporâneos

Atena
Editora
Ano 2024

Editora chefeProf^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira**Editora executiva**

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Ellen Andressa Kubisty

Luiza Alves Batista

Nataly Evilin Gayde

Thamires Camili Gayde

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2024 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2024 Os autores

Copyright da edição © 2024 Atena

Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena

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

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª 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

Vozes literárias: uma jornada pelos clássicos e contemporâneos

Diagramação: Ellen Andressa Kubisty
Correção: Flávia Roberta Barão
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizadora: Gabriela Cristina Borborema Bozzo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

V977 Vozes literárias: uma jornada pelos clássicos e contemporâneos / Organizadora Gabriela Cristina Borborema Bozzo. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2024.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-2130-6

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.306232812>

1. Literatura. I. Bozzo, Gabriela Cristina Borborema (Organizadora). 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 volume *Vozes literárias*: uma jornada pelos clássicos e contemporâneos, apesar de breve, apresenta estudos que, organizados cronologicamente segundo seu *corpus*, de fato correspondem ao título. Desse modo, vamos do clássico ao contemporâneo, do Realismo ao Cordel de autoria feminina e de representação feminina e, nesse sentido, os quatro estudos que compõem esse e-book formam um caminho dançante entre o século XIX e o XXI.

Assim, temos, como *corpus*, o conto do escritor realista brasileiro Machado de Assis “A cartomante”, do século XIX; o romance *Ulysses*, de James Joyce, do século XX; o primeiro poema de *Chuva Oblíqua*, do modernista português Fernando Pessoa (ortônimo), do século XX; a pintura *Sonho causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de acordar*, do pintor surrealista espanhol Salvador Dalí, também do século XX e, por fim, o Cordel brasileiro nordestino de autoria masculina e feminina que apresenta a representação da mulher, do século XX e XXI.

Ainda, cabe elencar a pluralidade teórica que coteja os objetos de estudo elencados. Quanto ao conto machadiano, temos os aspectos da literatura fantástica. Já o romance de Joyce é verificado sob a ótica da leitura fragmentária. O poema de Pessoa e a pintura de Dalí são investigados em conjunto, norteados pela abordagem intertextual e pela noção de suprarrealidade surrealista proposta por André Breton. Por fim, o Cordel é cotejado segundo uma perspectiva social, política e histórica, principalmente, tendo, portanto, uma investigação bastante abrangente.

Portanto, os quatro estudos que constituem o livro digital são capazes de enriquecer o horizonte de pesquisadores em diversos estágios acadêmicos, em especial aqueles que podem neles se inspirar e encontrar pontos de partida para tecer outros estudos, por meio de *insights* gerados pela leitura crítica do e-book em pauta. O título do livro, que é encabeçado pelo termo “vozes literárias”, utiliza delas para gritar, cronologicamente, a favor do fazer artístico, da arte pela arte e da arte pela História, pela política e pela vida, uma vez que não há arte sem vida, mas não pode haver – não deve haver – vida sem arte.

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

CAPÍTULO 1	1
ASPECTOS DO FANTÁSTICO NO CONTO “A CARTOMANTE” DE MACHADO DE ASSIS	
Fernando Rodrigues da Costa	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3062328121	
CAPÍTULO 2	10
O ROMANCE CONTEMPORÂNEO E A LEITURA FRAGMENTÁRIA DE ULYSSES, DE JAMES JOYCE	
Evandro Rosa de Araújo	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3062328122	
CAPÍTULO 3	30
UM POETA MODERNISTA, UM PINTOR SURREALISTA: INTERTEXTO ENTRE FERNANDO PESSOA E SALVADOR DALÍ	
Gabriela Cristina Borborema Bozzo	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3062328123	
CAPÍTULO 4	39
A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA LITERATURA DE CORDEL NO SÉCULO XX-XXI	
Wesllainy dos Santos	
Acassia Anjos	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3062328124	
SOBRE A ORGANIZADORA	59
ÍNDICE REMISSIVO	60

ASPECTOS DO FANTÁSTICO NO CONTO “A CARTOMANTE” DE MACHADO DE ASSIS

Data de aceite: 01/01/2024

Fernando Rodrigues da Costa

Graduado em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e com Mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP – Campus de Assis)

RESUMO: A presente pesquisa tem como objetivo analisar as diferentes acepções do universo fantástico que permeiam o conto *A Cartomante* do escritor Machado de Assis. Pode-se perceber que esta figura encontra-se largamente inserida dentro do imaginário popular em diversas sociedades e períodos como sendo uma mulher misteriosa dotada de habilidades advindas de uma natureza milagrosa e que pode desvendar os acontecimentos futuros. Os estudos teóricos de Tzevetan Todorov, David Roas, John Gledson, entre outros autores serão abordados visando o aprofundamento dos contextos culturais, sociais e históricos onde o fantástico surge, destacando também os meandros enigmáticos e insólitos nos quais a obra machadiana pode trafegar.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; *A Cartomante*; Contos; Universo Fantástico; Insólito.

INTRODUÇÃO

O conto *A Cartomante* de Machado de Assis data de 1896 e pertence ao período que a fortuna crítica considera como sendo a segunda fase do autor, esta tem início em 1881 com a publicação do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um divisor de águas nas obras do escritor e para a literatura brasileira como um todo. Os críticos destacam as publicações desta época como fundamentais, sendo também detentoras de uma notável maturidade, perspicácia e ousadia tanto em romances quanto nos contos.

Através da narrativa em questão pode-se observar um triângulo amoroso entre Camilo, Rita e Vilela em uma trama cercada de mistérios e indagações. Esta análise terá como foco principal a figura da cartomante em consonância com os elementos fantásticos que permeiam o enredo. Estes indícios são revelados não somente pelas relações e caracterizações das personagens, mas sobretudo na aproximação dos detalhes entrelaçados pelo fio da narrativa que lança diversos questionamentos para o leitor.

Analisando alguns aspectos históricos e culturais sobre a personagem da cartomante torna-se evidente o quanto esta figura é sobejamente conhecida dentro de nossa sociedade. Não é incomum atualmente deparar-se com placas, anúncios e propagandas de todos os tipos sobre pessoas dotadas de uma espécie de poder sobrenatural de previsão ou adivinhação do futuro. Esta temática é também comumente abordada e explorada pelas diversas mídias e linguagens, como observa-se nas canções, músicas, quadrinhos, seriados, filmes e telenovelas, todos trazendo de algum modo este arquétipo já assimilado pela cultura de massa.

No conto de Machado de Assis não há propriamente uma afirmação de que a personagem da cartomante seja uma cigana, no entanto podemos aproximá-la da figura da mulher transgressora e marginalizada. A dissertação da pesquisadora Ianny Lima Maia (2016) chamada: “Representações de ciganas em Cervantes, Merimée e Machado” traz relevantes acepções sobre este assunto, podemos assim observar que os ciganos (nome primordialmente advindo do termo gitanos), surgem como povos nômades em sua grande maioria, mal vistos pela sociedade e muitas vezes possuindo uma língua específica, vestimentas e tradições próprias. Devido aos costumes que não caracterizavam a fixação e a solidificação de um estado, os ciganos acabaram relegados para uma posição de não-lugar dentro do meio social, por isso também a formação de preconceitos que os classificam em geral como trapaceiros e conquistadores, ou ainda como possuidores de habilidades para o convencimento, a sedução e a persuasão.

O pouco espaço das mulheres na sociedade (sobretudo se pensarmos na mulher cigana ou de posição estrangeira com um tipo de trabalho incomum), agrava a visão que tende a aproximar as videntes da mulher demoníaca, não obstante pode-se apontar também que as personagens femininas em Machado de Assis costumam ser ambíguas e permeadas de símbolos e mistérios:

Curiosamente, ainda estamos num mundo bastante repressivo, onde uma mulher pode ser morta pelo marido por cometer adultério (“A Cartomante”), a simples visão de um par de braços despidos pode deslumbrar um rapaz (“Uns braços”) e a escravidão está sempre no fundo da cena – vejam as palavras finais de “Dona Paula” –, todavia nada parece estar fora dos limites para o escritor. Junto com sua percepção social desenvolve-se uma visão inteiramente desiludida da moralidade humana – o egoísmo e a vaidade dominam – e até uma consciência (oculta pela ironia por razões óbvias) da importância e do poder do sexo. (GLEDSON, 2007, p.13).

Nesta análise será possível perceber também que o poder feminino mostra-se primeiramente de forma recolhida, para logo em seguida se tornar a mediação principal dos acontecimentos. Paulatinamente as personagens começam a orbitar em torno da enigmática cartomante italiana e de suas possíveis previsões. O final, ao mesmo tempo trágico e chocante, tende a racionalizar o aspecto sobrenatural. Entretanto, pode-se observar que a construção mística e simbólica da cartomante permanece e traz junto um arcabouço de perguntas e hesitações por parte do leitor durante o conto.

A EMBLEMÁTICA FIGURA DA CARTOMANTE

O fio condutor que desenvolve o conto é o triângulo amoroso formado por Rita, Vilela e Camilo, este último vai gradualmente criando laços com Rita, eles passam então a viver uma paixão às escondidas e a jovem com dúvidas sobre o futuro inicia consultas com uma cartomante italiana. A narrativa começa a girar em torno desta que é possivelmente uma cigana, mas para além disso pode ser vista como uma mulher de posição marginalizada na sociedade, usando-se cotidianamente de suas habilidades e jogando com possíveis revelações sobre o destino alheio. Em determinado momento do conto os dois amantes passam a ser interceptados por cartas anônimas que pretendem revelar publicamente os encontros secretos. Meses depois um bilhete identificado pelo nome de Vilela pede que o amigo compareça urgentemente em sua casa, Camilo por acidente de percurso se vê de frente para a casa da cartomante e opta por realizar uma breve consulta. Saindo tranquilizado pela senhora Camilo segue ao encontro de seu amigo, finalmente se depara com uma cena trágica: Rita morta e Vilela imerso em fúria por ter descoberto o adultério, este acaba por disparar também contra o amigo Camilo e o conto é finalizado com a morte dos dois amantes.

Pode-se observar que certos tópicos inseridos no enredo são comuns dentro das obras machadianas, vemos assim que o triângulo amoroso constrói as bases para a rede de ocorrências que formam o desenrolar da trama. Este tópico pode ser visto também no romance *Dom Casmurro* (1899) (famoso trio entre Capitu, Bentinho e Escobar), ou ainda em contos como *Trio em lá menor* (1896) (Maria Regina e os pretendentes Miranda e Maciel) e *A causa secreta* (1885) (Maria Luísa, Fortunato e Garcia). Outra faceta do escritor se revela em uma arquitetura de mistério que permeia a linha narrativa do começo ao fim, de fato algo recorrente em Machado de Assis e que tende a deixar o público sempre com mais dúvidas do que respostas após a leitura de seus romances e contos.

Outro ponto fundamental é a figura ambígua que parece inerente ao cerne de construção das mulheres machadianas, assim como nas outras narrativas citadas percebemos que no conto *A Cartomante* as mulheres surgem como figuras evidentes não apenas para conduzir o percurso da trama, mas que também aos poucos passam a influenciar em todas as ações e decisões das personagens. Em um âmbito temático geral percebemos que as obras de Machado de Assis recorrem frequentemente aos temas do adultério, da frustração, do ciúmes, da composição, da ideia fixa, do mistério, da obscuridade, do triângulo amoroso, entre outros. Desse modo, os aspectos trágicos formam de certa maneira um horizonte inevitável nas histórias do escritor, que não raramente consumam o seu final junto com a morte, a loucura ou a solidão.

É importante notar que o conto se inicia com uma frase originada através de uma citação direta da emblemática obra de William Shakespeare:

Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras. (ASSIS, 2004, p.175).

Esta frase surge na quinta cena do primeiro ato da peça de teatro *Hamlet*, na narrativa em questão pode-se dizer que ela reforça o contexto insólito e misterioso que o conto visa construir no leitor, sendo que a mesma surgirá novamente na história, mas desta vez para reforçar as reflexões de Camilo, quando este abandona seu ceticismo e realiza uma consulta com a cartomante. Diferentemente de *Hamlet* o enredo em questão é formado por poucos personagens, pode-se apontar basicamente Rita, Camilo, Vilela e a cartomante, há outros personagens secundários como o homem que controla o tálburi, o pai e a mãe de Camilo que são brevemente aludidos pelo narrador. Seguindo a linha do mistério, no conto é citada a figura de alguém que sabe dos encontros secretos e envia bilhetes aos amantes, porém chegamos ao final da narrativa sem saber de fato quem é esta personagem que envia as cartas dizendo ter conhecimento do adultério e se tornando uma eminente ameaça.

Pode-se salientar que o narrador em terceira pessoa nos conduz dentro de um panorama aonde é possível observar as relações de conflitos entre as personagens e também adentrar por suas reflexões e anseios, uma das características fundamentais na obra de Machado de Assis: “O narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem.” (BRAIT, 2002, p.56). Este narrador externo, perspicaz e detalhista cita as idades de todas as personagens, sabemos assim que Rita é a mais velha dos três, tendo trinta anos e sendo descrita inicialmente como graciosa, viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa. O personagem Vilela é marido de Rita e conta com vinte e nove anos, mas pelo porte grave aparenta ser mais velho. O amante Camilo, vinte e seis anos, é colocado como ingênuo na vida moral e prática, o pai queria que fosse médico, mas este seguiu o funcionalismo público. O jovem é cético e no começo reprova as consultas que Rita faz, entretanto nas cenas finais já desesperado com a possível descoberta do adultério, Camilo se desfaz de seu ceticismo e também consulta às cartas. Finalmente há a descrição da cartomante, esta possui quarenta anos, é italiana (com forte sotaque de seu país de origem), é magra e tem grandes olhos sonsos e agudos.

Pode-se apontar que o olhar é um tópico fundamental na obra de Machado de Assis, nas descrições da cartomante percebemos que esta traz uma ambiguidade inerente em sua personalidade, há assim um grande mistério paradoxal em um olhar que é em um só tempo *sonso e agudo*. Nas narrativas do escritor comumente encontramos personagens que carregam contradições, enigmas e duplicidades, o principal exemplo dessas facetas criadas pelo autor pode ser visto na personagem de Capitu, esta surge não apenas como

exemplo notável dentro da obra machadiana, mas também como uma das mulheres mais poderosas já criadas em de toda a história da literatura brasileira. Os *olhos de cigana oblíqua e dissimulada* ou os *olhos de ressaca*, são marcas patentes quando se trata da concepção feminina arquitetada pelo escritor, em certa medida percebe-se que o tema da mulher dominadora, do poder do olhar ou do vigor feminino são pontos recorrentes em suas obras e surgem com grande relevância na narrativa em questão.

Em diferentes contos e romances o *olhar* pode ser analisado como objeto preponderante e multifacetado, temos assim o olhar por vezes diabólico, dissimulado, conquistador, destruidor, angustiado, fascinante, sonso, grave ou desafiador. Outro exemplo poderia ser até mesmo o *olhar sem olhos* do conto *O Capitão Mendonça* (1870), quando este exhibe os olhos de sua linda filha Augusta para o personagem Amaral, em uma cena ao mesmo tempo aflitiva, insólita e horripilante.

No conto *A Cartomante*, Rita é primeiramente colocada como ingênua, no entanto o narrador a descreverá mais adiante como uma víbora que aos poucos envolve Camilo em armadilhas irremissíveis. Percebe-se assim uma estratégia por parte deste narrador que insere as personagens Rita e a cartomante inicialmente como sonsas e inocentes para logo em seguida revelar as suas posições dominantes na trama, haja vista o fato de ambas acabarem por definir todos os rumos da narrativa.

É possível também pensar a cartomante como uma figura transgressora, constante alvo de preconceitos e por vezes marginalizada em todas as sociedades. Esta seria fundamentalmente uma figura dotada da mistura de uma espécie de técnica, conhecimento e sensibilidade que lhe permite a conexão com outro plano. A curiosa descrição desta cartomante como sendo italiana chama a atenção para o fato de que diferentes comunidades chegavam ao Brasil ao longo do século XIX, entre as várias nacionalidades estavam também os ciganos: “A partir do séc XIX os Rom (romani) vieram em numero significativo para o Brasil, provenientes da Itália, da Alemanha, dos Balcãs e da Europa Central.” (TEIXEIRA, p.28 apud MAIA, 2016, p.77).

A figura da cartomante surge então como fator chave para os meandros da narrativa, sua descrição levanta os mistérios centrais por onde irão circular todas as outras personagens. Pode-se perceber também que as mulheres conquistadoras em outras histórias tendem muitas vezes a ganhar um jogo apenas para desfazer e recriar novas situações, influenciando nas perspectivas fundamentais para o percurso da trama.

AS DIFERENTES FACETAS DO INSÓLITO

O escritor e pesquisador David Roas (nascido em Barcelona em 1965, considerado um dos teóricos mais importantes do fantástico na atualidade), foi largamente utilizado para os levantamentos deste estudo, sobretudo os pressupostos de seu livro intitulado:

*A ameaça do fantástico*¹. Sua concepção oferece uma definição com maior alcance de áreas e naturalmente multidisciplinar, não raramente o autor aplica em seus fundamentos diversos exemplos que fazem analogias ou podem ser utilizados em filmes, análises literárias, quadrinhos, games, dentre outras linguagens. Um dos pontos mais claros para este autor é que o mundo construído no fantástico deve ser sempre um reflexo da realidade do leitor, apontando para uma espécie de irrupção do impossível. Desse modo, há a transgressão do paradigma do real vigente no mundo extratextual, uma evidente quebra do cotidiano prosaico e que caminhe em direção ao sobrenatural, mas valorizando logicamente os pressupostos do que o leitor compreende por realidade. Esta visão de David Roas reconhecendo os processos que estão fora do texto, tais como a cultura, a história, a sociedade e o público leitor serão fundamentais para as bases desta análise.

Tzvetan Todorov (1939 – 2017) em seu livro *Introdução à literatura fantástica*² lançou diferentes bases de análise para o universo fantástico, realizando definições categóricas entre o estranho puro, o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso-puro, apontando que o fantástico seria em sua essência: “Um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico.” (TODOROV, 2004, p.31). No entanto, vemos que para David Roas o problema dessa definição é que o fantástico torna-se algo simplificado a apenas um limite entre dois gêneros, o fantástico segundo o panorama atualizado por este autor não pode ser definido somente pela vacilação nem ficar restrito ao texto, é importante valorizar a participação do leitor na construção e compreensão, sendo o fator *extratextual* um ponto fundamental. Pode-se ressaltar que dentro desta visão contemporânea do fantástico David Roas refuta principalmente as questões onde Todorov afirma que a literatura fantástica já não teria mais sentido a partir do século XX, mostrando em seu argumento todas as evoluções do gênero, apontando para escritores como Jorge Luis Borges e Júlio Cortázar, trazendo assim os pressupostos fantásticos que atualmente espalham-se pelos distintos recursos midiáticos como o cinema, as redes sociais, os quadrinhos e as séries.

Analisando o conto *A Cartomante* é possível destacar alguns elementos insólitos que não dependem propriamente de alguma transformação sobrenatural ou acontecimento monstruoso para inferirmos certas características comuns ao gênero. De fato, se levarmos em conta apenas o erro de previsão da cartomante o efeito fantástico poderia se desfazer ao final da narrativa, porém existem outras questões que como veremos mais adiante podem gerar diferentes indagações.

As análises realizadas por David Roas sobre escritores como Edgar Allan Poe (1809 – 1849) e E.T.A. Hoffmann (1776 – 1822) nos conduz para uma certa proximidade aos

1 ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

2 TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

contos de Machado de Assis em que há o elemento fantástico como horizonte principal da trama. Assim como ocorre com os escritores citados, percebemos muitas vezes na obra machadiana uma quebra de expectativa no final de suas narrativas, elevando ao máximo o suspense para então suscitar a anulação deste mesmo. Ora, isso provavelmente nos levaria para uma concepção do *fantástico estranho*, sobretudo se considerarmos somente o término do conto, quando o narrador joga um balde de água fria no leitor e salienta um possível erro da cartomante, trazendo um final trágico onde Camilo acredita na vidente e é assassinado pelo amigo. Como David Roas aponta, este efeito ocorre quando “Os fenômenos, aparentemente sobrenaturais, são racionalizados no final. (ROAS, 2014, p.41).

Outro fator possível de análise seria interpretar o conto como próximo aos aspectos do *pseudofantástico*, uma vez que a racionalização final poderia servir para um propósito satírico ou alegórico. Entretanto, o final trágico com o assassinato dos dois amantes tende a preservar no leitor um efeito lúgubre e permeado de dúvidas, diferenciando esta narrativa de Machado de Assis de alguns textos de Edgar Allan Poe que em determinados encerramentos trazem a explicação como mote de destaque para o fator grotesco. Os aspectos do *estranho puro* também podem servir como relevante ponto de vista para a compreensão do conto, considerando-se novamente o medo e as questões deixadas em aberto pelo enredo: “Nos deparamos com acontecimentos sobrenaturais que são explicados pela razão, mas que, ao mesmo tempo, se mostram incríveis; ele compartilha com o “fantástico puro” o sentimento de medo diante de tais acontecimentos.”. (ROAS, 2014, p.41).

No percurso do conto percebemos que muitas questões são abertas sem que haja propriamente uma explicação final. Um dos principais mistérios surge na cena em que Camilo recebe a carta de Vilela pedindo que este compareça com urgência em sua casa, o personagem em um misto de dúvida e medo segue no tálburi até o endereço do amigo, mas no caminho é surpreendido por um acidente de carroça recentemente ocorrido e que impede a passagem da rua, sendo então necessário esperar alguns minutos para a nova abertura do caminho:

Quase no fim da Rua da Guarda Velha, o tálburi teve de parar; a rua estava atravancada com uma carroça que caíra. Camilo, em si mesmo, estimou o obstáculo, e esperou. No fim de cinco minutos, reparou que ao lado, à esquerda, ao pé do tálburi, ficava a casa da cartomante, a quem Rita consultara uma vez, e nunca ele desejou tanto crer na lição das cartas. Olhou, viu as janelas fechadas, quando todas as outras estavam abertas e peçadas de curiosos do incidente da rua. Dir-se-ia a morada do indiferente destino. (ASSIS, 2004, p.179).

Como visto, o que chama a atenção na cena é justamente esta inexplicável coincidência posta pelo *destino*, há ainda a concomitância das reflexões de Camilo e novamente a emblemática frase de Shakespeare ecoando nas decisões da personagem. Camilo teve um percurso de vida no qual durante a infância e por influência da mãe

acreditou nos mistérios sobrenaturais, no entanto após este período tornou-se um cético, reprovando inclusive as consultas de Rita sobre o futuro. Este golpe dado pelo destino acaba inevitavelmente por levar a personagem ao encontro da cartomante, Camilo revê então toda a sua descrença e comete o mesmo ato que antes havia criticado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É relevante apontar que os mistérios presentes no conto *A Cartomante* de Machado de Assis permanecem no encerramento da leitura. O medo e a inquietação não são completamente quebrados mesmo que levemos em conta os possíveis erros de previsão, sendo que nossas dúvidas são de certo modo potencializadas. Apesar da racionalização final que nos conduz a acreditar que a cartomante mostrava uma falsa habilidade, surgem ainda outras questões que se mostram sem respostas: Quem afinal enviava as cartas e sabia dos encontros secretos entre Rita e Camilo? Seria Vilela, a cartomante ou outro personagem secundário? Alguém teria contado para Vilela sobre o adultério? O “*encontro*” que a cartomante leu para o futuro de Camilo e Rita poderia ocorrer em outro plano? Qual o efeito destes mistérios no leitor?

Através de diferentes abordagens teóricas foi possível enfatizar a partir de quais modos a necessidade do cotidiano prosaico e posteriormente a quebra deste mesmo pelo impacto do elemento sobrenatural tende a provocar o efeito fantástico:

Uma transgressão que ao mesmo tempo provoca o estranhamento da realidade, que deixa de ser familiar e se converte em algo incompreensível e, como tal, ameaçador. E essa transgressão, essa ameaça, se traduz no efeito fundamental do fantástico: *o medo, a inquietude*. (ROAS, 2014, p.190).

Vemos assim que conduzir uma abordagem dos diferentes caminhos que o universo fantástico adquire em um conto de Machado de Assis pode ser também um útil instrumento para ampliar o horizonte de nossas análises teóricas. Este fato torna-se ainda mais relevante quando pensamos na multiplicidade deste autor, pois em sua obra de uma maneira geral é imprescindível valorizar constantemente as dúvidas, a obliquidade, as brechas, as indagações e os meandros de um texto não raramente dotado de infinitas interpretações.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. *Os melhores contos de Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas de Domício Proença Filho. São Paulo: Editora Global, 2004.

ASSIS, Machado de. *50 Contos de Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas realizadas por John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAIT, Beth. *A personagem*. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MAIA, Ianny Lima. *Representações de Ciganas em Cervantes, Merimée e Machado*. Dissertação de Mestrado. Montes Claros, MG, 2016.

MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: Ficção e Utopia*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

O ROMANCE CONTEMPORÂNEO E A LEITURA FRAGMENTÁRIA DE *ULYSSES*, DE JAMES JOYCE

Data de aceite: 01/01/2024

Evandro Rosa de Araújo

Mestre em Letras e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). Goiânia/GO, Brasil.
<https://orcid.org/0000-0002-1589-7944>

RESUMO: A fortuna crítica do gênero romanesco evidencia a tentativa do artista de inovar o processo de criação de narrativas. O romancista, ao utilizar diferentes temáticas, explora técnicas inovadoras de composição, tais como o discurso indireto, o fluxo de consciência, o monólogo interior etc., consegue criar narrativas com alto grau de inovação, transmitindo maior sensação de verossimilhança ao leitor. Por outro lado, o leitor contemporâneo necessita de alto grau de atenção e múltiplos horizontes e experiências de leitura para melhor compreender e preencher as lacunas deixadas pelo autor ao longo do texto. Mas até que ponto esses romances fragmentários¹ são lidos e apreciados pelo público contemporâneo? Em busca de respostas a esse questionamento, este texto reflete sobre a obra *Ulysses*, de James

Joyce, à luz da contemporaneidade. Para a fundamentação teórica são utilizadas as teorias de Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Proença Filho (1998), Oliveira (2000), Eagleton (2006) e Pinto (2008), dentre outros. Com essa pesquisa chega-se a conclusão que o romance contemporâneo, embora sendo uma narrativa fragmentária pode ser apreciado pelo jovem leitor sem grandes perdas, desde que ele esteja motivado a entender as particularidades do fluxo de consciência, do monólogo interior, e demais recursos estilísticos utilizados pelos autores contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE: Romance. Crítica literária. Recepção. *Ulysses*.

THE CONTEMPORARY NOVEL AND THE FRAGMENTARY READING OF JAMES JOYCE'S *ULYSSES*

ABSTRACT: The critical fortune of the novelistic genre highlights the artist's attempt to innovate around the process of creating narratives. The novelist, using different themes exploring innovative composition techniques, such as indirect speech, the

1 O termo fragmentado, ou fragmentário, utilizado neste artigo é proveniente das discussões de Rosenthal (1975) em seu livro: *O universo fragmentário*, no qual analisa a mobilidade da narrativa romanesca contemporânea.

stream of consciousness and the interior monologue, etc., managed to create narratives with a high degree of innovation, transmitting a more incredible sensation of verisimilitude to the reader. On the other hand, the contemporary reader needs a high degree of attention and multiple horizons and reading experiences to understand better and fill in the gaps left by the author throughout the texts. But to what extent are contemporary audiences read and appreciate these fragmentary novels? This text reflects on the receptivity of the work *Ulysses* by James Joyce in the light of contemporaneity. Thus, for the theoretical basis of this work, we used the theories of Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Proença Filho (1998), Oliveira (2000), Eagleton (2006) e, Pinto (2008), among others. This text will contribute to the understanding of fragmented novelistic. With this research, we concluded that the contemporary novel, although being a fragmentary narrative, can be appreciated by the young reader as long as he is motivated to understand the particularities of the stream of consciousness, the interior monologue, and other stylistic resources. used by contemporary authors.

KEYWORDS: Romance. Literary criticism. Reception. *Ulysses*.

INTRODUÇÃO

A escolha do tema deste artigo deve-se ao fato de o romance contemporâneo ser uma das narrativas mais desafiadoras da literatura, com um estilo inovador que só um leitor experiente pode apreciar sem grandes prejuízos. Desenvolver a motivação para a leitura de romances, portanto, é um desafio a ser enfrentado por educadores de diferentes países, pois a globalização, o aprimoramento da tecnologia e a disseminação das redes sociais têm exigido cada vez mais agilidade e mobilidade dos jovens leitores. Por outro lado, é consenso entre os pesquisadores da área da literatura que a leitura aprofundada de um romance nem sempre pode ser feita com a rapidez que os novos tempos exigem. Autores como Lubbock (1966), Levin (2000), Booth (1980), Schwarz (1987) e Schüler (1989), por exemplo, exploram esse aspecto em suas teorias.

A leitura de obras consideradas complexas e volumosas, tais como *Ulysses*, de James Joyce ([1922] 1983); *Crime e Castigo*, de Dostoiévski ([1866] 2001); *Mrs. Dalloway*, de Woolf ([1926] 2003); *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa ([1956] 2017) e muitas outras acabam não sendo feitas de forma satisfatória, ou, quando lidas em sua integridade, os leitores parecem não identificar as pistas deixadas pelos autores ao longo do texto. Esses aspectos ajudariam o jovem leitor a entender a narrativa com mais facilidade, como muito bem ressaltam teóricos como Bleich (1975), Jauss *et al.* (1998), Iser (2000), Jauss (2000, 2001), Maingueneau (2006) e Zilberman (1989, 2016), dentre outros.

O que se evidencia, quando se revisita a fortuna crítica do tema, é a dificuldade de encontrar leitores experientes e corajosos para adentrarem nesse tipo de narrativa flutuante ou labiríntica que o romance contemporâneo oferece. Com enfoque nessa afirmativa, Maingueneau (2006, p. 74) faz o seguinte comentário:

A missão do verdadeiro intérprete é descobrir o ponto a partir do qual a clareza se obscurece, o texto permite que se aponte o enigma que se espera que encerre. Não pode assim haver textos defeituosos, mas apenas intérpretes deficientes: quem se atreve a afirmar que Montaigne é desorganizado, Gôngora obscuro e Shakespeare loquaz é imediatamente desqualificado.

Se não existem muitos leitores hábeis e corajosos para enfrentar esses livros com narrativas decadentes, incompletas, lentas, não lineares etc., como motivar as pessoas a apreciarem *Ulysses*, de Joyce, ou outro romance com essas bases flutuantes de construção estética? A resposta a essa pergunta certamente ajudaria muitos leitores que compram histórias com narrativas fragmentárias a não desistirem da leitura nas primeiras páginas. De fato, muitos leitores compram livros com essa arquitetura, mas que acabam servindo de enfeite nas estantes. Autores como Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Proença Filho (1998), Oliveira (2000), Eagleton (2006), Pinto (2008), dentre outros, abordam as múltiplas facetas desse tipo de texto, bem como a sua receptividade.

Para a reflexão sobre o romance fragmentado e flutuante, utilizam-se neste artigo as bases bibliográficas e a receptividade do livro *Ulysses*, de Joyce. O texto está dividido em três partes: na primeira, discutem-se os aspectos metodológicos e o romance de fluxo de consciência; na segunda, aborda-se a narrativa contemporânea; e na terceira, retomam-se a obra em análise e o romance fragmentário à luz de sua receptividade.

ASPECTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA E REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA

Este artigo é respaldado por uma pesquisa qualitativa e apoiado em bibliografias sobre o romance contemporâneo presentes tanto na teoria e na crítica literária quanto na estética da recepção, bem como na fortuna crítica da obra *Ulysses*, de Joyce. Apoiase também nas metodologias indicadas por Durão (2015), que prevê múltiplos olhares e interpretações acuradas sobre o processo de análise e interpretação do objeto literário. Neste caso, trata-se de um romance contemporâneo – *Ulysses*, de Joyce –, em um diálogo com os leitores hipotéticos para os quais a obra literária é direcionada.

Para a fundamentação do texto, foram feitas consultas a periódicos na plataforma SciELO – Scientific Electronic Library Online, no Google acadêmico, no portal de periódicos da Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e em livros teóricos sobre o tema. As etapas de mapeamento bibliográfico, leitura, fichamento, escrita e revisão foram primordiais para este estudo. Feitos os devidos esclarecimentos sobre a metodologia de trabalho para geração e análise dos dados, inicia-se a reflexão sobre o romance de fluxo de consciência.

Conforme o dicionário Aurélio, “fluxo” pode ser interpretado como “ato ou modo de fluir, corrente, curso de fluido em um conduto, número de partículas que atravessam uma área por unidade de tempo” (FERREIRA, 2001, p. 326). Todavia, essa definição, apesar de

instrutiva, não é suficiente quando se quer referir a um romance do fluxo de consciência. Autores como Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000) e Pinto (2008), dentre outros, têm explorado vastamente as particularidades do fluxo de consciência na narrativa literária. Para Humphrey (1976, p. 1), por exemplo,

Fluxo da consciência é um desses termos delusórios usados por escritores e críticos. Delusórios porque, embora pareça concreto, é empregado tão variada e vagamente quanto "romantismo", "simbolismo" e "surrealismo". Nunca sabemos se está sendo usado para indicar o pássaro da técnica ou a fera do gênero e somos tomados de espanto ao saber que a criatura designada é, na maioria das vezes, uma monstruosa combinação de ambos.

A expressão "fluxo da consciência" foi primeiramente mencionada por James (1979), que a aplicou aos processos mentais, e posteriormente incorporada por outros psicólogos. Apoiado em bases científicas, James (1979) mostrou que o fluxo de consciência é a junção da consciência pessoal moldada na coletividade, da mutabilidade e continuidade de pensamentos, da mistura e das recordações de lembranças. Mas ressaltou que, entre as recordações, algumas são mais importantes, permanecendo na lembrança cerebral, enquanto outras são passageiras e rapidamente descartadas. O estudioso define fluxo de consciência segundo cinco pontos:

1. Todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal.
2. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando.
3. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo.
4. Ele sempre parece lidar com objetos independentes de si próprio.
5. Ele está interessado em algumas partes desses objetos com exclusão de outras partes, e acolhe ou rejeita – 'escolhe' dentre elas, em uma palavra – o tempo todo (JAMES, 1979, p. 121).

Com o desenvolvimento das formas romanescas e a busca gradativa por narrativas cada vez mais verossímeis, como enfocam os teóricos Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000) e Pinto (2008), foi possível aplicar esse conhecimento da área da psicologia na construção de narrativas literárias, nas quais é explorada a consciência das personagens e proporcionado ao leitor um conhecimento profundo da interioridade dos sujeitos de papel ali representados. Humphrey (1976, p. 2) faz o seguinte comentário:

O romance do fluxo da consciência pode ser mais rapidamente identificado por seu conteúdo, que o distingue muito mais do que suas técnicas, suas finalidades ou seus temas. Por isso, o romance a que se atribui em alto grau o uso da técnica do fluxo da consciência prova, quando analisados, serem romances cujo assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isso é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances.

O que se observa é que, nas narrativas fragmentárias, a maioria dos autores desenvolve a técnica do fluxo de consciência, o que justifica o estudo dessa forma de narrar. Apesar de a presente análise recair sobre *Ulysses*, de Joyce, o autor não foi o único

a usar os recursos de introspecção. De acordo com Humphrey (1976, p. 8), “os leitores poderão, com boas razões, omitir Dorothy Richardson, o mesmo não podendo ocorrer com quem quiser compreender a evolução da ficção no século XX. [...] ela inventou a descrição ficcional do fluxo da consciência”.

Esse tipo de composição já era gestado na *Odisseia*, de Homero ([VIII a.C.] 2003) e também no *Tristram Shandy*, de Sterne ([1759] 1984), mas a técnica ainda não tinha sido explorada o bastante, sem falar que esse tipo de texto era lido, mas não definido como tal, pois esse termo é recente. Conforme Leite (2002, p. 68), essa forma de narrativa “parece ter sido inventada por Edouard Dujardin, em 1888, com *Les lauriers sont coupés*. Anos depois, em 1931, o mesmo autor publicou uma brochura em que tenta teorizar essa prática, definindo o recurso que chamou de ‘monólogo interior’, título também do livro”.

Também a psicanálise freudiana², as tórias bergsonianas³ da relatividade temporal e as pesquisas de William James (1979) na área da psicologia foram as molas propulsoras para que o artista contemporâneo pudesse construir narrativas nas quais eram explorados os personagens até o mais profundo de suas intenções. A citação a seguir mostra um pouco do compromisso do artista que busca desenvolver esse tipo de narrativa.

O maior problema do escritor do fluxo de consciência está em captar a qualidade irracional e incoerente da consciência íntima não pronunciada e, ao fazê-lo, ainda comunicá-la aos seus leitores. Afinal de contas, os leitores do século XX esperam da linguagem e da sintaxe alguma espécie de ordem e inteireza empíricas (HUMPHREY, 1976, p. 58).

Com base na citação acima, constata-se que a narrativa flutuante, ou de fluxo de consciência, busca romper com a forma de narrar tradicional, em que a personagem era vista de forma superficial, tais como as que foram representadas nos romances históricos de Alencar ([1857] 1999), Scott ([1819] 2008) e Cooper ([1826] 1999). Neles, a trama foi construída com base na história factual e dificilmente explora o mundo psicológico das personagens, sem falar que as imagens projetadas a partir das narrativas são blindadas com traços que buscam a superação de um obstáculo ou de uma condição humana.

Esses aspectos são vastamente analisados por Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000) e Pinto (2008), dentre outros. Usando a arte para expressar valores e convenções humanas, o texto romanesco não havia sido objeto de muitos experimentos em sua arquitetura até meados do século XIX.

Outras nuances a serem observadas são os pensamentos, os sonhos e as sutilezas que eram contados por um narrador, quase sempre onisciente, e não imitado diretamente da mente da personagem, como é feito em *Ulysses*, de Joyce. A citação que se segue expressa essa mudança de comportamento do romance contemporâneo.

2 A psicanálise freudiana tem como base a relação do “eu consciente” com o “eu inconsciente”. Dessa forma, a linguagem e os diversos tipos de pensamentos e transtornos decorrem de questões relacionadas com o inconsciente, possuindo algum tipo de manifestação.

3 A esse respeito, Barreto (2016, p. 2) salienta: “Bergson propõe uma filosofia verdadeiramente intuitiva, a qual realizaria uma espécie de união entre a metafísica e a ciência. Ele acreditava que a multiplicidade do tempo prevista na teoria de Einstein estava próxima do entendimento do senso comum: nos sonhos, por exemplo, o tempo da pessoa que dorme tem contração diferente do tempo da pessoa que sonha, sendo, no entanto, ambos, sonho e sono, simultâneos”.

O romance, desde os inícios do século, vem abandonando nitidamente os caminhos da narrativa aprazível de tempos passados, procurando abranger a nova realidade, inicialmente em algumas obras experimentais, e mais recentes em maior escala. Essa nova experiência da realidade liga-se intimamente a um renovado sentimento linguístico, que – libertado das limitações do pensamento lógico, científico e da análise factual se projeta no mundo como possibilidades ou tentativa de uma nova e genuína expressividade (ROSENTHAL, 1976, p. 37).

Rosenthal (1976), D’Onofrio (1981), Filho (1998), Oliveira (2000), Costa (2003) e Harrison (2004), dentre outros, alertam para o fato de que somente quem leu textos que utilizam essa técnica do fluxo de consciência pode relatar a dificuldade para compreendê-los. É, no entanto, indescritível a sensação de poder explorar os vários níveis da mente humana, assim como perceber a profundidade da consciência das personagens na teia narrativa. Por isso, como afirma Humphrey (1976, p. 4), é necessário pensar a “consciência como tendo a forma de um *iceberg* – o *iceberg* inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que aparece. A ficção de fluxo da consciência, para levar avante essa comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície”.

Todavia, somente um leitor motivado e experiente tem condições de se aventurar nesse tipo de leitura sem grandes perdas das conotações implícitas provenientes do objeto literário, conforme alerta Rosenthal (1976). A consciência humana apresenta-se em vários níveis, como explicitado por James (1979), aspectos esses explorados em profundidade pelos escritores, visando reproduzir nas narrativas aquilo que parecia impossível de se fazer nas páginas de um livro.

Um aspecto que é preciso ter em mente é que muitas vezes os romances de fluxo de consciência são mal interpretados e prejudgados por serem de difícil compreensão para o leitor. Mas essa é uma característica que, na verdade, deveria ser valorizada, como salientam Rosenthal (1976), D’Onofrio (1981), Proença Filho (1998), Oliveira (2000), Costa (2003) e Harrison (2004), dentre outros, pois foi dessa forma que o romance conseguiu representar, de forma direta, a vida tal qual ela se manifesta.

Deixando esse enfoque de lado e voltando para o entendimento ou a caracterização do romance de fluxo de consciência, o que se sabe é que esse tipo de narrativa não se constrói simplesmente porque tenta reproduzir o pensamento das personagens. Na verdade, o inconsciente da personagem é o principal foco, pois os artistas exploram, por meio de um monólogo, as sutilezas e individualidades que não seriam ditas pelo narrador convencional. Nesse sentido, salienta Humphrey (1976, p. 66): “Além do método básico da livre associação, os escritores empregam outros artifícios para alcançar o tom e a textura da consciência particular. Estes podem ser classificados sob o termo generalizado de ‘figuras de retórica’”.

O que não pode ser esquecido é que cada autor, usando habilidades próprias, conquistou um jeito singular de explorar o fluxo de consciência. A técnica de Wolf ([1926]

2003) em *Mrs. Dalloway* é diferente da usada por Joyce ([1922] 1983) em *Ulysses*, e esse difere dos demais escritores que exploram essa forma de compor narrativas. Mas todos esses artistas têm como ponto de referência a representação da pré-fala, da fala e daquele universo obscuro que se enfrenta a cada instante na escolha das palavras, como lembra Saussure (1975) ao discorrer sobre o eixo paradigmático e sintagmático para a formulação de frases, períodos e expressões diversas usados na efetivação dos discursos diários.

Enfim, o romance de fluxo de consciência não pode ser definido com palavras, e sim com a singularidade dos sentimentos de quem se aventura a adentrar nos recônditos becos dessa narrativa de mil faces.

ULYSSES E SUA RECEPTIVIDADE

A teoria e a crítica literária mostram a grande dificuldade enfrentada pelos artistas que aderiram aos conceitos de produção artística nos moldes modernistas. Grandes nomes da pintura, da escultura, da literatura e das artes em geral tiveram de enfrentar de forma veemente o tradicionalismo para conquistarem espaço ou reconhecimento da crítica e do gosto popular. Quanto à literatura, afirma Harrison (2004, p. 10):

Estudar o modernismo literário é ler a obra de poetas do início do século XX que se afastam dos padrões convencionais de metro e rima, ou de romancistas cujas formas de narrativas parecem frustrar deliberadamente as convenções narrativas aceitas. As obras resultantes têm um inegável prestígio na cultura do século, mas não se pode dizer que tenham alcançado popularidade.

Muitos artistas não aderiram ao movimento modernista, como pode ser conferido na historiografia literária. Mesmo com o passar do tempo, o que se percebe é que existem muitos críticos, especializados ou não, que ainda não aceitam que a arte literária tenha se modificado para contemplar os novos tempos. Teóricos como Silva (1999), Campagnon (2006), Wellek e Warren (2002), Yunes (2002), Todorov (2016) e tantos outros têm abordado essas questões em seus trabalhos.

Não se afirma aqui que as formas romanescas tradicionais estejam obsoletas, e sim que na contemporaneidade os conceitos e visões do belo artístico têm se modificado e fazer arte usando as técnicas do século XVIII seria no mínimo ignorar os ideais de verossimilhança dos dias atuais, pois a mobilidade vivenciada pela globalização não corresponde aos da idade clássica. Todavia, antes de avançar nessa reflexão é bom ver a opinião de Rosenfeld (1969, p. 79) a esse respeito:

É absurdo negar à arte tradicional o direito de vida, já que vastos setores do público lhe dão franca preferência. No entanto, tem-se diante dessas manifestações a impressão de que não fazem por inteiro parte de nosso tempo. É apenas na sua temática que tomam conhecimento das transformações da nossa época. Estas não atingem ao âmago, as formas de expressão.

Ao refletir-se sobre a receptividade de *Ulysses* nos dias de hoje, cujos exemplares são vendidos no mundo todo, e compará-la com aquela realidade de 1922, ano de sua primeira publicação, percebe-se que muita coisa mudou. A obra já sofreu pesadas críticas, teve sua publicação vetada nos Estados Unidos da América e foi impedida de ser lançada na Irlanda. Durante muito tempo, *Ulysses* foi considerado como um livro que não tinha condições de dar certo. Quanto a esse enfoque, D'Onófrío (1981, p. 205) faz uma reflexão interessante:

O romance *Ulysses*, quando publicado em Paris, em 1922, pelo mecenatismo de uma amiga do escritor, encontrou sérias resistências nos ambientes puritanos da época, que o consideraram uma obra obscura e obscena. Mas anos depois, pela crítica elogiosa de Stuart Gilbert, T. S. Eliot e Edwin Muir, o romance teve o merecido sucesso e foi traduzido para as principais línguas da Europa. Joyce então passou a ser considerado o grande inovador da prosa de ficção e sua técnica narrativa passou a fazer escola. Em verdade, não há ficcionista de vanguarda que não acuse influências joycianas, quer inove a linguagem romanesca, quer reestruture fábulas e personagens.

Foi somente graças a uma pequena livraria francesa que a publicação das primeiras edições de *Ulysses* tornou-se possível. Gradativamente a obra ganhou o gosto do público leitor e tornou-se modelo do novo romance que rompia com as antigas formas e aprimorava ainda mais o jeito de se construir narrativas romanescas, como pode ser conferido em Silva (1999), Wellek e Warren (2002), Yunes (2002), Campagnon (2006), Todorov (2016) e tantos outros.

Ao observar a receptividade de *Ulysses*, o que se nota é o estranhamento que a obra é capaz de suscitar, seja no âmbito da linguagem e na construção das personagens, seja no enfoque temporal e espacial etc. Então, surge o questionamento: não é esse o caráter da verdadeira obra de arte? Nesse sentido, não demorou muito para os leitores perceberem que a obra era um mosaico, na qual o artista colocou suas vivências, convenções e conotações sociológicas, religiosas, históricas, filosóficas etc. Ele também depositou em sua narrativa fragmentária, intertextos de inúmeros trabalhos que ajudaram a criar um herói completamente desconstruído, diferente daquele idealizado pela idade clássica.

O escritor de hoje, segundo o novo modelo proposto, deve ser um observador impassível, que olha para o espetáculo da vida e descreve os objetos que o compõem, apanhando a beleza que as coisas encerram quando vistas sem a ação massificadora e deformadora do hábito (D'ONOFRÍO, 1982, p. 205).

Tendo em vista a importância que *Ulysses* exerce na literatura moderna, parte-se do princípio de que, como obra de arte, se trata de uma narrativa que nunca se esgota, e que desde o seu lançamento tem sido alvo de constantes tentativas de análise. Esse livro já foi explorado sob o enfoque literário, linguístico, filosófico, sociológico e de muitas outras formas, mas certamente, ao findar de cada estudo, os pesquisadores somente chegavam à conclusão de que a obra ainda estava intacta e que poderia ser explorada sob múltiplos ângulos.

Campos (1971, p. 125) ressalta que *Ulysses* continua sendo obra de leitura árdua, “destinada mais a produtores que a consumidores. Sua maior aceitação parece nascer, em parte, de ter passado a ser considerada uma espécie de enciclopédia de vanguarda, que poucos hão de ler cumpridamente, mas todos precisam ter a mão para obrigatória consulta”.

Ulysses, na verdade, como pode ser conferido em Campos (1971), Rosenthal (1976), D’Onofrio (1981), Proença Filho (1998), Oliveira (2000), Costa (2003) e Harrison (2004), dentre outros, é um experimento que deu certo, que consegue ser o símbolo máximo de evolução do gênero. É o divisor de águas entre o tradicional e o contemporâneo, e chegou ao século XXI tão enigmático e camaleônico como na época em que foi lançado. Quanto à sua complexidade, Campos (1971, p. 107) pontua: “Joyce teve que fundir o dicionário moderno, convertê-lo em plasma proteico e restaurar a gênese e a mutação da linguagem para transmitir sua mensagem”.

Qualquer tentativa de esgotar a análise dessa obra é passível de fracasso, pois *Ulysses* foi composto seguindo uma engenhosidade própria de Joyce, que não deixou de lado os ecos das ciências de seu tempo. São inúmeras as ramificações de pesquisas que o livro oferece ao pesquisador contemporâneo. Dessa maneira, pensando não no que já foi feito, e sim buscando entender as razões pelas quais se deve ler *Ulysses* hoje, obra que possui mais de 800 páginas, Campos (1971, p. 107) adverte: “À primeira vista parecemos defrontar com uma selva densa e enganosa, ínvia e recoberta por luxuriantes ‘perversidades de forma e linguagem’. Evidentemente um livro como este não pode ser folheado por mãos indolentes”.

Apesar de *Ulysses* narrar apenas um dia na vida de Buck Mulligan, a leitura da obra ocupa inúmeros dias, uma vez que o tempo da leitura não é o mesmo da narrativa, conforme explicam Genette (1966), Lubbock (1966), Levin (2000), Booth (1980), Schüller (1989), Schwarz (1987), Maingueneau (2006) e Todorov (2016), dentre outros. Todorov (2016, p. 242), por exemplo, afirma que “o problema da apresentação do tempo na narrativa impõe-se por uma dessemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso. O tempo do discurso é, em certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional”.

Pode-se dizer que o jovem leitor que formou seu hábito de leitura na contemporaneidade – momento que exige dinamicidade, clareza e rapidez na linguagem, embora por meio de sinopses e sugestões – aprecie o livro *Ulysses*, mas se sentirá tentado a abandoná-lo, sem terminar a leitura. Todavia, com persistência, o leitor irá perceber que o tempo aprisionado na obra de arte não obedece aos ponteiros do relógio, e Joyce entendia isso e conseguiu explorar essa técnica com maestria. Nas palavras de Pinto (2008, p. 242), “a maior parte do tempo o autor não tenta encontrar esta sucessão, natural porque utiliza a deformação temporal para atingir fins estéticos”. Vale salientar, assim, que quando se lê *Ulysses* jamais se entenderá o tempo como se fazia até então, ou seja, de forma cronológica.

As imagens capturadas pelo olhar ao longo de 24 horas são indescritíveis dadas a frequência e a modulação da voz, o aprisionamento de vozes, sons e ruídos que não se consegue captar em um único dia, e essa busca pela representação dessa fragilidade do tempo em face das imagens foi uma das técnicas usadas na obra para torná-la mais verossímil. Quanto a isso, Humphrey (1976, p. 69) pontua: “Uma imagem é, naturalmente, um artifício retórico usado em toda literatura efetiva para transmitir uma impressão sensitiva. As imagens podem ser como comparações figurativas geralmente em forma de símiles ou metáforas”.

O que pode cativar o leitor contemporâneo para a leitura é a percepção da luta discursiva que se trava a cada instante, pois, enquanto se lê, o cérebro vaga em um mar de possibilidades. Sobre as vozes que povoam um romance, afirma Bakhtin (1988, p. 106):

A orientação do discurso por entre enunciações e linguagens alheias e todos os fenômenos e possibilidades específicas ligadas a esta orientação recebem, no estilo romanesco, uma significação literária. A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se nele em um sistema literário harmonioso, nisso reside a particularidade específica do gênero.

Concorda-se com a afirmação do autor, pois, ao escolher uma palavra para ser comunicada em detrimento de outras, pode-se mudar terminantemente os rumos da comunicação. A obra *Ulysses* reproduz com sutileza a linguagem decadente e fragmentada de então, o que parecia impossível a uma obra de arte, mas graças à engenhosidade de Joyce foi possível romper com superficialidade do discurso cronológico na literatura.

RECEPÇÃO E IDEAL FRAGMENTÁRIO DO ROMANCE MODERNO

A obra de arte somente é valorizada porque existem pessoas para apreciá-la. Admirar um quadro, encantar-se com uma poesia, evocar lembranças com a leitura de um romance ou deleitar-se com uma canção ou peça de teatro são ações tipicamente humanas. Somente a humanidade tem condições de julgar e escolher o que vem ser o belo artístico, temática que já foi vastamente desenvolvida por teóricos como D’Onofrio (1981), Proença Filho (1998), Oliveira (2000), Costa (2003), Harrison (2004), dentre outros. Expressando a importância da expressão artística para o ser humano, Oliveira (2000, p. 195) diz que “a qualidade artística concorre prioritariamente para que a profunda humanidade espelhada em sua ficção, confirmando o lugar central que a arte ocupa na experiência humana”.

Assim, o trabalho artístico pode tocar profundamente uma pessoa, mas nem todos podem ter a mesma sensação. Portanto, uma narrativa, uma pintura ou uma música que faz alguém ir às estrelas pode muito bem nada significar para outro indivíduo. Para sentir os efeitos de uma determinada arte, é imprescindível um polimento especial e uma sensibilidade genuína, pois a verdadeira arte não se manifesta no óbvio, e sim por meio de conotações e sutilezas que precisam ser rapidamente percebidas pelo contemplador. Essa noção de arte e valor é vastamente desenvolvida nas teorias de Fisher (1987), Coli (1989), Barbosa (1998), Proença Filho (1998), Harrison (2004), Eagleton (2006), dentre outros.

Nas primeiras linhas do romance *Ulysses*, de Joyce (1983, p. 2), o leitor defronta-se com uma linguagem aparentemente corriqueira do narrador, que diz: “*Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed*”. O texto começa relativamente linear, mas aos poucos a linguagem se intensifica a ponto de atingir o ideal fragmentário de verossimilhança dificilmente encontrado nas narrativas tradicionais.

Mesmo considerando que o livro *Ulysses* foi lançado em 1922 e que a linguagem certamente se modificou ao longo tempo, percebe-se ainda hoje o esforço hercúleo do artista para intensificar seu repertório. No breve fragmento citado no parágrafo anterior, pode-se constatar sua genialidade na escolha do vocabulário e o excessivo uso de recursos estilísticos, tais como a aliteração e a assonância para produzir uma certa cadência melódica, percebidas logo nas primeiras linhas de seu romance, combinando assim recursos de prosódia com a descrição de uma cena cotidiana. Sobre a capacidade criativa de um literato, Proença Filho (1998, p. 33) faz o seguinte comentário:

O artista da palavra retira do mundo elementos que, convenientemente organizados, podem representar totalidades e constituir uma afirmação cuja força e coesão não se encontram ao alcance dos profanos. Em outros termos, de acordo com T. Hall, uma das relevantes funções do artista é ajudar o leigo a estruturar o seu universo cultural.

A verdadeira obra de arte literária é labiríntica e dificilmente se esgota. Ela dá infinitas conotações ou possibilidades de apreciação. Proença Filho (1998, p. 29) pontua ainda que “o fenômeno literário se efetiva na inter-relação autor / texto / leitor. Já se percebe que a obra literária sempre admite diferentes interpretações”. Essa citação também conduz para o campo da recepção e é vastamente explorada por Bleich (1975), Zilberman (1989, 2016), Jauss *et al.* (1998), Iser (2000), Jauss (2000, 2001) e dentre outros.

Com base na receptividade do texto literário e observando a fragmentação do romance, pode-se conjecturar sobre as possíveis intenções de Joyce ao desenvolver a narrativa de *Ulysses*. O leitor atento pode observar alguns diálogos como uma mera ou simples interação entre as personagens, mas na verdade trata-se de uma teia labiríntica que pode ganhar inúmeros significados. Em contrapartida, se se lançar mão dos construtos da estética da recepção (LIMA, 1979, 2002; ROSENBLATT, 1995; TOMPKINS, 1999; FREUND, 2000 LOBO, 2018), notam-se as pistas deixadas pelo autor e pode-se entender os diálogos das personagens por múltiplos vieses.

O fragmento abaixo, por exemplo, pode ser interpretado como um simples diálogo entre amigos, uma conversa, com ou sem ironia, como a encenação de uma missa campal, ou talvez uma crítica aos rituais de fé, mas nunca se chegará a uma certeza quanto a isso, pois aqui, conforme Lobo (2018), a relação autor / texto/ leitor precisa selar um pacto para o preenchimento dos vazios deixados pelo autor.

- *Introibo ad altare Dei.*

Halted, he peered down the dark winding stairs and called out coarsely:

- *Come up, Kinch! Come up, you fearful jesuit!*

Solemnly he came forward and mounted the round gunrest. He faced about and blessed gravely thrice the tower, the surrounding land and the awaking mountains. Then, catching sight of Stephen Dedalus, he bent towards him and made rapid crosses in the air, gurgling in his throat and shaking his head (JOYCE, 1983, p. 3).

Para discutir a recepção do objeto literário, é fundamental que se esteja preparado para ouvir posicionamentos diversos, pois, além do texto artístico ser singular, é única também a sensação de quem lê. É o que pode ser conferido em Bleich (1975), Zilberman (1989, 2016), Jauss *et al.* (1998), Iser (2000) e Eagleton (2006), dentre outros. Com base nesses teóricos, pode-se afirmar que é única a recepção para cada nova leitura do mesmo livro. Quanto a isso, Eagleton (2006, p. 116) diz: “Na terminologia da teoria da recepção, o leitor “concretiza” a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página. Sem essa constante participação ativa do leitor, não haverá obra literária”.

Um leitor pode ler uma mesma obra várias vezes e a cada vez que essa leitura é efetuada terá um novo encontro. Cada vez que se repete a leitura de uma obra, serão encontradas novas pistas e vazios que não haviam sido percebidos no primeiro encontro com a narrativa. Costa (2003, p. 73) discorre sobre o ato da leitura:

Ler [...] equivale a interpretar. E interpretar é uma força afirmativa que imprime à existência processos de *transvaloração*, pelos quais a vida se renova num movimento crítico instaurador de novas atitudes e de novas subjetividades. Interpretar motiva a agir, a gerar outras interpretações; propõe novas direções.

Heráclito (1973) já dizia que não se entra duas vezes no mesmo rio, pois na vez que seguinte que se entrar nele novamente, sujeito e rio já se modificaram. Pensando assim, parece correto dizer ainda que embora vários leitores estejam lendo o mesmo livro, nenhum deles terá a mesma interpretação, pois a estética da recepção concebe a existência de horizontes de leitura diversificados, e cada indivíduo possui olhares diferentes sobre um mesmo objeto. Teóricos como Bleich (1975), Zilberman (1989, 2016), Jauss *et al.* (1998), Iser (2000), Jauss (2000, 2001) e tantos outros têm mostrado essas questões em seus textos.

Outros aspectos que não podem passar despercebidos no ato da leitura são os valores, as crenças e as convenções de cada leitor. Contudo, esses aspectos, reservados para a cognição, não são uniformes e absolutos, pois tudo depende do ângulo pelo qual o leitor realiza a sua leitura. Tudo isso faz do processo interpretativo um campo repleto de batalhas discursivas que podem se materializar no juízo emitido pelo leitor, seja ele experiente nesse tipo de leitura ou não. Com relação à valoração da obra literária Eagleton (2006, p. 18) diz:

Pode acontecer, é claro, que ainda conservemos as preocupações inerentes à da própria obra, mas pode ocorrer também que não estejamos valorizando exatamente a “mesma” obra, embora assim nos pareça. O “nosso” Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o “nosso” Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor.

Ouvir e considerar como verdade absoluta somente a opinião de um crítico ou de um professor sobre a narrativa de uma obra, sem se aventurar na leitura do texto artístico, e da mesma forma, acreditar e defender essas ideias, provavelmente será um comportamento errôneo e que pode não irá gerar resultados tão satisfatórios. Uma narrativa pode ser interpretada por diversos ângulos, e no ato da leitura nem sempre existe uniformidade interpretativa. A esse respeito, diz Barthes (1998, p. 74):

O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível (e não apenas aceitável). O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação.

Ainda sobre a receptividade do romance contemporâneo, teóricos como Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000), Pinto (2008), dentre outros, salientam que a narrativa flutuante do romance contemporâneo se constrói em bases completamente diferentes daquelas fixadas na idade clássica. Dessa forma, a sensação que se tem é a de que o leitor contemporâneo, em face das novas tecnologias, que exigem de todos os indivíduos uma leitura cada vez mais rápida, informativa, dinâmica, talvez não tenha paciência suficiente para apreciar um texto que brinca com a noção de tempo, reproduz os meandros da consciência e joga com o seu raciocínio o tempo todo. Todavia, Proença Filho (1998, p. 41) alerta:

As manifestações literárias podem envolver adesão, transformação ou ruptura em relação à tradição linguística, à tradição retórico-estilística, à tradição técnico-literária ou à tradição temático-literária às quais necessariamente está vinculado o trabalho do escritor. A literatura se abre, então, plenamente, à criatividade do artista. Em seu percurso, ela consiste na constante invenção dos recursos vigentes em determinada época.

Em contraste com a citação acima, em *Ulysses*, o seu criador inova a cada instante, revelando particularidades que o romance tradicional pouco desenvolvia. No fragmento da obra a seguir, no qual o autor narra um momento de devaneio vivido por Buck Mulligan, pode-se notar a genialidade do artista ao interromper o curso linear da narrativa para contar e satirizar outras questões do cotidiano, dando à personagem, um sujeito de papel, ações tipicamente humanas, fugindo assim de arquétipos idealizados. “*Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odour of wetted ashes*” (JOYCE, 1983, p. 6).

Voltando ao foco da receptividade da obra literária, é necessário ter em mente a seguinte constante: enfrenta-se na atualidade uma grave dificuldade para motivar os leitores para se aventurarem em narrativas longas e complexas como a desenvolvida por Joyce em seu livro *Ulysses*. Teóricos como Schwarz (1987), Vizioli (1991) e Levin (2000), por exemplo, têm mostrado os desafios de se promover a leitura de *Ulysses* na contemporaneidade e citam os vários aspectos que militam contra essa tarefa. Dentre eles, a rápida mobilidade dos dias atuais, que não permite que se destinem horas para a leitura, e a falta de hábito de ler um livro, fatores que têm afastado o leitor. A leitura passou a ser somente mais uma opção de entretenimento.

Vale ressaltar ainda que para ler *Ulysses* é necessário que o leitor já tenha um certo grau de experiência com narrativas longas. Além disso, conforme ressalta Eagleton (2006, p. 118),

Para ler, precisamos estar familiarizados com as técnicas e convenções literárias adotadas por uma determinada obra; devemos ter certa compreensão de seus "códigos", entendendo-se por isso as regras que governam sistematicamente as maneiras pelas quais ela expressa seus significados.

Outro aspecto que precisa ser considerado é a motivação do leitor para ler narrativas fluídas, que quebram os ponteiros do relógio, desafiam a leis da física, desconstruem as convenções, reinventam a humanidade e entregam ao leitor, por meio de texto, a vida tal qual ela se apresenta: frágil e fragmentada, como muito bem alertam Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000) e Pinto (2008), dentre outros. Também é necessário que se tenha em mente que a literatura, como obra de arte que é, tem a finalidade de romper com bases convencionais e com o mundo de aparências, e balançar as estruturas.

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das "aparências", isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum (ROSENFELD, 1969, p. 79).

Com base nas considerações acima, o que se sabe é que muitos leitores acabam abandonando a leitura de romances fragmentários dado o grau de atenção que essas obras exigem. As obras do fluxo de consciência desenvolvidas por Clarice Lispector, André Gide, James Joyce, Marcel Proust, Virgínia Woolf, William Faulkner e tantos outros escritores são narrativas que precisam de leitores motivados e que aceitam o desafio de desvendar a teia enigmática que cobre esses textos; do contrário, eles poderão se frustrar por não conseguirem terminar a leitura e, da mesma forma, poderão não entender a importância desses trabalhos para a literatura.

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no

romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1969, p. 78).

Até meados do século XIX, antes do Modernismo, portanto, havia um romance mais linear, cuja leitura não era tão fragmentária, e, por isso, menos desafiadora para o leitor. Moisés (2001, p. 161) afirma que “ao longo do século XIX, apesar da evolução e das diferenças visíveis, cultivava-se um romance padrão, obediente aos moldes suscitados pela burguesia. Quando alguma mudança se operava, referia-se à técnica de composição; mas permanecia inalterado”. Para o autor, outro aspecto relevante a ser considerado no romance linear é a construção das personagens, que em sua grande maioria dificilmente convenciam, pois, com a preocupação de torná-las verossímeis, os autores acabavam descaracterizando-as com o excesso de zelo. Esse aspecto é também bastante discutido por Lubbock (1966), Schüller (1989), Silva (1999), Moisés (2001), Vasconcelos (2002), Adorno (2003), Lukács (2004), dentre outros.

No romance linear, o espaço tinha de ser original, real e passível de confirmação, pois a narrativa era um trabalho construído sobre um molde, parecido com uma fotografia, uma representação idêntica da realidade estática e imóvel, expressando somente a exterioridade da vida. Para romper com essa tradição, como muito bem ressalta Adorno (2003), o romance buscou reformular suas bases. Em *Ulysses*, nota-se uma mobilidade textual que dificilmente pode ser encontrada em textos tradicionais. O fragmento abaixo mostra um pouco dessa mobilidade composicional:

*She poured more tea into her cup, watching its flow sideways.
Must get that Capel street library book renewed or they'll write to
Kearney, my guarantor. Reincarnation: that's the word.
— Some people believe, he said, that we go on living in another body
after death, that we lived before. They call it reincarnation. That we all lived
before on the earth thousands of years ago or some other planet. They say we
have forgotten it. Some say they remember their past lives.
The sluggish cream wound curdling spirals through her tea. Better remind
her of the word: metempsychosis. An example would be better. An example?
(JOYCE, 1983, p. 66).*

Com base na leitura de *Ulysses*, pode-se dizer que o romance ganhou novos contornos e afastou-se de forma significativa das narrativas ditas tradicionais. É inegável a importância dos romances lineares, ou narrativas históricas e convencionais, mas não se deve ignorar que novas técnicas composicionais foram estabelecidas a partir da publicação das obras de fluxo de consciência. Autores como Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000), Pinto (2008) e muitos outros têm alertado sobre essa questão. Conforme Rosenthal (1975, p. 1),

O romance moderno veicula uma surpreendente imagem de realidades atuais, na medida em que, simultaneamente, focaliza e mistura estados de consciência e aspectos concretos do mundo em torno. Embora vise à redescoberta do universo humano, é frequentemente considerado como oposto a seu próprio gênero literário, porquanto despreza até mesmo aqueles elementos constitutivos que deveriam ser respeitados por todo e qualquer romance.

O romance contemporâneo se esgota, pois não é mais necessário seguir um molde, a noção de tempo passou a ser relativa, o enredo não precisa mais contemplar todo o período de vida dos personagens, talvez um dia seja o suficiente. Também o ideal de final feliz não é mais uma regra a ser seguida. D'Onófrío (1981, p. 205) afirma: "O escritor de hoje, segundo o novo modelo proposto, deve ser um observador impassível, que olha para o espetáculo da vida e descreve os objetos que o compõem, apanhando a beleza que as coisas encerram quando vistas sem a ação massificadora e deformadora do hábito".

Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000) e Pinto (2008), dentre outros, enfocam que o jogo obscuro das escolhas formuladas no eixo paradigmático e sintagmático começa a ser explorado e que o leitor, no ato da leitura, precisa ter essa percepção, pois, ao longo da narrativa, a língua se abstrai no complexo jogo das escolhas lexicais, culminando em múltiplas formas de realização e entendimento da mensagem. E isso pode ser identificado em *Ulysses*, pela forma fragmentária como as palavras são manipuladas: "*He saw he trunk and limbs riprippled over and sustained, buoyed lightly upward, lemonyellow: his navel, bud of flesh: a saw the dark tangled curls of his bush floating, floating hair of the stream around the limp father of thousands, a languid floating flower*" (JOYCE, 1983, p. 88).

Nesse fragmento acima, pode-se notar que o artista fala sobre coisas e detalhes que não são explorados em narrativas tradicionais. Dessa forma, o leitor precisa estar atento para as pistas fornecidas pelo autor, pelo narrador e pelas personagens ao longo do texto, pois do contrário não irá perceber as ferramentas que o artista utiliza para reproduzir o turbilhão fragmentado expresso nas entrelinhas do texto. Bleich (1975), Bakhtin (1988), Zilberman (1989, 2016), Jauss *et al.* (1998) Iser (2000) e Jauss (2000, 2001) alertam para a vivacidade do texto literário e o quanto o leitor é importante nesse processo. No fragmento de texto abaixo, extraído das páginas finais de *Ulysses*, percebe-se o fluxo de consciência ininterrupto de Molly, que se prolonga por mais de cinquenta páginas do livro.

...do your heart good to see rivers and lakes and flowers all sorts of shapes and smells and colors springing up even out of the ditches primroses and violets nature it is as for them saying there's no God I wouldn't give a snap of my two fingers for all their learning why don't they go and create something...
(JOYCE, 1983, p. 1303).

Se o leitor não estiver devidamente preparado e motivado para a leitura, a cognição certamente será prejudicada e ele não conseguirá perceber as técnicas e artimanhas

utilizadas pelo artista. Ao entender esse processo de cognição, entende-se também que a narrativa é um campo de batalhas repleto de surpresas, cujas ações somente têm sentido no ato da interpretação, quando o outro se torna parte indissociável desse processo. Na verdade, ao ler o texto literário, repete-se e reformula-se, no íntimo do psiquismo, o discurso alheio. Por meio de *Ulysses*, conhece-se a cidade de Dublin do tempo de Joyce, assim como as suas particularidades como autor, informações que são então reinterpretadas à luz da contemporaneidade. Para Bakhtin (1988, p. 30),

Naturalmente, a obra é viva e significativa enquanto obra de arte, não no nosso psiquismo; nele ela também está apenas empiricamente presente como um processo psíquico, localizado no tempo e regido por leis psicológicas. A obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativo.

Enfim, o artista contemporâneo precisa ter a habilidade de apresentar ao leitor esse tipo de trabalho que não termina ao findar da última página, mas que aguça sua percepção para o leque de interpretações possíveis em face do texto literário. Da mesma forma, o leitor precisa estar aberto a outras possibilidades de interpretação, pois, ao congrega as teorias da estética da recepção, o que mais interessa é levá-lo a tirar as suas próprias conclusões, como muito bem ressaltam Bleich (1975), Zilberman (1989, 2016), Jauss *et al.* (1998), Iser (2000), Jauss (2000, 2001), dentre outros. Essas análises permitem concluir que a arte literária é para todos, mas que nem todos os leitores conseguem abstrair a essência verdadeira que dela emana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se evidencia neste trabalho, que revisita bibliografias especializadas, é que, apesar de o romance contemporâneo proporcionar ao jovem leitor experiências desafiadoras, é exatamente isso que pode desmotivá-lo para a leitura flutuante e decadente dessas obras. O *Ulysses* de Joyce, no rol dessas narrativas, não é diferente. Em obras de críticos e teóricos dos estudos linguísticos e literários, tais como Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000), Pinto (2008) e tantos outros, constata-se o caráter de alerta quanto à preparação para a leitura de romances contemporâneos que utilizam as técnicas de fluxo de consciência e monólogo interior.

Dessa forma, o presente artigo busca contribuir para a introdução aos aspectos de compreensão do romance contemporâneo. Evidentemente, a temática é bastante ampla para ser esgotada em um texto que trabalha com um número limitado de páginas, mas na medida do possível foram apresentados os principais aspectos que podem aguçar o leitor a querer aprofundar o tema consultando as obras indicadas ao longo do texto. O que fica como realização desta discussão é a certeza de que é possível a leitura de qualquer texto, desde que haja a motivação necessária para tal.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2003.

ALENCAR, J. [1857]. *O Guarani* São Paulo: Scipione, 1999.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

BARBOSA, A. M. *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte: Com Arte, 1998.

BARTHES, R. *O Rumor da Língua*, São Paulo: Brasiliense, 1998.

BARRETO, M. Por Que Revisitar o Debate entre Bergson e Einstein? *Trans/Form/Ação*. São Paulo. [s. 2], v. 2, n. 4, 2016.

BLEICH, D. *Readings and feelings: An introduction to subjective criticism*. Urbana, LI: National Council of Teachers of English, 1975.

BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

CAMPOS, H. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: editora: Ática, 1971.

CAMPAGNON, A. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Humanitas. 2006.

COLI, J. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense. 1989.

COOPER, J. F. *The last of the Mohicans* [1826]. New York: Oxford University Press, 1996.

COSTA, R. de C. M. e S. *O desejo da escrita em Ítalo Calvino*. São Paulo: Ática, 2003.

D'ONOFRIO, S. *Da Odisséia ao Ulisses: Evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

DOSTOIÉVSKI, F. M. [1866]. *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

DURÃO, F. A. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. *DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, [s. 1.], v. 31, n. 4, 2015.

DUJARDIN, E. *Os Loureiros estão Cortados* [1888]. Rio de Janeiro: Brejo, 2005.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERREIRA, A. B. de H. *Míni Aurélio: O dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Editora Positivo Ltda, 2001.

FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

FREUND, E. *The return of the reader*. London: Methuen, 2000.

- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1966.
- GUIMARÃES ROSA, J. [1956]. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- HARRISON, C. *Movimentos da Arte Moderna: Modernismo*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Ática, 2004.
- HERÁCLITO. *Heráclito*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- HOMERO. [VIII a.c.]. *Odisséia*. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.
- HUMPHREY, R. *O Fluxo da Consciência*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil Ltda, 1976.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- JAMES, W. *The Stream of Consciousness*. New York: New Directions, 1979.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 2000.
- JAUSS, H. R. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minnesota: Minnesota Press, 2001.
- JAUSS, H. R. *et al. A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- JOYCE, J. [1922] *Ulysses*. New York: Penguin, 1983.
- LEITE, L. C. M. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.
- LEVIN, H. *James Joyce: a critical introduction*. New York: Faber Papers, 2000.
- LIMA, L. C. *A Literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIMA, L. C. Prefácio à 2ª Edição. In: LIMA, L. C. (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LOBO, L. Estética da Recepção. In: SAMUEL, R. *Manual de Teoria Literária*. São Paulo: Vozes, 2018. p. 114-117.
- LUBBOCK, P.A. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MOISÉS, M. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- OLIVEIRA, E. A. *Realidade e Criação em Artística em Grande Sertão: Veredas*. Goiânia: Editora da UCG, 2000.

- PINTO, Milton José. *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.
- PROENÇA FILHO, D. P. *A Linguagem Literária*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ROSENBLATT, L. M. *Literature as Exploration*. New York: The Modern Language Association, 1995.
- ROSENFELD, A. *Texto / contexto: ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- ROSENTHAL, E. T. *O universo fragmentário*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.
- SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- SCHÜLER, D. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SCOTT, W. [1819]. *Ivanhoe* Oxford: Oxford University Press, 2008.
- SCHWARZ, R. D. *Reading Joyce's Ulysses*. New York: Macmillan Press, 1987.
- SILVA, V. M. de A. e S. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda., 1999.
- STERNE, L. [1759]. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- TODOROV, T. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 2016.
- TOMPKINS, J. P. *Reader – Response Criticism: from formalism to Post – structuralism*. London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- VASCONCELOS, S. G. *Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo: Boi Tempo Editorial, 2002.
- VIZIOLI, P. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: EPU, 1991.
- YUNES, E. L. M. *Pensar a leitura: complexidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- WELLEK, R; WARREN, A. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*, [1926]. London: Vintage, 2003.
- ZILBERMAN, R. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
- ZILBERMAN, R. A Estética de Recepção e o acolhimento brasileiro. *MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras*, [s. l.], n. 12, p. 7-17, jul. 2016.

UM POETA MODERNISTA, UM PINTOR SURREALISTA: INTERTEXTO ENTRE FERNANDO PESSOA E SALVADOR DALÍ

Data de submissão: 08/11/2023

Data de aceite: 01/01/2024

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

FCLAr/UNESP

Ribeirão Preto, São Paulo

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

RESUMO: A suprarrealidade surrealista é apresentada por André Breton e retomada por nós em estudo prévio. Em suma, ela é a soma da realidade empírica (exterior) e dos sonhos (interior/inconsciente). Nesse sentido, nosso *corpus* nesse estudo é constituído pelo primeiro poema de *Chuva Oblíqua* de Fernando Pessoa e a pintura *Sonho causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de acordar*, de Salvador Dalí. Objetivamos, assim, averiguar as relações intertextuais entre o poema modernista e a pintura surrealista que formam nosso *corpus*. Para tanto, nossa baliza teórica é composta por textos de Roland Barthes, Julia Kristeva, Laurent Jenny e Maria Lúcia Outeiro Fernandes, além de nossos estudos prévios no qual abordamos a estética surrealista.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Pintura. Intertextualidade. Suprarrealidade.

A MODERNIST POET, A SURREALIST PAINTER: INTERTEXTUALITY BETWEEN FERNANDO PESSOA AND SALVADOR DALÍ

ABSTRACT: Surrealist supraréalité is presented to us by André Breton and taken up by us in a previous study. In short, it is the sum of empirical reality (outer) and dreams (inner/unconscious). In this sense, our corpus in this study is made up of the first poem of *Chuva oblíqua* by Fernando Pessoa and the painting *Sonho causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de acordar*, by Salvador Dalí. We thus aim to investigate the intertextual relationships between the modernist poem and the surrealist painting that form our corpus. To this end, our theoretical framework is made up of texts by Roland Barthes, Julia Kristeva, Laurent Jenny and Maria Lúcia Outeiro Fernandes, in addition to our previous studies in which we addressed surrealist aesthetics.

KEYWORDS: Poetry. Painting. Intertextuality. Supraréalité.

INTRODUÇÃO

A suprarrealidade refere-se a uma noção de realidade cujo alcance era almejado pelos surrealistas, tendo em destaque seu maior teórico: André Breton. Em estudo prévio, abordamos esse conceito e destrinchamos seus significados. Nesse sentido, cabe destacar, nesta seção introdutória, que a suprarrealidade é a soma da realidade empírica e a dos sonhos, ou seja, a soma entre o que vivemos no cotidiano (realidade exterior) e o que sonhamos ao adormecer (realidade interior).

Nosso *corpus*, por sua vez, é composto pelo primeiro poema de *Chuva oblíqua* (1915), de Fernando Pessoa, poeta modernista português, e a pintura *Sonho causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de acordar* (1944), de Salvador Dalí, pintor surrealista espanhol.

Nosso objetivo, desse modo, é averiguar as relações intertextuais possíveis entre as obras que compõem o *corpus*. Para que isso seja possível, adotamos a noção alargada de texto proposta por Roland Barthes e a intertextualidade de Julia Kristeva, abordada por Laurent Jenny, segundo as quais interpretamos que a intertextualidade é inerente à produção humana.

Por fim, o embasamento teórico é composto por “Texto (teoria do)” (2004), de Roland Barthes; “A palavra, o diálogo e o romance” (2005), de Julia Kristeva; “A estratégia da forma” (1979), de Laurent Jenny e “Tradição, modernidade e modernismo na lírica portuguesa” (2023), de Maria Lúcia Outeiro Fernandes. Além disso, pautamo-nos em estudos prévios: “A suprarrealidade e outros aspectos surrealistas em *A torre da Barbela*, de Ruben A.” (2016), realizado em coautoria com Tania Mara Antonietti Lopes, e *A torre da Barbela, de Ruben A.: aspectos surrealistas* (2021).

TEXTO E INTERTEXTUALIDADE

A priori, é necessário estabelecer o conceito de texto por nós utilizado, pois trata-se de uma proposta de intertextualidade entre duas obras cujas linguagens artísticas são distintas: um poema e uma pintura.

Assim, nossa baliza teórica relativa ao texto é a sua concepção barthesiana. Em “Texto (teoria do)”, Barthes propõe uma definição mais abrangente do vocábulo, se comparada à noção adotada pelo senso comum, ou seja, o texto estritamente verbal. Desse modo, o autor afirma: “Todas as práticas significantes podem engendrar texto: a prática pictórica, a prática musical, a prática fílmica etc.” (BARTHES, 2004, p. 281).

O trecho supracitado, portanto, refere-se a uma perspectiva *lato* do termo, ou seja, a proposta barthesiana é um alargamento dos horizontes relativos ao texto verbal, que é, geralmente, o tipo de texto ao qual nos referimos ao utilizar esse vocábulo.

Nesse sentido, quando falamos de intertextualidade, propomos o intertexto entre textos de naturezas semióticas diferentes: o texto verbal e o pictórico. Destarte, cabe, nesse momento, apresentar qual noção de intertextualidade é por nós utilizada.

O vocábulo em pauta – intertextualidade – foi cunhado por Julia Kristeva em “A palavra, o diálogo e o romance”, quarto capítulo de *Introdução à semanálise*, cujo original em francês teve sua primeira edição publicada em 1969. Baseando-se declaradamente nos conceitos bakhtinianos, Kristeva (2005, p. 68, grifo da autora) afirma:

(...) uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.

Logo, a noção intertextual de Kristeva nos dá margem para a interpretação de que a intertextualidade é inerente ao fazer literário. Assim, apesar de o vocábulo ter adquirido proporções menos complexas hodiernamente, nossa perspectiva está de acordo com o que Laurent Jenny (1979, p. 5) afirma: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida.” Logo, Jenny propõe que um texto não existe independentemente do sistema em que se insere, formando, portanto, uma teia de relações entre as produções humanas.

Assim, o estudo proposto neste artigo pauta-se nessas noções de texto e de intertextualidade, cabendo salientar que só se torna possível averiguar a intertextualidade entre um poema e uma pintura por pautarmo-nos no conceito textual barthesiano.

CHUVA OBLÍQUA

Fernando Pessoa (1888-1935) foi um poeta modernista português com uma produção literária volumosa. Capaz de redimensionar a poesia portuguesa, sua obra vive e ecoa na literatura em muitos territórios além de Portugal. É importante frisar que ele produziu como ortônimo, ou seja, como Pessoa, e por meio de seus heterônimos, ou seja, poetas criados por ele cuja existência demonstra uma despersonalização poética em sua produção. Dentre os muitos heterônimos de sua autoria encontrados por diferentes pesquisadores de sua produção, destacam-se os de maior notoriedade: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

Contudo, sendo nosso *corpus* o primeiro poema de *Chuva oblíqua*, pertencente à vasta produção enquanto ortônimo, não nos ateremos à complexidade e diversidade que envolve a criação dos heterônimos por parte de Pessoa. Nesse sentido, segue o poema que faz parte de nosso *corpus* abaixo:

I

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...

Primeiramente publicado em 1915 na segunda edição da revista *Orpheu*, o poema em pauta apresenta construções imagéticas distintas que se fundem em um mesmo tempo e espaço. Abordaremos adiante a leitura realizada por Maria Lúcia Outeiro Fernandes, bem como a nossa, além de cotejarmos o poema segundo sua proximidade e distância da suprarrealidade almejada pelo movimento vanguardista a que Breton pertenceu, estabelecendo as intertextualidades possíveis entre ele e a pintura espanhola que também integra nosso *corpus*.

SONHO CAUSADO PELO VOO DE UMA ABELHA AO REDOR DE UMA ROMÃ UM SEGUNDO ANTES DE ACORDAR

Salvador Dalí (1904-1989) foi um pintor surrealista espanhol de produção artística expressiva e notória, em especial no que tange ao movimento vanguardista do qual fez parte. Além das artes plásticas, Dalí também atuou como poeta, mantendo a posição surrealista enquanto escritor.

A sua pintura que constitui nosso *corpus* ao lado do poema supracitado de Pessoa possui um nome tão original e ousado quanto o é a composição artística em pauta. Abaixo, temos o texto pictórico ao qual nos referimos:



Disponível em: <https://virusdaarte.net/dali-sonho-causado-pelo-voo-de/>

A simultaneidade de imagens e a ausência de lógica aproximam a pintura de Dalí do poema de pessoa e da própria estética surrealista, respectivamente. Ambos os aspectos elencados serão discutidos em nossa investigação adiante.

SUPRARREALIDADE SURREALISTA E FERNANDO PESSOA: APROXIMAÇÃO E DISTANCIAMENTO

Para apresentar esse conceito vanguardista, embasam-nos em estudo prévio supracitado. Nesse sentido, propomos:

o movimento surrealista objetivava a fusão entre a realidade exterior e a interior, pois de acordo com Breton, sua separação era a causa da infelicidade humana. A soma do sonho com a realidade exterior formaria a realidade absoluta, a **suprarrealidade**. Ao tentar encontrar a síntese ideal entre as realidades opostas, os surrealistas criaram outra realidade, a surreal, da qual participam ambas as partes. Desse encontro surge a palavra **surrealista**. (BOZZO; LOPES, 2016, p. 8).

No excerto, fica clara a pretensão dos surrealistas quanto ao alcance da suprarrealidade como solução para a angústia que circunda a existência humana. Assim, nota-se que o Surrealismo era, além de artístico, um movimento político, pois sua luta também era contra o capitalismo e a burguesia:

O objetivo dos surrealistas era a intervenção na realidade a fim de modificá-la de maneira fundamental para que fosse possível a conquista da liberdade pelo homem. A revolta surrealista se dirigiu, primeiramente, contra a sociedade burguesa capitalista (...). Essa revolta também estava travada contra o reino da lógica, o pensamento positivista, a ética e moral burguesas. (BOZZO, 2021, p. 7).

Destarte, nota-se que a revolta surrealista também fora travada contra o sistema socioeconômico vigente. Ainda, no discurso dessa estética, é possível observar uma busca pela libertação humana:

Os surrealistas combatiam a consequência da sociedade lógica coberta pela moral burguesa: “em termos freudianos, o princípio do prazer acaba sempre por se sacrificar ao princípio de realidade.” (GOMES, 1995, p. 22). Essa era a realidade que os adeptos do movimento objetivavam modificar a fim da libertação do indivíduo, pois o homem deixa o prazer de lado para viver essa realidade lógica a qual, para confortá-lo, destruiu o acaso e, como resultado, perdeu-se o senso de mistério e de aventura. Ou seja, essa sociedade que vive na lógica criou a mediocridade da existência. O homem perde o dinamismo universal ao captar apenas as aparências da sua realidade. Ele é domesticado e sufoca suas vontades e prazeres e tenta resolver antagonismos que dão dinamismo à vida, eliminando-os ou diminuindo-os. (BOZZO, 2021, p. 7).

Em um contexto posterior à Revolução Industrial e ao surgimento da psicanálise, os integrantes do movimento em pauta buscam aniquilar aquilo que gera a castração humana: a lógica, o capitalismo, a moral burguesa, as quais também promovem, nessa perspectiva, a domesticação do ser.

Após a breve apresentação do significado da suprarrealidade, voltamo-nos para as proposições de Outeiro Fernandes que, comprovadas pelo próprio discurso de Fernando Pessoa, apresentam uma perspectiva acerca da soma das realidades que é materializada com maestria no poema que selecionamos para integrar nosso *corpus*. Logo, nosso objetivo nesta apresentação é traçar aproximações e distanciamentos entre o que propõem os surrealistas e o que afirma Pessoa.

Acerca das aproximações, destaquemos o que Outeiro Fernandes (2023, p. 41, grifo nosso) afirma: “(...) Fernando Pessoa é um poeta atormentado pela dúvida e obcecado pelo desejo de *ultrapassar a realidade material*, em busca de um significado metafísico para a existência.” Ainda, a pesquisadora propõe: “(...) o termo paúlismo designa uma criação lírica baseada em *complexa simbiose entre o mundo empírico e o transcendente*.” (FERNANDES, 2023, p. 44, grifo nosso). Apesar de referir-se ao poema “Impressões do crepúsculo”, a perspectiva a seguir pode ser observada no poema de Pessoa que compõe nosso *corpus*: o desejo do eu lírico de “atingir uma realidade superior” e a soma das realidades material e espiritual (FERNANDES, 2023, p. 44). Assim, as ideias em destaque podem ser relacionadas à busca pela suprarrealidade (somatória entre as realidades interior e exterior) dos surrealistas.

O distanciamento, por sua vez, se realiza por meio da distinção da presença (Pessoa) e ausência (surrealistas) de autoconsciência relativa às limitações humanas. Nesse interim, Outeiro Fernandes (2023, p. 46) propõe que, acerca do poema supracitado (“Impressões do crepúsculo”), ocorre uma sugestão relativa à “(...) incapacidade do poeta em atingir a realidade além do mundo empírico.” Nesse sentido, o desejo pela somatória das realidades interior e exterior, atingindo a suprarrealidade, está presente tanto na poética de Pessoa quanto no Surrealismo, contudo, o que os distingue radicalmente é que Fernando Pessoa, apesar de a almejar, reconhece a incapacidade humana de realizar a soma referida, ou seja, o poeta modernista reconhece a utopia de seu desejo. Já os surrealistas, também utópicos na busca pela suprarrealidade, não reconhecem a própria utopia. Nesse sentido, a dissonância que aqui propomos é, como já dito, relativa à autoconsciência do aspecto utópico do próprio desejo.

UM POEMA MODERNISTA, UMA PINTURA SURREALISTA: INTERTEXTOS POSSÍVEIS

A priori, é importante salientar que não buscamos demonstrar uma intertextualidade regida por uma influência surrealista na obra de Pessoa, pois tal proposta investigativa seria anacrônica, uma vez que *Chuva oblíqua* é publicado em 1915, na segunda e última edição de *Orpheu* e a pintura de Dalí foi finalizada em 1944. Ainda, o primeiro manifesto surrealista de Breton teve sua primeira publicação em 1924.

Nesse sentido, o intertexto que propomos não se realiza em uma influência direta da estética surrealista no poema de Pessoa, mas sim, é possível devido ao contexto artístico, estético e cultural que engloba as produções em pauta: o modernista vanguardista, o qual permite que Pessoa, Breton e Dalí bebam da mesma fonte.

Acerca do poema que faz parte do nosso *corpus*, destacamos o que afirma Outeiro Fernandes (2023, p. 49):

“Chuva oblíqua” é o título de um conjunto de seis poemas, que, aparentemente, não tem nada a ver com o outro. O que confere unidade à série é a técnica de composição, à qual se refere o título. Os versos vão cortando objetos, seres e paisagens, tal como uma chuva oblíqua, caso os pingos da chuva fossem cortantes, a ponto de seccionarem as paisagens em diversos fragmentos. Além de interseccionar as sensações e imagens, a técnica de construção dos poemas apresenta uma reorganização bastante estranha dos fragmentos resultantes da decomposição, criando colagens absurdas, como ocorre no poema I, em que duas paisagens se cruzam, entrando uma na outra (...).”

As imagens de naturezas distintas cortadas e reorganizadas num mesmo espaço não ocorre só no poema, mas sim, para nós, é também a técnica de construção pictórica utilizada por Dalí na sua obra que figura parte de nosso *corpus*.

Logo, essa sobreposição de imagens divergentes ocorre tanto no poema quanto na pintura. No poema, tal aspecto fica muito evidente no quarto verso da terceira estrofe: “E os navios passam por dentro dos troncos das árvores”, verso que, para nós, pode ser relacionado ao absurdo na obra de Dalí, realizado, como exemplo, nos tigres que saem da boca de um peixe que, por sua vez, sai de dentro de uma romã.

Ainda, o poema mistura a realidade externa visualizada pelo eu lírico (a das árvores) com a interna (o sonho do porto sombrio), as quais, sobrepostas, criam uma terceira realidade e/ou paisagem. Inferimos que essa terceira realidade imagética do poema é resultado de um processo composicional que se assemelha ao alcance da suprarrealidade defendido pelos surrealistas.

Ainda, o sonho é um intertexto marcante entre o poema e a pintura. No poema, destaquemos a segunda estrofe: “O porto que sonho é sombrio e pálido / E esta paisagem é cheia de sol deste lado... / Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio / E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...”. Na pintura, por sua vez, o sonho é elencado já em seu nome: “*Sonho* causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã *um segundo antes de acordar*” (grifos nossos). Esse sonho anunciado pelo título se materializa na produção pictórica em pauta, pois podemos inferir que a mulher nua que dorme flutuante sonha com as imagens sobrepostas na pintura, atribuindo a própria suprarrealidade e absurdo ao território simbólico dos sonhos que temos enquanto adormecidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de objetivarmos uma verificação assídua de cada uma das duas produções artísticas que compõem o nosso *corpus*, buscamos apresentá-las e delas fazer uso para demonstrar a possibilidade intertextual entre o poema de Fernando Pessoa e a pintura de Salvador Dalí. Além disso, também propomos a relação intertextual entre ambos e a suprarrealidade surrealista apresentada por André Breton.

Portanto, consciente da possibilidade anacrônica (também discutida) da investigação proposta, acreditamos que o intertexto possível entre os elementos da tríade em pauta (poema de Pessoa, a pintura de Dalí e a suprarrealidade surrealista) se faz uma averiguação possível, cuja demonstração objetivamos demonstrar em nosso trabalho.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. Texto (teoria do). In: _____. **Inéditos vol. 1**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOZZO, G. C. B.; LOPES, T. M. A. A suprarrealidade e outros aspectos surrealistas em *A torre da Barbela*, de Ruben A. **Vocábulo**. vol. X, n. I, 2016.

BOZZO, G. C. B. **A torre da Barbela, de Ruben A.**: aspectos surrealistas. Ponta Grossa: Atena Editora, 2021.

DALÍ, S. **Sonho causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de acordar**. Disponível em: <https://virusdaarte.net/dali-sonho-causado-pelo-voo-de/>. Acesso em: 28 outubro 2023.

FERNANDES, M. L. O. **Tradição, Modernidade e Modernismo na lírica portuguesa**. Campinas: Pontes Editores, 2023.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: JENNY, L. et al. **Intertextualidades**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KRISTEVA, J. A Palavra, o Diálogo e o Romance. In: _____. **Introdução à Semanálise**. Trad. Maria Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PESSOA, F. Chuva Oblíqua. **Arquivo Pessoa**. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/835>. Acesso em: 28 outubro 2023.

A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA LITERATURA DE CORDEL NO SÉCULO XX-XXI

Data de aceite: 01/01/2024

Wesllainy dos Santos

Acassia Anjos

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem a finalidade de apresentar as análises feitas sobre cordéis de autoria masculina e feminina do século XX e XXI, equiparando a visão tanto dos homens quanto das mulheres sobre elas mesmas.

A proposta em trabalhar a temática da representação feminina na literatura de cordel: contrapontos de uma perspectiva masculina e feminina (século XX-XXI) surgiu devido à realização de um projeto de pesquisa, desenvolvido pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), em que foi posta em ênfase a força da mulher ressaltada na literatura de cordel e no corrido mexicano.

Por ser mulher, nordestina e professora de língua portuguesa, senti a necessidade de me aprofundar na literatura de cordel. Contudo, enquanto profissional do ensino de língua espanhola,

reconheço a relevância em aprimorar os meus conhecimentos acerca da América Latina, principalmente por saber que, reiteradamente, há um apagamento dessa região nas aulas de espanhol no Brasil. Irineu (2014) aponta a representação da América Latina como um lugar “do desconhecido do exótico, do estranho, do diferente” (IRINEU, 2014, p. 38), o que acarreta uma lacuna na formação de professores de espanhol no Brasil. Tal invisibilidade, muitas vezes, é manifestada pelo silenciamento das culturas e das identidades presentes em sala de aula.

Dito isso, notou-se a necessidade de investigar os cordéis de autoria masculina que abordam a temática “mulher”, pois, desde muito tempo, nos privaram de participar e exercer muitos cargos, simplesmente pelo gênero. Assim, tendo seu lugar polêmico no espaço público, “a mulher foi criada para a família e para as coisas domésticas. Mãe e dona de casa, esta é sua vocação, e nesse caso ela é benéfica para a sociedade inteira” (PERROT, 1998, p. 9).

Desse modo, é perceptível o quanto as mulheres estavam submissas ao homem, viviam cheias de restrições, chegavam até a ser objetificadas. Se até as mais abastadas, do século XIX, não eram concedidos espaços e “voz”, as situações decaíam para as pobres e escravas. Consoante Michelle Perrot (1998), “a idéia de que a natureza das mulheres as destina ao silêncio e à obscuridade está profundamente arraigada em nossas culturas [...] as mulheres permanecem durante muito tempo excluídas da palavra pública” (PERROT, 1998, p. 59). E, na atualidade, embora algumas oportunidades foram alcançadas pelas mulheres, o patriarcado e o machismo ainda perduram. Aliás, estão enraizados na sociedade de vários países, possivelmente, por todo o mundo.

Por essa razão, torna-se relevante mostrar e discutir a visão que os homens possuíam e possuem sobre a mulher na literatura de cordel, como enxergavam e enxergam a função feminina na sociedade, sabendo os estereótipos que carregamos. Além disso, observar como as próprias mulheres se veem, como retratam seu grupo. E trabalhar o gênero cordel é extremamente importante e acessível na cultura nordestina, por isso a escolha.

A partir disso, é possível afirmar que a literatura de cordel é um reduto muito importante para a cultura nordestina, principalmente por narrar o cotidiano de um povo batalhador e resistente. Ademais, trabalha vários temas que podem auxiliar no senso crítico, político e histórico. É um gênero textual que faz um resgate no folclore, estimulando a identidade regional.

Atualmente, a produção de cordéis escritos por mulheres cordelistas vem crescendo e se fortalecendo. No entanto, para chegar a tal visibilidade, foi preciso muita luta e resistência. Segundo Santos, “as mulheres do sertão, mesmo convivendo e participando daquele contexto cultural rico em poesia, não lhes era permitido inserir-se nas práticas poéticas nas mesmas condições dos homens” (SANTOS, 2006, p. 184). E, por essa razão, em 1938, o primeiro folheto de autoria feminina foi publicado com um pseudônimo masculino (QUEIROZ, 2006).

Entre os cordéis lidos e analisados e os lidos e não-analisados, de autoria masculina, a mulher do século XX era vista como submissa ao marido, como um ser pecador, uma serpente, fofqueira, ciumenta, dona do lar, etc. São vários adjetivos depreciativos. Inclusive, muitos estavam associados à fé cristã, em que a mulher era transformada em um animal caso desobedecesse aos seus pais e zombasse de Deus ou da igreja. Isso ocorre devido ao patriarcalismo que sempre inferioriza a mulher, a qual é considerada “sexo frágil” e é objetificada para servir aos homens e ser dependente deles.

Diante do exposto, nossas perguntas de pesquisa são: Por que trabalhar cordéis? Como é a participação feminina nos cordéis? Como a mulher é retratada pelos homens cordelistas e por elas mesmas?

Com o objetivo de compreender tais questionamentos, nosso objetivo geral consiste em analisar cordéis de autoria masculina e feminina do século XX e XXI, equiparando a visão tanto dos homens quanto das mulheres sobre elas mesmas. Já nossos objetivos específicos são:

- Apresentar a importância da literatura de cordel para a nossa sociedade;
- Salientar a participação feminina na literatura de cordel;
- Identificar as possíveis mudanças das percepções masculinas em relação à mulher;
- Observar como a mulher se retrata nos cordéis.

A relevância em discutir a visão masculina e feminina sobre as mulheres é justamente para expor que o machismo e o patriarcado são recorrentes no cotidiano. Enquanto os homens estavam dominando todo o espaço público e literário, as mulheres eram proibidas de participar, sendo silenciadas. De acordo com Queiroz, elas eram

Treinadas para desempenhar o papel de mãe e as chamadas “prendas domésticas” – orientação dos filhos, cozinhar, costurar e bordar – aliava-se o alto índice de analfabetismo reinante entre elas. A educação das mulheres (as de famílias mais abastadas) não deveria ir além de escrever livros de receitas ou de orações (QUEIROZ, 2006, p. 13).

Dito isso, comportamentos e atitudes sempre foram impostos à mulher. Desse modo, torna-se significativo retratar que a mulher sempre fez parte da literatura de cordel, mesmo não sendo autora dos folhetos, mas faziam-se presentes nas temáticas, embora com um estigma trivial de santa a pecadora, pura à infiel, dócil à selvagem, etc.

Outrossim, analisamos cordéis produzidos por homens no século XXI, ainda persistindo essa visão padronizada em alguns folhetos, mas também a exaltação em outros. Ademais, estabelecer um paralelo com a visão feminina sobre elas mesmas, sempre reconhecendo uma vida árdua, mas cheia de conquistas, além do empenho para continuar buscando melhorias para o gênero. Ressaltamos que, no século XXI, as mulheres começam a aparecer com mais frequência na autoria dos escritos.

Portanto, trabalhar esses cordéis é reconhecer que o preconceito e os julgamentos acerca da mulher sempre existiram e, infelizmente, reverberaram/reverberam até em um meio literário muito popular e elementar. Mas, com os esforços em busca da equidade, a perspectiva impulsiona ao devido reconhecimento que merecemos e, sobretudo, mostrando que é possível produzir cordel com respeito, sem estereótipos e julgamentos.

Para melhor desenvolver este trabalho, contamos com a seguinte divisão: 1. Introdução, a fim de apresentar a motivação, a temática, a justificativa e os objetivos do trabalho, de fato, introduzir o tema escolhido; 2. Importância da Literatura de Cordel, em que buscamos traçar o percurso histórico do cordel, sua formação, além da participação feminina, considerando as restrições que a mulher tinha nas produções e sua aceitação na atualidade, e da influência do patriarcalismo na nossa sociedade, sua origem a partir da colonização; 3. Metodologia, explicando o caráter qualitativo e os caminhos da pesquisa, voltados à leitura, à análise e à seleção de cordéis; 4. Análise de cordéis, com a finalidade de expor e discutir as perspectivas masculinas e femininas sobre o retrato da mulher, os

pontos positivos e negativos de ambas as visões; 5. Considerações finais, refletindo sobre o assunto abordado, com o intuito de salientar a importância da investigação.

IMPORTÂNCIA DA LITERATURA DE CORDEL

Desde a Idade Média, poetas de diversas classes sociais vagavam pelas ruas das cidades cantarolando notícias importantes para a população, essas figuras recebem várias denominações: trovador, jogral, menestrel, segrel (QUEIROZ, 2006). Essa manifestação de tradição oral propagou-se por diversos países. Na França, ficou conhecida como Canards. Na Inglaterra, os Broadside. Nas Américas, os Corridos ou Compuestos. E no Brasil, Literatura de Cordel.

A literatura de cordel, cujo nome originou-se pela prática dos folhetos serem expostos para venda pendurados em varais de corda, cordéis ou barbantes, chegou ao Brasil por meio dos portugueses, segundo estudiosos. Em Portugal, os poemas eram vendidos em “folhas soltas” ou manuscritos, recebendo influência dos espanhóis, franceses e italianos. A partir de Salvador e Recife, se espalhou pelo interior do Nordeste, sendo reinventada pelo povo nordestino.

A ação de contar histórias já era muito comum, o que inspirou as novelas de cavalaria, as narrativas de guerras e as histórias das conquistas marítimas. No Nordeste, isso era praticado nas fazendas, facilitando ainda mais o meio de circulação. Aproveitando a movimentação nas feiras e nas festas populares, os cordelistas faziam desses lugares um palco perfeito para recitar seus cordéis.

Com conteúdos relevantes, os folhetos se transformaram em um meio de comunicação, estimulando as pessoas a lerem e a aprenderem a ler.

Como instrumento informativo, o cordel contribuiu visivelmente para a divulgação de acontecimentos históricos como Canudos, cangaço, seca; temas de assombração, trancoso, humor, amor, adivinhas, gestas, provérbios etc, e posteriormente, campanhas políticas e publicitárias, dentre outros (QUEIROZ, 2006, p. 37).

Ao apresentar temas jornalísticos, religiosos, educativos, etc., o cordel assume a função didática, presente nas escolas e em questões de vestibulares, e de representatividade cultural, fazendo parte, há muitos anos, da identidade brasileira, com uma super valorização ratificada com a criação da Academia Brasileira de Literatura de Cordel.

Participação feminina nos cordéis

As mulheres nordestinas, descritas nos cordéis selecionados, desde novas, recebiam fortes exigências de como agir, comportar-se e vestir-se. E conforme Falci (2004), essas atitudes ocorreram devido à formação de uma sociedade fundamentada pelo patriarcalismo, influenciada pelo prestígio social e pela cor da pele. As mulheres com alto

poder aquisitivo eram ensinadas a exercer o papel de mãe e cuidar do lar, as pobres e escravas não tinham opções, trabalhavam como costureiras, lavadeiras, roceiras, etc. As mais ricas eram educadas para escrever, no máximo, livros de receitas ou de orações, as demais não eram nem alfabetizadas.

Desse modo, notamos que as mulheres eram criadas para o lar, enquanto os homens estavam engajados nos ambientes políticos, econômicos, sociais, entre outros. E essa dependência feminina “muda quando a família se muda para a cidade e os dois passam a trabalhar fora de casa para o sustento do grupo” (LUYTEN, 2003, p. 2). Então, a mulher passa a participar dos acontecimentos da sociedade e a envolver-se.

Tendo em vista este deslocamento da mulher para o espaço público apenas no início do século XX, suas histórias não fizeram parte da historiografia tradicional. O paradigma historiográfico manteve-se concentrado nas esferas do domínio político e público, ambientes profundamente marcados por delimitações de gênero, sendo eles hegemonicamente masculinos, lançando assim ao esquecimento tudo que dele fosse alheio, configurando o que Michelle Perrot (2007, p. 17) se referiu como o silêncio das fontes (PASTELLETTO; MAIA, 2019, p. 62).

Já era de interesse feminino integrar-se nas esferas públicas, mas, devido às restrições, sentia-se impedida de atuar, era invisibilizada e desvalorizada. Assim, mesmo sem publicar, muitas mulheres escreviam cordéis e aquelas que conseguiam publicar, criavam pseudônimos masculinos, porque sabiam da falta de reconhecimento. Isso pode ser confirmado, porque, em 1938, Maria das Neves Batista Pimentel foi a primeira mulher a publicar cordel no Brasil (única que se tem registro), sob o pseudônimo de seu marido, Altino Alagoano. Logo, utiliza um disfarce para ser aceita popularmente (QUEIROZ, 2006).

As demais produções femininas vão surgir na década de 70. Podemos concluir que, aos poucos, o mercado de mulheres cordelistas foi sendo ampliado, principalmente por preencher os mais diversos campos profissionais e pela crescente urbanização.

Apesar da escassez autoral, a mulher estava presente na literatura de cordel, seja descrita nas temáticas perante uma perspectiva masculina (algumas vezes inferiorizada) ou lendo/repassando os conteúdos para seus filhos. Sobre a mulher como objeto da literatura de cordel, de acordo com Oliveira (1981), ela ocupa três posições determinadas: mulher bendita, mulher propriedade e mulher maldita.

Quanto à “mulher bendita”, trata-se de virgens análogas a Nossa Senhora, portanto, frágeis, sublimes e dignas de respeito e veneração. A “mulher-propriedade” ou a submissa ao homem, é aquela tipo filha de fazendeiro, esposa honesta, que ora é raptada por algum vaqueiro ou seduzida por um malfeitor. Ela é o protótipo de mulher que vive sob a tirania de algum pai, marido ou filho. A terceira categoria, a “mulher maldita” é aquela que não obedece às leis de seu senhor e soberano e é geralmente classificada como prostituta, traidora ou devassa. Não há na literatura popular meio termo para as mulheres. Ou são santas, ou passivas ou desprezíveis (LUYTEN, 2003, p. 3).

Por isso, a importância de discutir o retrato da mulher na historiografia e refletir os impactos que causa na sociedade. Cada vez mais, a mulher luta pela ocupação de espaços públicos, pelo respeito e pela quebra de estereótipos. Vemos que muitas conquistas foram alcançadas, mas o preconceito enraizado dificulta muito a evolução. Em função disso, ainda há muitos cordelistas que representam as mulheres de maneira negativa. Lutemos pelo fim do machismo e pelo enaltecimento feminino que busca por seus direitos e ideais.

Considerações sobre o patriarcalismo

Durante muitos anos, as mulheres vêm sofrendo com a subalternização, com os rótulos, com a discriminação. Isso está associado às relações de gênero, criadas com a intenção de subalternizar as mulheres, uma vez que não havia divisão nem hierarquização entre a sociedade com base nos gêneros. Então, a mulher passou a assumir esse papel de submissa ao homem, com atividades voltadas aos afazeres domésticos, invisibilizada na política e nas esferas sociais.

Conforme Mendonza (2014), a colonização contribuiu para a perda das relações igualitárias entre homens e mulheres africanos e indígenas, em que os homens colonizadores elaboraram essa subordinação para estarem sempre no poder, no controle de tudo. Por isso, muitos espaços foram apartados das mulheres, promovendo o patriarcado na sociedade.

Diante disso, a participação feminina tornou-se uma repulsa em vários setores, inclusive na literatura de cordel, que era exclusivamente composta por homens. Com os achados de cordéis escritos por Maria das Neves Batista Pimentel, sob pseudônimo de Altino Alagoano, nota-se a presença feminina na literatura popular. Segundo Queiroz (2006), foi Maria das Neves a primeira mulher a publicar o cordel feminino, em 1938.

Mesmo perante as restrições, as mulheres não podiam se identificar nas obras, e as publicações só eram válidas com os pseudônimos masculinos, com tema que favorecesse o patriarcado. “Assim, a mulher abdicava de recriar suas próprias experiências para escrever dentro dos domínios do imaginário masculino” (BARBOSA, 2010, p. 58).

De acordo com Delphy (2009), o patriarcado é um termo que vem do grego, sendo *pater* (pai) e *arkhe* (origem e comando), atribuindo que a autoridade é do pai. Assim, essa expressão já diz muito sobre a superioridade masculina em relação à mulher. “O patriarcado designa uma formação social em que os homens detêm o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens. Ele é, assim, quase sinônimo de “dominação masculina” ou de opressão das mulheres.” (DELPHY, 2009, p. 173).

Surgido desde a Pré-História, o patriarca passou por várias gerações, sempre carregado de privilégios, enquanto a figura feminina, desfavorecida. No Brasil, com a invasão dos portugueses, o cenário continuou o mesmo, uma vez que, como mencionado anteriormente, o patriarcalismo sucedeu à colonização.

Dentro da sociedade nordestina o masculino é preponderante, pois age como um elemento de definição da identidade regional. Para Albuquerque Júnior (2003, p. 25- 26), nesta região ser homem “macho” era visto como a regra, portanto, aqui não se considera o homem apenas como representação do indivíduo, mas sim como representante de seu gênero, sendo considerado não só como “agente do processo histórico, mas como produto desse mesmo processo” (OLIVEIRA, 2017, p. 20).

Isso posto, a formação do Nordeste caracteriza-se pela entidade patriarcal, o homem é o detentor do domínio, ao passo que a mulher lhe deve subserviência, educada para ser submissa e não exercer funções além das domésticas. E, com isso, a figura masculina foi protagonista por muitos anos da historiografia.

Somente na segunda metade do século XIX, a mulher se destaca no meio literário, fazendo com que o protagonismo de suas narrativas seja voltado a elas mesmas. Assim, não é mais necessário que o homem fale por elas, já que esse lugar de fala não compete a ele. Mas que a mulher seja um elemento determinante para escrever, falar, ser ouvida e lida.

Em razão disso, este trabalho objetivou analisar cordéis de autoria masculina e feminina para compreender as percepções dos autores, reflexo da sociedade, acerca das mulheres.

METODOLOGIA

Esta pesquisa é de cunho qualitativo, de caráter descritivo e analítico. Diante disso, serão analisados cordéis escritos por homens e mulheres do século XX e XXI, os quais abordam a questão feminina, a fim de apresentar como as mulheres eram/são notadas pela sociedade.

A metodologia aplicada ao trabalho ocorreu da seguinte maneira:

Primeiro, foram realizadas leituras de textos teóricos para auxiliar na fundamentação. Textos como os de Perrot (1998) me auxiliaram a entender o contexto histórico feminino, o processo de resistência, a visão que possuem para as pessoas, sua função nos espaços públicos, enfim, a representação e participação das mulheres na esfera social. Outro trabalho importante foi o de Neves (2018), que abrangeu meu conhecimento acerca da literatura de cordel, em que abordou as origens, características, temas predominantes, etc.

Após as leituras, foi feito um recorte para analisar como os homens representavam e representam as mulheres nos cordéis, baseando-se nos séculos XX e XXI, assim como elas se sentem representadas no século atual. As buscas pelas obras foram realizadas via Google, o que dificultou achados mais antigos, produzidos por mulheres do século XX, por exemplo. Inclusive, por haver muitos pseudônimos de mulheres que produziam como homens na época, como o caso de Maria das Neves, talvez impossibilitou ainda mais nas buscas.

Os cordéis analisados por composição feminina abordam a trajetória de luta e opressão, assim como apresentam o direito que a mulher tem de participar das atividades públicas, da importância e do valor que desempenham e do quanto é significativo que o respeito prevaleça. O passado, marcado por dor e sofrimento, não deve permanecer.

Posteriormente à coleta dos cordéis, foi feita uma análise mais detalhada e criteriosa de cada obra.

Em suma, toda a seleção dos materiais para os pressupostos foi relevante para guiar o estudo, compreender a temática e verificar, de acordo com os cordéis lidos e analisados, a percepção que a mulher carrega, se há um olhar machista e patriarcal e se perdura até os dias atuais.

ANÁLISE DOS CORDÉIS

Para a realização deste trabalho, foram analisados 6 cordéis de composição nordestina, sendo 4 de autoria masculina e 2 de autoria feminina. Assim, temos 2 cordéis do século XX, escritos por homens, com uma percepção negativa da mulher; 2 do século XXI, escritos por homens, contendo 1 também com uma visão negativa e 1 com uma visão positiva. Por fim, 2 do século XXI, escritos por mulheres, retratando suas próprias percepções sobre si.

Desafortunadamente, não foram analisadas produções femininas do século XX, a esse feito podemos atribuir algumas razões, como: o meio de seleção dos cordéis foi digital, portanto, limitado ao material disponível na rede, sendo que é um material com uma característica, em sua maioria, impressa. A temática escolhida foi sobre a mulher, então, mesmo encontrando folhetos escritos por mulheres, abordavam outras temáticas. Ademais, para sua aceitação, muitas delas escreviam sob pseudônimos, além das elaborações escassas devido ao período, não sendo possível a identificação da autoria feminina. Como dito, quase na década de 40 ocorre a primeira publicação feminina, porém, com heterônimo masculino.

Com isso, percebemos que, mesmo um trabalho que busca evidenciar o papel da mulher, os textos de autoria masculina ganham maior espaço, infelizmente, pelos motivos citados. A seguir, serão discutidos todos os cordéis de acordo com a categoria de análise, visando identificar como as mulheres eram vistas, se houveram mudanças nas percepções masculinas com o passar dos séculos e como a mulher se retrata nos cordéis.

Cordéis do século XX de autoria masculina

O primeiro cordel analisado, escrito por Rodolfo Coelho Cavalcante, um cordelista alagoano, intitula-se “A moça que bateu na mãe e virou cachorra¹”. Trabalha a temática do misticismo.

Neste folheto, podemos observar que há uma forte presença religiosa, em que Helena, uma moça profana, é transformada em um cão por zombar de Cristo, recebendo a “Justiça Divina”.

Era u’a Sexta-Feira Santa
Conhecida da Paixão,
Helena disse à mãe dela:
Quero me virar num cão

Se esta tal de SEXTA-FEIRA
Da PAIXÃO, não é besteira
Da nossa Religião!

A intenção central do texto é atribuir à figura feminina o papel de pagã, sendo castigada por desrespeitar a igreja e não servir aos preceitos religiosos e patriarcais. Além disso, também é vista como “maldita” por bater na mãe.

Helena de vez em quando
Dava surra na mãe dela,
Quando a velha reclamava
Um qualquer mal feito, ela

Com isso se aborrecia,
Na pobre velha batia,
Até que virou cadela.

O catolicismo é tão influente que quem não o segue é penalizado, ficando evidente uma valorização europeia (MENDONZA, 2014) acerca da religiosidade. A personagem, ao debochar dos costumes da religião católica, é demonizada em uma cachorra. Aliás, a capa já possui a representação da moça materializada em forma de cachorra, com o corpo do animal e a cabeça humana.

Vale salientar, de acordo com Mendonza (2014), que a Europa, norte, foi idealizada como o centro do conhecimento e modelo a ser seguido, enquanto os povos colonizados, sul, são secundários à história e silenciados. Por isso, o catolicismo, popularizado no Brasil no período colonial, “serve a um discurso patriarcal que uniformiza nordestinos, não só em uma mesma crença, mas numa mesma atitude em relação a si e à sociedade” (BARBOSA, 2010, p. 48).

Em suma, podemos notar que a mulher carrega características pejorativas. Nesse caso, aliados às crenças religiosas, os cordelistas associavam a luxúria, a desordem e a danação ao pecado feminino, dando às mulheres a simbologia de “animal encantado” (BARBOSA, 2010, p. 177).

O outro cordel analisado foi escrito por José Pacheco da Rocha, cordelista pernambucano. Com a temática sobre a vida urbana, o folheto é nomeado “Mulher no lugar do homem²”.

1 CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **A Moça que bateu na mãe e virou cachorra**. Disponível em: <<http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/viewer/show/281>>. Acesso em: 19 out. 2021.

2 ROCHA, José Pacheco. **Mulher no lugar do homem**. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader>>.

Neste cordel, é possível perceber que o objetivo central é criticar as conquistas femininas, de modo a rebaixar seus feitos e, até, narrar que a mulher quer ocupar o cargo do homem.

De certo tempo p'ra cá
A mulher passou na frente
Tomando o lugar do homem
Fazendo coiza indecente

A tempos que desprezou
A saia que lhe tocou
E tomou as calças da gente

Nesse trecho, presenciamos um olhar machista do autor ao acreditar que as mulheres só devem vestir saia, sendo a calça uma vestimenta masculina. E, vestir-se dessa forma, é um jeito de mostrar superioridade, querer ser melhor ou, ainda, ser “mulher-macho”.

Nas próximas linhas, apresenta-se o sistema laboral, em que só lhe é permitido afazeres domésticos, ser recatada e somente cuidar dos filhos e marido, caso contrário, está possuída por Satanás.

O trabalho da mulher
Para que não fale o povo,
É amarrar uma cabra,
Dar leite a um gato novo,
Tratar duma bacorinha,
Botar milho p'ra galinha
E reparar se tem ovo

Porem a mulher despreza
Trabalhos domesticas
P'ra negociar na feira
Com fazenda e ceriaes,
Outra vai pagodiar
Sorrir, beber e dançar,
Isto não é satanaz?!...

[...]

É notório o quanto, por muito tempo, a mulher foi julgada e proibida de ascender, deveria ser domada, reservada, comportada. E aquelas que viviam na zona rural era ainda mais preocupante, porque, além das poucas oportunidades, cuidavam da roça, dos animais, como citado no trecho acima.

Escanchar-se em bicicleta
Isto pertence a rapaz
Como também futebol,
Que coisas tristes fataes

Esses lugares não tomem
Porque só pertence a homem
Mulher que pensa não faz

O autor continua, em vários versos, a exibir o que a mulher deve ou não fazer. Além disso, discorre sobre o lugar da mulher, quais atividades lhe são permitidas. Se for inteligente, se “pensa”, não fará. Até porque, para a sociedade, também não será vista com bons olhos.

Outros trechos bem relevantes são sobre a independência feminina, em que a mulher “banca” o homem. Esse cenário os preocupa devido ao medo do empoderamento feminino, da sua liberdade, porque uma mulher independente não estará à mercê de ninguém, nada a prenderá em um relacionamento.

aspx?bib=CordelFCRB&Pesq&pagfis=31013>. Acesso em: 19 out. 2021.

Eu conheço uma viuva
Com trinta annos e tanto,
Que disse para um rapaz
Eu te quero bem meu santo,
E quero casar contigo
E se tu queres comigo
Nossa despesa eu garanto

E assim ellas desejam
Tomar do homem a potencia,
E vemos em cada uma
Gigantesca saliencia,
E para mais cauzar mal
Na vida comercial
Estão de grande influencia

[...]

E, por fim, as últimas estrofes revelam mais um retrato sexualizado da mulher, em que muitas delas são admitidas nos comércios para atrair a clientela. A objetificação feminina é um problema até os dias atuais. O corpo feminino é tido como um objeto de posse para satisfazer os desejos do homem (OLIVEIRA, 2017).

Cordéis do século XXI de autoria masculina

O século XXI, marcado por muitas conquistas femininas, não anulou o fato das barreiras a serem derrubadas. A mulher continua sendo alvo de julgamentos e estereótipos, ainda é tida como sexo frágil, dependente e submissa. Por isso, a importância do feminismo, para lutar pelos direitos da mulher, pelo respeito e pela ocupação das posições públicas.

Os cordéis analisados neste século retratam pontos de vista profícuos, mas outros nem tanto. O seguinte folheto, “A mulher de antigamente e a mulher de hoje em dia³”, foi escrito por Manoel Monteiro da Silva, mais um cordelista pernambucano. Também com a temática da vida urbana, apresenta uma crítica sobre as situações machistas que são difundidas na sociedade. Inclusive, faz um comparativo valorizando a mulher de antigamente e menosprezando a dos dias atuais.

A capa do folheto já nos leva a relacionar a diferença da mulher de antes, vista como reservada, dona de casa, trabalhadora. Em contrapartida, a mulher da atualidade apresenta uma imagem de luxúria, com os seios de fora, bem provocativa. Essa dualidade diz respeito ao silêncio da mulher do passado, aceitando as normas patriarcais, e da mulher independente do presente, que trabalha, corre atrás do seu, dança, sai e não se restringe às vestimentas contidas. Isso causa uma visão distorcida, associando-as à erotização.

Ao iniciar os versos, o autor faz um agradecimento a José Pacheco, escritor do folheto anterior, narrando sua maestria em falar da mulher de antigamente. Como vimos, uma visão muito misógina de como a mulher deveria comportar-se, mesmo com tom humorístico.

As próximas estrofes revelam, mais uma vez, a sensualidade feminina, a malícia projetada em Eva de seduzir, de vestir-se atraentemente, levando o pecado a Adão.

3 SILVA, Manoel Monteiro da. **A mulher de antigamente e a mulher de hoje em dia**. Disponível em: <<https://www.usinadeletras.com.br/exibeltexto.php?cod=4937&cat=Cordel&vinda=S>>. Acesso em: 19 out. 2021.

Você já imaginou
Eva dengosa e faceira
Tendo só por vestimenta
Uma folha de parreira?
Não precisava nem cão
Para Adão fazer besteira
(...)

O homem foi enganado
Por Eva e por Lúcifer
Mas ele em sua bondade
Dá tanta corda à mulher
Que ela pensa que pode
Fazer o que bem quiser.

Observa-se que toda a negatividade é jogada para a mulher, ela é responsável por enganar o homem. Inclusive, a mulher e o diabo são aliados nesse quesito. Ou seja, “o mal é algo que existe fora do homem, exteriorizado sistematicamente no outro, que é mulher. Desse modo, a mulher termina por ser um mal em si” (SANT’ANNA apud BARBOSA, 2010, p. 121).

Elas estão todo dia
Tomando o nosso lugar
Se continuarem assim
Só o que vai nos sobrar
É o tanque de lavar roupa
E o ferro de engomar

Em toda repartição
Tem uma mulher mandando
Elas estão assumindo
Todos os postos de mando
E enquanto isso no lar
Tem uma mulher faltando.

Nesses versos, o autor deixa evidente que cabe somente à mulher a função de cuidar do lar, dos afazeres domésticos, e ela não deveria ocupar os demais cargos, pois são destinados aos homens. É interessante a frase “elas estão assumindo todos os postos de mando”, isso revela resultados de lutas feministas para ocupar espaços (ALMEIDA, 2000), da luta pelo reconhecimento, como, também, do potencial que temos em desempenhar quaisquer tarefas/ocupações.

Quando a mulher é honesta
Leva vida recatada.
Não vive de porta em porta

Nem gosta de cachorrada
Ao passar na rua, as outras
Dizem: - lá vai a pirada!

Novamente, há o estereótipo de atribuir protótipos positivos às mulheres “recatadas”, que vivem para o lar e para seu marido. As demais, que conseguem conscientizar-se e informar-se, não aceitam mais seguir esse modelo e, por isso, tacham as outras como “piradas”, por viverem esse sistema patriarcal.

As seguintes estrofes também evidenciam o modo privado e reprimido da época. As vestimentas eram sempre compostas, com adornos para esconder o corpo, pois só o marido estaria autorizado a contemplá-lo depois do casamento. Caso contrário, como se fosse um produto, fazia a “devolução”, se descobrisse que a noiva não era mais virgem. “A virgindade é comparada a um status dado à figura feminina, identificada a um objeto comprado pelo marido, cujo valor é identificado com a “pureza” do seu corpo” (BARBOSA, 2010, p. 241). Enquanto os homens estavam livres para as experiências sexuais, as mulheres deviam castidade, obedecendo aos princípios cristãos que abominavam tais práticas.

Naquele tempo a mulher
Era um ser quase divino
Vivia para o marido
E para fazer menino.
Mulher não falava grosso
Homem não falava fino.

[...]

A mulher andava livre
Do terreiro pra cozinha.
No resto era proibida
Na sala a mulher só vinha
Se fosse pra trazer água
Ou para tanger galinha.

[...]

Se o marido descobrisse
Na hora da “inspeção”
Que antes dele outro
homem
Havia passado a “mão”
Tinha o direito de
Fazer a devolução.

Já nas últimas linhas, Monteiro chama atenção ao retratar as condições laborais, comparando as mulheres de antigamente, como trabalhadoras e ótimas artesãs, às de hoje em dia, como folgadas. Além de questionar os direitos trabalhistas, que permitem folgas e férias, como quesitos que atrapalham o expediente. Quando, na verdade, são benefícios em prol da vida pós-maternidade, que deixa a mulher sobrecarregada, devido ao sistema patriarcal responsabilizando-as ao cuidado com os filhos.

Hoje elas são folgadas
Escolhem até profissão
Querem se igualar a nós
Só falam em liberação
Umas já dirigem trem
Outras pilotam avião.

A mulher como empregada
É uma calamidade:
Tem quatro meses de folga
Se for pra maternidade
Seu mês só tem vinte dias

Mas falta mais da metade.
Tem trinta dias de férias
Quinze dias pra casar
Tirando a hora do almoço
E a hora de amamentar
Somando tudo não sobra
Horário pra trabalhar.

Ao finalizar, o autor se desculpa, narrando em tom humorístico que o folheto foi produzido para brincar com as mulheres. Porém, tal brincadeira revela a difícil realidade que passamos. Por isso, devemos refletir sobre as ações e procurar amadurecer as ideias para combater o machismo enraizado.

Mulheres do meu Brasil
Desculpem este meu falar
Tudo isso é brincadeira

Do poeta popular
Se não houvesse mulher
Era preciso inventar.

Após discutirmos esse cordel de autoria masculina com uma perspectiva machista, veremos mais um escrito com uma visão contrária, com a finalidade de enaltecer a figura feminina. A seguir, o cordel a ser analisado, de Nando Poeta, cordelista rio-grandense-do-norte, é nomeado “Mulheres em luta⁴”, com o objetivo de abordar a luta das mulheres por independência, respeito e espaço.

A capa do folheto demonstra o desejo das mulheres pela igualdade de gênero, visto que muitas oportunidades foram perdidas por conta disso, além da desvalorização e menor renda salarial. Ademais, as figuras apresentadas expressam a autonomia com a escolha da vestimenta, ignorando os padrões impostos pela sociedade.

4 POETA, Nando. Mulheres em luta. Disponível em: <<http://tributoacordel.blogspot.com/2012/02/mulheres-em-luta.html>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

Os trechos a seguir revelam a percepção do autor em reconhecer e admirar que o público feminino se empenha dia após dia pelos seus direitos, pela ânsia em não seguir modelos patriarcais e buscar ser como quiser. Por isso, válida a importância da mobilização, que ajuda a unir forças para as conquistas almejadas.

As feministas consideravam que somente através da conscientização, proporcionada pelo conhecimento da opressão e dominação a que eram submetidas, poderiam organizar-se, resistir e lutar para escaparem do jugo masculino e das regras sociais injustas (ALMEIDA, 2000, p. 6).

A referência de Almeida (2000) possibilita compreender o quanto a informação transforma a sociedade e ajuda a combater preconceitos, rompendo com as submissões que eram impostas às mulheres, transfigurando o silêncio em voz, enfrentamento e busca por melhorias e notoriedade.

Mulheres em movimento
Não aceitam exploração,
Reivindicam seus direitos,
Combatem toda opressão,
Entendem que a saída
É a mobilização.
[...]

Para obter as conquistas
Travou-se muita batalha.
Por vezes verteu-se sangue,
Pelo corte da navalha,
Mas a sua força ativa
Derrubou muita muralha.

Nos outros versos, evidencia a violência sofrida por muitas mulheres, que, por inúmeras razões, decidem continuar com o agressor e vivem uma vida de sofrimento, umas até morrem por causa dessas agressões. E como se não bastasse esse ataque machista, há os casos de estupro e assédio, que inferiorizam e matam diariamente.

Uma pesquisa feita pelo Anuário de Segurança Pública⁵ relata que, a cada 8 minutos, uma mulher é estuprada no Brasil. Esse alto índice pode ser explicado pela impunidade dos agressores que, mesmo com as leis, saem inocentados das acusações ou recebem punições leves.

É rotina social
Vê-se mulher espancada.
Nos cômodos de sua casa
Há sempre uma estuprada.

E em seu próprio trabalho
Tem mulher assediada.

Para finalizar, Nando propõe respeito às mulheres, legalização do aborto (tema delicado) e inclusão. Assim, aos poucos, teremos um mundo igualitário, em que a mulher não necessite submissões e silenciamentos, mas notáveis papéis na sociedade.

5 Reportagem obtida pela Universa Uol, por Luiza Souto, com registros de violência de gênero de 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/10/18/anuario-brasileiro-de-seguranca-publica-2020.htm>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

A luta de outrora segue
Por emprego e moradia,
Creche, saúde, salário

Respeito no dia-a-dia,
Legalizar o aborto
E acabar com a covardia

Após a análise desses cordéis, nota-se que a mulher, dentro de um panorama masculino, foi e continua sendo alvo de julgamentos e subalternidades. Todavia, há aqueles que manifestam o apoio e o reconhecimento às causas femininas.

Barbosa (2010), também analisando cordéis em sua tese, chegou à conclusão que as mulheres são retratadas com estereótipos negativos, influenciados por princípios patriarcais, ferindo a dignidade da família, em contraposição aos homens, que, mesmo com personagens danosos, não são tão sentenciados quanto elas.

Os personagens masculinos castigados são o desordeiro, o vagabundo, o homem que bate na mulher e o casado namorador, pois todos ferem o lar patriarcal, baseado na imagem idealizada do nobre chefe de família. As personagens femininas são a filha que maltrata os pais, a moça farrista que dança, a mocinha nova e fogosa “quente igual a pimenta” e a mulher ciumenta, que, além de colaborar para a desestabilização do equilíbrio familiar, adequam-se ao conceito de Madalenas (BARBOSA, 2010, p. 189).

Com isso, torna-se relevante refletir que os versos satíricos trazem mulheres estigmatizadas, com atitudes reprovadas pela sociedade. E tais narrativas são baseadas na realidade, na qual o público feminino vivia privado de realizar algumas atividades e quando quebravam essas barreiras eram criticadas e excluídas.

Cordéis do século XXI de autoria feminina

Após a análise dos cordéis de autoria masculina, passemos para os escritos femininos. Como mencionado, em virtude das poucas produções das mulheres no século XX, uso de pseudônimos e temáticas divergentes, os folhetos analisados foram produzidos no século XXI.

A relevância em trazer os cordéis de autoria feminina é para justamente mostrar que a mulher, sim, produz cordel e merece que todos possam ver seu protagonismo, sua trajetória, além de contemplar a sua presença nas mais diversas esferas da sociedade.

Diferente de alguns folhetos comentados, a mulher não se restringe a uma dona do lar, submissa ao pai e ao marido, recatada, sem visibilidade e silenciada. A mulher tem voz, direitos e capacidade para administrar qualquer situação.

O primeiro cordel analisado foi escrito por Salete Maria, uma cordelista cearense que trabalha temáticas voltadas a críticas sociais em relação à mulher, a fim de manifestar a história e a luta feminina em busca de melhorias.

O folheto intitula-se “Cidadania nome de mulher⁶”, escrito em 2001, que critica as

6 MARIA, Salete. **Cidadania nome da mulher**. Disponível em: <<http://cordelirando.blogspot.com/2008/07/cidadania-nome-de-mulher.html>>. Acesso em: 22 out. 2021.

funções desempenhadas às mulheres, oprimindo-as e inferiorizando-as. Ademais, declara a importância da luta feminina e de não aceitar a opressão.

A capa remete ao símbolo da justiça, com a ideia de questionar se a equidade só cabe aos homens, enquanto os outros estão à mercê da desonestidade.

As primeiras estrofes relatam a dificuldade feminina em forma de repressão e dominação, principalmente no sertão nordestino, em que as épocas passadas eram marcadas por essas características. Inclusive, a autora cita a sua bisavó para alinhar o tempo.

Quando minha bisavó	Era comum se ouvir	A mulher também não tinha
Vivia pelo sertão	Que mulher vive é calada	Nenhum prazer sexual
Era um tempo de aperreio	Faz a vontade do homem	Nem mesmo sonho ou
Era grande a precisão	Para não ficar “falada”	desejo
Mulher não tinha direito	A mulher era um objeto	Vivia como animal
Pro homem tudo era feito	Casava pra ter um teto	Servia sempre seu dono
Só ele era cidadão	E cuidar da filharada	Ou caía no abandono
		Era o destino fatal

Esses trechos mostram, mais uma vez, a associação da mulher às atividades domésticas. É como se fôssemos criadas para servir e satisfazer os desejos masculinos, enquanto nossas vontades são descartadas e excluídas.

Se quisesse trabalhar	A família exigia
Seria dentro de casa	Q’ela se casasse um dia
Estudar era um perigo	Pra ver se desencahava
Pois podia criar “asa”	

Já os fragmentos acima revelam a repressão laboral, em que a mulher não podia desempenhar outras funções a não ser a de “dona de casa”. Tampouco existia um apoio para os estudos. Como mencionado, era um perigo a mulher ter conhecimento, ser informada. Por isso, Almeida (2000) afirma que

A educação feminina, durante longo tempo, tanto na escola como na família, foi normatizada e controlada pelos homens e de acordo com o que estes consideravam necessários. Para estes, o espaço público, a política, a gerência dos negócios; para as mulheres, o cuidado com a casa e os filhos, a economia doméstica (ALMEIDA, 2000, p. 12).

Outro ponto nos seguintes excertos é com relação à luta e à violência feminina. Com relação à primeira, são apontados o esforço e a resistência em busca dos direitos. Inclusive, sinaliza as manifestações que ocorreram na parte “Se organizou, foi à rua. Rasgou o véu, ficou nua. Pugnou por alforria”. Ou seja, há a ânsia pelo respeito, por melhores condições.

No tangente à violência, percebe-se o sofrimento feminino causado pela hostilidade dos homens que chegam a acreditar que são “donos” e habilitados a nos tratarem como quiserem e não serão punidos. Há até um trecho que referencia um ditado machista, em

que “em briga de marido e mulher ninguém mete a colher” transcrito “O mundo todo se esquiva ‘e ninguém mete a colher””.

Lutar, eu sei que lutou
Se pôs contra a monarquia
Deu à luz o cidadão
Mesmo sem cidadania
Se organizou, foi à rua
Rasgou o véu, ficou nua
Pugnou por alforria
[...]

Variadas são as faces
Dos crimes contra a mulher
A violência velada
Ninguém vê, ninguém dá fé
Mas quando é ostensiva
O mundo todo se esquiva
“e ninguém mete a colher”

Nos fragmentos finais, a autora demonstra o desejo em seguir lutando e a cada dia mostrar nosso potencial, estarmos ocupando os cargos mais importantes, a fim de propagar a representatividade. De fato, pleitear pela cidadania e pela vida.

Vamos mostrar que pensamos
E procriamos idéias
E que não só menstruamos
Gritemos em assembléia

Cidadania se quer
E tem nome de mulher
Eis a nossa epopéia

O último cordel analisado chama-se “Mulheres do preconceito à justiça”⁷, de Rivani Nasario, uma cordelista pernambucana. Este folheto apresenta uma crítica social acerca desigualdade, violência e luta feminina, além de ser dedicado a todas as mulheres do Brasil.

A capa representa o esforço da mulher em acabar com o preconceito e garantir justiça pelas atrocidades vivenciadas por ela. Outrossim, comemorar os 100 anos do Dia Internacional da Mulher, que, mesmo com tantos avanços, há muito o que melhorar.

Os seguintes versos recordam o passado sofrido, de submissão, diferente dos dias atuais, em que as mulheres conseguem mais independência e resistência. Assim como, continuam lutando, cada vez mais, pela conquista de oportunidades e dignidade.

A história já mostrou
Verdadeira submissão
Abaixavam a cabeça
Tinha medo de dizer não
Mas isso foi no passado
E não vai voltar mais não

[...]
Da exclusão à conquista
Temos é que admirar
Mulheres trabalhadoras
Começaram a lutar
Conquistando seu espaço
Para o Brasil prosperar

A passagem abaixo revela a dedicação feminina no combate à desigualdade, à opressão e à ditadura. Ou seja, a mulher não mais permite ser controlada e silenciada, vai em busca dos seus direitos. Também aponta a força que temos, a perseverança em não desistir e a capacidade de usufruir do mesmo modo que os homens.

7 NASARIO, Rivani. **Mulheres do preconceito à justiça**. Disponível em: <<https://silo.tips/download/autora-rivani-nasario-cangaceira-do-cordel>>. Acesso em: 23 nov. 2021.

Contra desigualdade
Mulher usa sabedoria
Mostra a seriedade

Em favor da democracia
Essa forma de lutar
Ela sempre defendia

Finalizando a análise desse cordel, nas últimas estrofes, a autora menciona a Lei Maria da Penha⁸, sancionada em 2006, com a intenção de prevenir e impedir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Tal regimento é de grande valia para os ataques cometidos às mulheres.

Violência nem pensar
Isso não é solução
Agressão contra mulher
Não tem nem mesmo perdão
Tem a Lei Maria da Penha
Quem vier com essa ação
[...]

Mulheres prontas pra luta
E quem vai encarar?
São muito organizadas
Você pode apostar
De todas origens e raças
Para o Brasil caminhar

Por fim, observamos que o texto, além de exaltar a figura feminina, sua força, sua persistência, sua luta, também aborda os momentos de dominação, mas que, pouco a pouco, estão sendo superados.

Em suma, os cordéis estudados de autoria feminina objetivam expor a história da mulher, baseada em sofrimentos e silenciamentos, embora muitos progressos ocorreram. E deram a volta por cima, tornando-se protagonistas de suas vivências.

As mulheres atravessaram o silêncio e ficaram muito tempo ausentes do discurso histórico, mas tiveram coragem suficiente para soltar sua voz polissêmica e polifônica. Erguem-se, pois, inovadoras da linguagem, desafiando velhos paradigmas, desconstruindo situações e vivências em que se sedimenta a sua identidade. Com a sua poesia, promovem uma subversão dos estereótipos femininos tradicionais, criando uma nova ordem social: a transformação da mulher de objeto em sujeito da história e da vida (QUEIROZ, 2006, p. 107).

Todavia, ainda há preconceitos e repressões, devido ao sistema machista e patriarcalista enraizado, “em que se evidencia o silêncio e a reclusão tanto no cenário público da vida cultural quanto no registro das histórias da nossa literatura” (QUEIROZ, 2006, p. 13). Por isso, há a necessidade de seguir rompendo essas barreiras que assolam o gênero, visibilizando e enriquecendo tanto as produções quanto a figura feminina em si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização desta pesquisa foi proposta devido ao silenciamento feminino no campo literário do cordel, em que era um espaço predominantemente masculino. Todavia, mesmo não sendo autoras dos cordéis, eram alvo de críticas, marcado por estereótipos

⁸ BRASIL. LEI MARIA DA PENHA. Lei N.º11.340, de 7 de Agosto de 2006.

e por imposições. Assim, analisamos folhetos de autoria masculina e feminina, a fim de sabermos como a mulher era/é retratada sob uma perspectiva do homem e dela mesma, partindo do século XX e XXI.

Consideramos que o trabalho alcançou seus principais objetivos, que foi **Apresentar a importância da literatura de cordel para a nossa sociedade**, destacando sua função didática, informativa e de representatividade cultural; **Salientar a participação feminina na literatura de cordel**, exibindo a escassez nos anos iniciais à origem, principalmente em decorrência do analfabetismo, restrições, desvalorização ou até uso de pseudônimos, mas a crescente presença na atualidade; **Identificar as possíveis mudanças das percepções masculinas em relação à mulher**, em que notou-se uma valorização à figura feminina contrapondo os cordéis que inferiorizam-na; **Observar como a mulher se retrata nos cordéis**, apresentando os momentos de luta e de superação, além das opressões vivenciadas antigamente.

Com isso, constatamos que os cordéis de autoria masculina do século XX trouxeram uma visão estandardizada, fruto do sistema patriarcal que concedia papéis insignificantes à mulher, limitando-as às tarefas do lar, enquanto os âmbitos públicos estavam destinados aos homens. No século XXI, apesar de alguns ainda carregarem consigo o machismo arraigado da época, havia aqueles que enalteciam as mulheres, que conseguiam enxergar o nosso potencial e valorizar nosso ser, apoiar nossa causa e viabilizar nossa luta.

Sobre os cordéis de autoria feminina, verificamos que há o propósito em lembrar, na historiografia, os períodos de repressão, mas buscar sempre lutar pela quebra do silêncio e pela hegemonia masculina. Ou seja, não devemos esquecer nosso passado para que não seja repetido, assim como devemos manifestar nossos direitos e denunciar a violência sofrida.

Em suma, nosso trabalho possui a relevância de investigar que a visão do homem sobre a figura feminina foi modificada com o passar dos séculos, de modo a trazer narrativas de exaltação e de valorização do gênero. “O patriarcalismo sobrevive, mas é continuamente recriado por olhos masculinos e femininos que buscam dar novas abordagens para as situações vivenciadas pela mulher ao longo do século XX” (BARBOSA, 2010, p. 279). Por isso, a necessidade em seguir lutando e manifestando nossos desejos, em busca de respeito e de visibilidade nas esferas sociais.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Jane Soares de. As lutas femininas por educação, igualdade e cidadania. **Revista brasileira de estudos pedagógicos**, v. 81, n. 197, p. 5-13, jan./abr. 2000.

BARBOSA, Clarissa Loureiro Marinho. **As representações identitárias femininas no cordel: do século XX ao XXI**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco – Teoria da Literatura, 2010.

DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, Helena (Org.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 173-178.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão Nordestino. In: PRIORE, Mary del (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

IRINEU, L. M. Memórias sobre a América Latina na formação de professores de Espanhol. In: LIMA, L. M. (Org.) **A (In)Visibilidade da América Latina na Formação de Professores de Espanhol**. Campinas: Pontes, p. 21-41, 2014.

MENDOZA, Breny. **La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano**. In: Espinosa Miñoso, Yuderlys (eds). Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala. Popayán. Editorial Universidad del Cauca, p. 91-103, 2014.

NEVES, Francisco Paiva. **Literatura de cordel – origens e perspectivas educacionais**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação. Fortaleza, 2018.

OLIVEIRA, Letícia Fernanda da Silva. **De mártir a meretriz: Figurações da mulher na Literatura de Cordel (1900-1930)**. 2017. 192 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

OLIVEIRA, Maria Francinete de. **A representação da mulher na literatura de cordel**, 1981. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1981.

PASTELLETTO, Nielly Da Silva; MAIA, Tatiana Vargas. MULHERES ÀS URNAS: CIDADANIA FEMININA NAS PÁGINAS DA REVISTA DA SEMANA (1931-1933). **Revista Outras Fronteiras**, v. 6, n. 1, p. 61-83, jan./jul., 2019.

PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

QUEIROZ, Doralice Alves de. **Mulheres cordelistas: percepções do universo-feminino na Literatura de Cordel**. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários. Belo Horizonte, 2006.

SANTOS, Francisca Pereira dos. Mulheres fazem... cordéis. **Graphos**. João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 183-194, jan./jul., 2006.

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO: Doutoranda em Estudos Literários (FCLAr/UNESP) e professora 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, intitulado “Da lírica cubana à prosa portuguesa: o intertexto entre Dulce María Loynaz e Dulce Maria Cardoso”, 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”, criou uma definição autoral do sentimento de não-pertença, nomeado de diferentes formas pelos pesquisadores de língua portuguesa, mas, até aquele momento, a então mestranda não encontrou definições para o termo. Essa criação teve como baliza teórica, principalmente, a psicologia social. Por fim, a pesquisadora averiguou a construção desse tema (não-pertença) 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, investigou o problema do ensino de dissertação argumentativa no contexto pré-vestibular, propondo uma metodologia de ensino para tal. Em 2023, foi indicada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr/UNESP para concorrer à segunda edição do prêmio “Mulheres que fazem a UNESP”.

A

A cartomante 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8

Anatol Rosenfeld 60

Autoria feminina 40, 46, 53, 56, 57

Autoria masculina 39, 40, 45, 46, 47, 49, 51, 53, 57

C

Colonização 41, 44, 60

Contemporâneo 10, 11, 12, 14, 18, 19, 22, 25, 26

Conto 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Crítica 1, 10, 11, 12, 16, 17, 20, 49, 55

Crítica literária 10, 12, 16

F

Fantástico 1, 5, 6, 7, 8, 9

Fernando Pessoa 30, 31, 32, 35, 36, 38

Fluxo de consciência 10, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 24, 25, 26

I

Insólito 1, 4, 5

Intertexto 30, 32, 37, 38, 59

Intertextualidade 30, 31, 32, 36, 59

J

James Joyce 10, 11, 23, 28, 29

Julia Kristeva 30, 31, 32

L

Literatura 1, 5, 6, 9, 11, 16, 17, 19, 22, 23, 27, 28, 29, 32, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 56, 57, 58, 59, 60

Literatura brasileira 1, 5

Literatura contemporânea 60

Literatura de cordel 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 57, 58

Literatura fantástica 6, 9

Literatura portuguesa 59

M

Machado de Assis 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9

Modernismo 16, 23, 24, 28, 31, 38

Monólogo interior 10, 14, 26

P

Participação feminina 40, 41, 42, 44, 57

Patriarcalismo 40, 41, 42, 44, 57

Pintura 16, 19, 23, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38

Poesia 19, 30, 32, 40, 56

R

Realismo 23

Representação feminina 39

Roland Barthes 30, 31

Romance 1, 3, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 38, 59

S

Salvador Dalí 30, 31, 34, 38

Século XIX 5, 14, 24, 40, 45

Século XX 6, 14, 16, 39, 40, 43, 45, 46, 47, 53, 57

Século XXI 18, 41, 46, 49, 53, 57

Suprarrealidade 30, 31, 33, 35, 36, 37, 38

Surrealismo 13, 35, 36, 59

T

Teoria 12, 14, 16, 21, 27, 28, 29, 31, 32, 38, 57

Teoria literária 28, 32

Tzevetan Todorov 1

U

Ulysses 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29

V

Vanguarda 17, 18

VOZES LITERÁRIAS:

uma jornada pelos clássicos
e contemporâneos

 www.atenaeditora.com.br

 contato@atenaeditora.com.br

 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)

 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

VOZES LITERÁRIAS:

uma jornada pelos clássicos
e contemporâneos

 www.atenaeditora.com.br

 contato@atenaeditora.com.br

 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)

 www.facebook.com/atenaeditora.com.br