

Pelas lentes de

Antonio Candido

Ensaio Interdisciplinares de História e Letras



Maria do Socorro Pinheiro
Nabupolasar Alves Feitosa (Orgs.)

PELAS LENTES DE ANTONIO CANDIDO

ENSAIOS INTERDISCIPLINARES DE HISTÓRIA E LETRAS



MARIA DO SOCORRO PINHEIRO
NABUPOLASAR ALVES FEITOSA
(ORGANIZADORES)

PELAS LENTES DE ANTONIO CANDIDO
ENSAIOS INTERDISCIPLINARES DE HISTÓRIA E LETRAS

1ª Edição

Quipá Editora
2024

Copyright © dos autores e autoras. Todos os direitos reservados.

Esta obra é publicada em acesso aberto. O conteúdo dos capítulos, os dados apresentados, bem como a revisão ortográfica e gramatical são de responsabilidade de seus autores, detentores de todos os Direitos Autorais, que permitem o download e o compartilhamento, com a devida atribuição de crédito, mas sem que seja possível alterar a obra, de nenhuma forma, ou utilizá-la para fins comerciais.

Revisão: dos organizadores.

Capa: Juliana Mendes.

Conselho editorial: Me. Adriano Monteiro de Oliveira, Quipá Editora | Dra. Keyle Sâmara Ferreira de Souza, Secretaria Estadual de Educação do Ceará | Dra. Leonice Alves Pereira Mourad, Universidade Federal de Santa Maria | Dra. Mônica Maria Siqueira Damasceno, Instituto Federal do Ceará, Juazeiro do Norte | Dr. Thiago Barbosa Soares, Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P381 Pelas lentes de Antonio Candido : ensaios interdisciplinares de história e letras / Maria do Socorro Pinheiro e Nabupolasar Alves Feitosa — Iguatu, CE : Quipá Editora, 2024.

92 p. : il.

ISBN 978-65-5376-356-2

DOI 10.36599/qped-978-65-5376-356-2

1. Literatura brasileira. 2. Antonio Candido. I. Título.

CDD 804

Obra publicada pela Quipá Editora em junho de 2024

Quipá Editora
www.quipaeditora.com.br
@quipaeditora

À memória de José Deoclécio Morais Pereira (aluno do MiHL e autor de um texto neste livro).

APRESENTAÇÃO

O presente livro é resultado de estudos acadêmicos produzidos na disciplina Tópicos Especiais II, do Mestrado Interdisciplinar de História e Letras (MiHL), da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (Feclesc), da Universidade Estadual do Ceará (Uece). Alunos e professores se debruçaram sobre o livro *Literatura e Sociedade*, de Antonio Candido, e a partir dele produziram ensaios distribuídos nos capítulos desta obra. São ensaios que visam a estudar obras literárias de ficção a partir da obra de Candido, sociólogo que dedicou sua vida a estudar e analisar obras literárias, daí se deixar claro já no título que o que se escreveu aqui foi sob as lentes de Antonio Candido.

O livro *Literatura e Sociedade* (Candido, 2014), dedicado a Maria Amélia e Sérgio Buarque de Holanda, é dividido em duas partes, composto por 8 textos– 3 na primeira parte e 5 na segunda – e foi publicado em 1965, seis anos após a publicação da obra magistral *Formação da Literatura Brasileira* (2017), livro que já nasceu clássico, embora em certa medida também polêmico. A mais recente edição de *Literatura e Sociedade*, de 2023, é publicada pela Editora Todavia.

Livro com mais de 50 anos de existência, *Literatura e Sociedade* continua sendo necessário para qualquer um interessado em estudar a relação entre a obra e o meio. É aqui que se compreende melhor a relação entre texto e contexto. Cada um dos oito capítulos oferece ao leitor meios de se analisarem obras literárias sem se apartar das questões cotidianas, sem deixar de considerar o entorno social da obra.

Nesse livro que ora chega ao leitor, são oferecidos 10 ensaios, dedicados ao estudo de diferentes autores, brasileiros e estrangeiros, com estilos diferentes e escritos em tempos também diferentes.

Importa destacar que os ensaios não necessariamente farão referência aos oito textos de *Literatura e Sociedade*. Cada autor pode ter escolhido usar mais um texto do que outro, fazer alusão passageira a certo texto ou simplesmente não fazer nenhuma menção a algum dos trabalhos publicados em *Literatura e Sociedade*. Esta obra é, pois, referência obrigatória para todos os ensaios, mas não necessariamente todos os textos.

Sobre a estrutura interna, ficou livre para que cada autor organizasse seu texto da maneira que melhor lhe conviesse, porém com o direcionamento de que todos deveriam ser o gênero acadêmico ensaio, ainda que com diferentes nuances. Todos os textos, ao fim, mantiveram a noção de que “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam sua posição” (CANDIDO, 2014, p. 40); e principalmente a ideia de que “a literatura é pois um sistema vivo de

obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 2014, p. 84). Com isso em mente, os alunos do MiHL oferecem estas reflexões pelas lentes de Antonio Candido. Por tudo isso é que cada texto é de inteira responsabilidade de seus autores tanto na forma como no conteúdo.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 16ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2017.

SUMÁRIO

LITERATURA E SOCIEDADE DE ANTONIO CANDIDO: CHAVES PARA INTERPRETAÇÃO	09
<i>Maria do Socorro Pinheiro Nabupolasar Alves Feitosa</i>	
ANTONIO CANDIDO E JOSÉ LINS DO REGO: UM DIÁLOGO ENTRE CRÍTICA LITERÁRIA E FICÇÃO	20
<i>Bruno Gonçalves Feitosa</i>	
RUPTURA, METAMORFOSE E VOLTA: O PERCURSO SENTIMENTAL DO CABELEIRA	27
<i>José Américo Rodrigues Neto</i>	
A LINGUAGEM DO SERTANEJO REPRESENTADA NO ROMANCE <i>DONA GUIDINHA DO POÇO</i>	39
<i>André Luiz Pereira de Lima</i>	
AS APROXIMAÇÕES ENTRE <i>CARAMURU</i> E <i>IRACEMA</i> À LUZ DA CRÍTICA DE CANDIDO	46
<i>José Deoclécio Morais Pereira</i>	
A PRIMEIRA PAIXÃO COMO ESCAPE NO ROMANCE <i>CORPO DESFEITO</i>, DE JARID ARRAES	53
<i>Jéssina Jussara de Freitas Felipe</i>	
“NINGUÉM NASCE RACISTA, TORNA-SE”: A PROSA INFANTO-JUVENIL DE TERESA CÁRDENAS ATUANDO NA CONSOLIDAÇÃO DE UMA SOCIEDADE LEITORA CRÍTICA E ANTIRRACISTA	60
<i>José Cleilson do Carmo Sousa</i>	
REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO E SUA INFLUÊNCIA NAS IDENTIDADES DO ROMANCE <i>AMERICANAH</i>	67
<i>Maria Alice Matos Leitão</i>	

EROTISMO, LITERATURA E SOCIEDADE: UMA LEITURA DO ROMANCE *INHAMUNS*, DE KAH DANTAS 73

Evelline Oliveira de Lucena

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NEGRAS E NOÇÕES DE FEMINILIDADE E MASCULINIDADE EM *MUTOLA*, DE PAULINA CHIZIANE, À LUZ DE ANTONIO CANDIDO 83

Antonia Keila Rodrigues Vieira

SOBRE OS ORGANIZADORES/AUTORES 91

LITERATURA E SOCIEDADE DE ANTONIO CANDIDO: CHAVES PARA INTERPRETAÇÃO

Maria do Socorro Pinheiro

Nabupolasar Alves Feitosa

INTRODUÇÃO

A obra *Literatura e Sociedade* (2014), de Antonio Candido, pode ser a chave para se interpretarem textos literários. Ao longo dos oito textos que compõem a obra, Candido vai oferecendo o caminho do diálogo com a produção literária e a forma de se compreenderem elementos internos e externos à obra.

A partir desta obra fundamental de Candido, busca-se, aqui neste ensaio, analisar alguns poemas escolhidos da obra *Poesias Completas* de Gilka Machado (1893-1980) e o livro *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego (1901-1957). São dois autores que conviveram na mesma cidade, Rio de Janeiro, a partir de 1935, quando o escritor paraibano se muda para a então capital do País. Apesar de separados pela diferença etária, sendo Zé Lins oito anos mais jovem do que Gilka, os dois não parecem ter se conhecido pessoalmente ou se encontrado em nenhuma ocasião.

As obras produzidas pelos dois autores foram escritas a partir da primeira metade do Século XX, porém com um intervalo entre os dois repleto de acontecimentos decisivos na história do Brasil e do mundo e a partir de lugares com destacadas diferenças, com Gilka Machado produzindo a partir da sua formação na corte e José Lins do Rego, no Nordeste açucareiro. Talvez essas diferenças de formação tenham marcado a produção de cada um dos autores de tal modo que parecem guardar pouca relação entre si, sobretudo quando se trata do conteúdo, marcado pelas questões humanas mais profundas e universais, como o amor, as relações entre as pessoas, mas sobretudo as paixões humanas, o que marca ambos os autores como universais.

Este ensaio está dividido em duas partes. Na primeira, poemas selecionados da obra da poetisa carioca Gilka Machado são analisados, com destaque para aqueles de cunho erótico, dado que não apenas expressam a natureza humana nas suas mais vigorosas paixões, mas também porque é um corajoso rompimento de barreira num tempo histórico eivado de desafios para uma mulher tão ativa, tão viva e tão impactante. Gilka Machado era autora moderna, e isso não quer dizer participar dos movimentos dos intelectuais e milionários paulistas, mas trabalhar com uma estética altamente inovadora, ousada, evitada por muitos.

A segunda parte traz um exame do livro *Cangaceiros*, de José Lins do Rego. Escrito em 1953, esse romance, último produzido pelo escritor paraibano, traz um apanhado abrangente das expressões artísticas e históricas do povo nordestino. Não é a história do cangaço romanceada, não é Lampião transformado no personagem Aparício, mas a ampla caracterização do banditismo social brasileiro, são os traços de um povo que se expressa por meio das cantorias e da literatura de cordel, que obedece respeitosamente ao ritual do velório, que tem na honra uma das suas maias destacadas e vigorosas características.

Tanto em Gilka Machado como em José Lins do Rego, literatura e história se misturam num baile necessário, didático e esclarecedor, “ainda que o *quantum* de real histórico seja ponderável, *o modo de trabalhar, que é essencial, é ficcional*” (BOSI, 2015, p. 224). Pelas lentes de Antonio Candido é possível compreender como dois autores, de origens e formações diferentes, nascidos em tempos separados, disputando questões próprias, acabam tendo a mesma cidade como local a partir do qual escrevem questões universais que interessam a todos.

GILKA MACHADO

No alvorecer do século XX, a autoria feminina ia marcando o cenário literário brasileiro com as “vozes-mulheres” na expressão de sua criatividade lítero-poética, embora no século XIX e até mesmo antes algumas já tivessem começado a se movimentar em torno da escrita, publicando em jornais, revistas e livros, apesar das restrições. Observamos que muitas delas desenvolveram outra rotina para suas vidas – não apenas aquela circunscrita ao lar –, penetraram regiões mais elevadas para expressar seu poder criativo. Não bastando isso, algumas ousaram cultivar outras temáticas, livrando-se dos versos adocicados, com ares nostálgicos, cheios de suspiros conduzidos pelo espectro romântico.

Fixamos nossa atenção em Gilka Machado, escritora carioca, considerada pioneira no erotismo de autoria feminina no Brasil. A temática da sexualidade pareceu ser a mais atrativa, o corpo se colocou à mostra e o desejo feminino se revelou. A novidade no tema se deu por ser uma mulher que escreve e, evidentemente, chocou a sociedade da época, por não ser mais um homem como antes fora durante anos até a escritora Gilka Machado romper com este padrão. Seria o caso de dizer que antes dela, ainda no século XIX, as poetisas Alexandrina da Silva Couto dos Santos e Francisca Júlia escreveram dois poemas de temática erótica respectivamente intitulados “A um apaixonado” e “Dança de centauras”, aludidas na *Antologia da poesia erótica brasileira*, organizada por Eliane Robert Moraes (2015), contudo, sem muita repercussão.

Ao escrever poemas de temática erótica no início do século XX, Gilka Machado se inscreve na história mais pela transgressão ferindo os ideais moralistas de sua época do que pela estética que cultivou com seus versos ora parnasianos e simbolistas ora modernistas e vanguardistas. De acordo com Pinheiro (2019, p. 59), Gilka se insere como vanguardista “com a ambição de promover não apenas outra estética, mas também outro estilo de vida”. Revela, portanto, sua ousadia e expressa as voluptuosidades do corpo, numa sociedade extremamente machista, racista e opressora. Por ter versos extraordinários que reclamavam a condição da mulher ao “ergástulo do lar” e que anunciavam a eroticidade do corpo, como em “tuas mãos acordam ruídos na minha carne”, ela foi questionada, acusada, silenciada, esquecida e vítima de muitos preconceitos.

Como sua obra de temática erótica foi recebida pelos leitores numa época em que a mulher só deveria escrever sobre coisas suaves e comedidas? Tal pergunta nos conduz para o estudo de Antonio Candido (2000) sobre a obra e seu condicionamento social, uma vez que o crítico advoga pela fusão entre “texto e contexto”, entendendo que os fatores externos (social) e internos (estrutura) “se combinam como momentos necessários do processo interpretativo” (CANDIDO, 2000, p. 04). Diante disso, faz-se oportuna outra pergunta: que aspectos da realidade social Gilka Machado expressa em sua poesia?

Pois bem, vamos seguir os passos da “matrona imoral”, como alguns críticos se referiram a ela por conta de seus versos sensuais. Gilka Machado estremeceu a estrutura social do seu tempo quando publicou seu primeiro livro em 1915 *Cristais Partidos*, aos 22 anos, embora já tivesse participado de um concurso de poesia organizado pelo Jornal *A imprensa* aos 13 anos, vencendo os três primeiros lugares, um com seu nome e os outros dois com pseudônimos, demonstrando desde cedo seu envolvimento com a poesia. Ela estava distante dos modelos definidos para uma mulher daquele século que se propunha a escrever. Claramente a poesia erótica de Gilka Machado possui dimensões sociais ao fazer referência à sujeição da mulher, à busca pela liberdade do corpo e à expressão do desejo, como nos versos: “Teus beijos absorvi-os, esgotei-os:/ Guardo-os nas mãos, nos lábios e nos seios, / numa volúpia imorredoura e louca”. Eis o núcleo do problema em torno da autora que tomou o “fator social”, não apenas como matéria, mas como “elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte” (CANDIDO, 2000, p. 05).

A poetisa continuou nos anos seguintes a publicar seus poemas. Em 1916 publicou *A revelação dos perfumes*; em 1917 *Estados de alma*, em 1922 *Mulher Nua*, em 1928 *Meu glorioso pecado*, em 1931 *Carne e alma*, em 1938 *Sublimação*, em 1947 *Meu Rosto*, 1968 *Velha Poesia* e em 1978 foi editada *Poesias Completas*, tendo outras edições em 1991 e em 2017. Diante desta profícua produção literária, visualizamos a relação entre sua obra e o meio, entre texto e contexto. Numa

sociedade patriarcal e misógina, a temática erótica teve expansão sob a rubrica de Gilka de Machado, causando nos leitores sentimentos diversos, uma vez que havia entre aqueles os que se escandalizaram ao ler, por exemplo, os versos: “trago nas veias lírico fervor”, capaz de sentir no próprio vento o “gozo violento” (MACHADO, 1991 p. 65) e ainda “como uma gata errando em seu eterno cio” (MACHADO, 1991 p. 83).

Gilka Machado se revela como uma nova mulher e enfrenta preconceitos ao expressar a condição feminina, a exemplo do poema “Ser mulher”, ao dizer: “ser mulher, e, oh! atroz, tantállica tristeza! / ficar na vida qual uma águia inerte, presa / nos pesados grilhões dos preceitos sociais” (MACHADO, 1991 p. 106). Ao tocar nesse elemento social que marca a mulher aprisionada nos liames familiares, culturais, jurídicos e históricos, tendo sua vida como propriedade do outro, “sentir a vida triste, insípida, isolada, / buscar um companheiro e encontrar um senhor...” (MACHADO, 1991 p. 106), percebemos por meio da voz poética feminina as amarras da sociedade por um lado e, por outro, a reação daqueles que não aceitam a desconstrução da ordem, daí se entende bem o porquê de a poetisa ter sido criticada por uns e louvada por outros, e ficado durante tanto tempo no ostracismo, algo que tem mudado nos últimos dez anos quando pesquisadores e pesquisadoras revisitam sua obra e retiraram-na do esquecimento.

Apesar de adotar uma voz lírica feminina, Gilka Machado é vista “no seu másculo e deleitoso versejar”, na Revista *Jornal das Moças*, número 44 de 1916. Esse expediente indica a dificuldade de se admitir que uma mulher integralmente queira utilizar outros temas para expor sua criatividade, adotando em seu processo de criação um olhar crítico para as condições políticas, econômicas e sociais de sua época e pretenda inserir as mulheres para o centro dos debates. Ao escrever versos que potencializam a construção da identidade feminina a partir de sua liberdade de expressão, de seus anseios e de seu lugar no mundo, Gilka Machado toma como arquitetura de sua escrita questões muito próprias do universo feminino, destacando o corpo, a sexualidade e o desejo, e elabora um projeto literário que também é político. Assim entendemos a sua obra que em vários aspectos representa a sociedade seja enfrentando-a, ridicularizando-a ou problematizando-a.

Se naquele contexto social de ininterruptos preconceitos à mulher não era permitido entrar no território do erotismo, Gilka Machado não só adentrou como fez dessa proibição a chave para sua emancipação em versos de extremado desejo. Matéria fecunda que ela usou como instrumento catalizador de sua poderosa imaginação eivada de imagens e símbolos, de perfumes e cores, de sensações e desejos. Leiamos a seguinte estrofe:

E que gozo sentir-me em plena liberdade,
longe do jugo atroz dos homens e da ronda
da velha Sociedade

- a messalina hedionda
que, da vida no eterno carnaval,
se exhibe fantasiada de vestal! (MACHADO, 1991, p. 24)

A referência a “velha Sociedade” grafada com maiúscula nos mostra sua relação com as estruturas sociais arcaicas que acionam seus dispositivos de encarceramento à mulher. A sociedade é “a messalina hedionda” que se transveste em vestal, indicando suas ações paradoxais quanto ao que se deve ser exibido. Vejamos que o elemento social incita o pensamento criativo da poetisa ao exprimir as condições de vida da mulher como ser desejante que questiona seus aprisionamentos e silenciamentos numa sociedade de reinante hipocrisia. Leiamos a estrofe abaixo do poema “Ânsia de azul”, dedicado a Francisca Julia da Silva, parnasiana, pois, sendo mulher, deve ter vivido o mesmo pranto:

De que vale viver
trazendo, assim, emparedado o ser?
Pensar e, de contínuo, agrilhoar as ideias,
dos preceitos sociais nas torpes ferropneias;
ter ímpetos de voar
porém permanecer no ergástulo do lar
sem a libertação que o organismo requer;
ficar na inercia atroz que o ideal tolhe e quebranta...
.....
Ai! Antes pedra ser, inseto, verme ou planta,
do que existir trazendo a forma de mulher. (MACHADO, 1991, p. 26)

A força desses versos consiste basilamente em sua feitura num estilo livre em consonância com sua temática que preza pela libertação da mulher, optando por um léxico que tem repercussão na construção do sentido, como ‘emparedado’, ‘agrilhoar’, ‘torpes ferropneias’, ‘ergástulo’, ‘inercia’, ‘tolhe’, ‘quebranta’. A linha pontilhada que separa os dois últimos versos dos demais pode ser interpretada como silêncio, angústia, solidão, revolta, que culmina num processo reflexivo criado por um eu lírico pensante, crítico, consciente de suas aspirações.

Gilka Machado em seu fazer poético exprime relevante discussão sobre o meio social sem deixar sucumbir sua imaginação criadora ao trazer o erotismo pela ótica feminina, mesmo ficando a autora marcada pela sociedade porque mostrou a mulher despida, “toda nua, completamente exposta à Volúpia do vento” (MACHADO, 1991 p. 164). Eis o entrelaçamento entre meio e obra, como admite Candido (2000, p. 26), ao se reportar a discussões que tendem a indagar “como alternativas mutuamente exclusivas, se a obra é fruto da iniciativa individual ou de condições sociais, quando na verdade ela surge na confluência de ambas, indissolúvelmente ligadas”.

A posição da escritora nesse terreno do erotismo ao enfrentar a epistemologia patriarcal nos faz ter a ideia de como foi seu embate no contexto social dos primeiros decênios do século XX,

período de maior produção de sua obra. Em *Meu Glorioso Pecado*, de 1928, constituído de poemas eróticos, observamos a mulher em outro lugar, libertando-se do domínio masculino, colocando-se como sujeito desejante e apresentando outra identidade feminina. Segundo Soares (1995, p, 33), “a força do erotismo feminino vai-se liberando e a sobreposição da transgressão à proibição, audaciosamente impressa, dá a Gilka Machado um lugar de destaque no trabalho de constituição da identidade individual e social da mulher brasileira”.

Do ponto de vista sociológico, em diálogo novamente com o pensamento de Candido (2000) sobre a série obra, autor e público, em torno da qual a obra de arte se forma, vemos essa relação, “(...) uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador” (CANDIDO, 2000, p. 38). Isso nos faz olhar para o público da obra de Gilka Machado, sobretudo para o de hoje ao definir o valor de sua obra, por meio dos estudos e publicações, fazendo-a reaparecer para as novas gerações. A poesia de Gilka Machado incomodou porque o desejo foi confessado por uma mulher, que não baixou a cabeça, mantendo-se altiva para enfrentar os reclames amargos e sombrios de seus leitores e críticos daquela época.

JOSÉ LINS DO REGO

O romancista paraibano publica o romance *Cangaceiros* em folhetim na revista *O Cruzeiro* com ilustração de Candido Portinari. Dez anos depois de ter publicado *Fogo Morto*, sua obra máxima, José Lins volta a ter o Nordeste como cenário de um romance, dessa vez com o tema do cangaço, que durante décadas tomou páginas de jornais de vários estados, a partir das quais muitos pesquisadores buscaram conhecer esse fenômeno que não é somente brasileiro (e muito menos apenas nordestino), mas está presente em diversos países, como Inglaterra, México, Itália, Hungria, Alemanha, Espanha, dentre outros, como bem informa Eric Hobsbawm em seu *Bandidos* (2010).

Conhecer esse fenômeno sócio-histórico permite maior compreensão da obra aqui comentada, conforme Antonio Candido (2014) sugere. Para ele, a compreensão de uma obra só ocorre “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que [fatores internos e externos] [...] se combinam como momentos necessários do processo interpretativo” (CANDIDO, 2014, p. 13-14). Como se está tratando de composição de uma obra literária, é preciso registrar que os fatores externos não são necessariamente reproduzidos *ipsis litteris* e *ipso facto* na obra, porque se trata de obra de ficção. Os fatores externos ajudam a estruturar a obra, composto por vários outros elementos.

Antonio Candido não se furta em destacar esse fato quando escreve: “Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2014, p. 13-14). Portanto, conhecer o banditismo social, especialmente o cangaço clássico nordestino de Antônio Silvino e Lampião, ajuda na análise e interpretação da obra *Cangaceiros*.

Quando estamos no terreno da crítica literária, somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético) (CANDIDO, 2014, p. 14-15).

O trecho acima, fundamental, ao mesmo tempo em que explica a importância estética dos fatores que estruturam a obra literária, impõe que se reconheça que são essas características que devem ser consideradas na análise das obras, portanto o uso de termo limitante, apenador, para classificar uma obra artística, como o termo “regional”, por exemplo, indicador de limites geográficos, não pode jamais se aplicar a um romance, a uma pintura ou a qualquer produção artística que fale para o universal, para o conjunto das paixões humanas.

O romance *Cangaceiros* é um retrato em movimento do sertão nordestino tomado por bandos de criminosos que, por diferentes razões – por necessidade de vingança, de viver de pilhagem em tempos de secas severas, proteger-se de outros cangaceiros, dentre outras –, formam milícias combatentes (MELLO, 2023) desde pelo menos o Século XVIII, como José Gomes, o Cabeleira, retratado em romance de mesmo nome por Franklin Távora, até início da década de 1950, quando os últimos bandos desaparecem.

Neste romance aparecem personagens que podem facilmente ser associadas aos membros do bando de Lampião. Este, por exemplo, é retratado na figura do personagem, pelo qual “O capitão Virgulino ressurgiu tal como foi, em meio a tropelias e pavores. No grupo de Aparício, há nomes de cangaceiros que foram do grupo de Lampião. E os motivos reais, que levaram o sertanejo ao cangaço, vão aparecendo diante de nós” (VILLAÇA, 2007, p. 19).

Aparecem também os coiteiros, os admiradores, as vítimas dos bandidos, bem como aqueles que lucravam com esse permanente estado de luta, principalmente na venda de armas e munições recebidas por autoridades locais do governo federal vendidas aos cangaceiros, como ilustra a

passagem: “Cada bala está custando um dinheirão. O major Sindulfo, de Bom Conselho, não quer outra vida. É só comendo dinheiro de Aparício” (REGO, 2007, p. 167).

A repressão policial contra o sertanejo também é mostrada com toda a sua crueza. Os soldados das volantes se pareciam com os cangaceiros nos trajes e nos feitos. Sobre os trajes se lê: “Reparou Bentinho nos trajes dos soldados. Não fazia diferença dos cangaceiros. Chapéu de couro, punhal atravessado, alpercatas de couro cru” (REGO, 2007, p. 161). Sobre os feitos das volantes, essa reclamação: “O governo manda volantes dar cabo dos cangaceiros e estes desgraçados vêm é maltratar os sertanejos. É por isso que tem tanta gente gostando de Aparício” (REGO, 2007, p. 162). José Lins do Rego se esmera na descrição dos ataques:

O bando caminhava para um coito nas proximidades de Cabrobó. Foi quando Aparício se lembrou de que ali por perto havia uma fazenda de um Matias, pai de um tenente de uma volante de Pernambuco. Deixou que escurecesse. E quando a noite chegou, atravessaram o riacho e ficaram bem pertinho de casa. Os bois ainda rondavam no curral e havia luz na casa de portas abertas. Deram os primeiros tiros. E de repente, lá de dentro, rompeu um fogo cerrado. Apagadas as luzes o tiroteio foi crescendo cada vez mais. Aparício ficou por detrás de um esteio de aroeira e conversou com o negro Vicente: “O bicho estava preparado.” E quanto mais fogo, maior resistência. Os animais urravam e podia aparecer gente de perto. Aparício não contava com aquilo. E ficou mais furioso. Aí o cabra Sindô pulou para o copião e deitado gritou para dentro da casa: “Filhos de uma puta, não vai ficar nem semente de gente.” E lá de dentro responderam no mesmo tom: “Entra, ladrão de cavalo, tu está pisando em casa de homem.” E o fogo crescia. Os homens da casa atiravam pela porta da frente e pelas janelas. Nisto se ouviu um grito do cabra Sindô: “Capitão, já estou no punhal.” Tinha pulado por cima da janela e brigava de arma branca dentro de casa. Fecharam o cerco e tomaram a casa de arranco. As mulheres estavam pelos quartos. O fazendeiro e os três filhos feridos. Um ainda menino. O velho botava sangue pela boca. E se deu a coisa, Domicio nem sabia contar. Pegou-se com uma moça, e às tontas caiu sobre ela (REGO, 2007, p. 175-176).

O romance *Cangaceiros* não é feito só de combates. Há espaço para literatura de cordel anotados em cadernos e levados às tipografias, de onde saíam para as feiras livres, locais de cantadores soltarem suas vozes acompanhadas de dedilhados plangentes. Esses cantadores, que animavam as salas das casas sertanejas, festas de casamentos, e, por muito vagarem, eram também os arautos do sertão. O cantador podia se revelar em qualquer família, ou entre viajantes, que se arranchavam embaixo de árvores para descansar das léguas vencidas.

O tipo ideal do cantador em *Cangaceiros* é o personagem Deoclécio, que do qual temos notícia ainda no romance *Pedra Bonita*, quando se encontrava preso. Em *Cangaceiros*, Dioclécio reaparece, porém agora vem mais importante, mais robusto, mais decisivo para o enredo, pois nesse romance, cangaceiros e cantadores ganham o mesmo peso na estrutura da obra. Na passagem abaixo, temos um pouco da descrição física do cantador Dioclécio e de suas atividades.

Não faz muitos dias passou aqui em minha casa o cantador chamado Dioclécio, pedindo pousada. Como estava lua bonita, ele abriu a boca e cantou muito. Os meninos até gostaram

do cabra. Vi aquela figura de cabelo comprido, de viola atravessada nas costas, e me pareceu um penitente. Mas o diabo sabe cantar. Eu conheci Inácio da Catingueira, mas este tal de Dioclécio não fica atrás. O diabo botou a vida de Aparício no verso. E saiu com histórias de todo jeito. Contou a vida da mãe do homem sofrendo na cadeia de Açu e do irmão Domício mais feroz do que uma caninana e de um menino Bento, que morreu com o Santo na Pedra. Os meus meninos ficaram, até de madrugada, na escuta do sujeito (REGO, 2007, p. 162-163).

Além de cenas como a descrita acima, José Lins do Rego mostra como funcionavam as feiras, com pessoas comprando e vendendo, outros bebendo, e outros ainda acertando suas diferenças na faca. São muitas cenas, em feiras as mais diversas, em Pernambuco ou no Ceará, em situações que tratam de produtos e seus preços ou mesmo de brigas e mortes, como falou o Capitão Custódio: “Desde que mataram o meu filho Luís Filipe, em Jatobá, numa feira, a mando do miserável Cazuzza Leutério, que eu daqui não saio e aqui morrerei” (REGO, 2007, p. 37). Capitão Custódio era dono da Fazenda Roqueira, que ficava às margens do Rio Moxotó, um dos celeiros mais produtivos de cangaceiros. É interessante ver como José Lins do Rego assim vai tecendo elementos da realidade com a estrutura do seu romance, no que se constitui um dos mais belos painéis do Nordeste.

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito (CANDIDO, 2014, p. 31).

A citação acima vem a ser o que Antonio Candido mais tarde chama de Sistema Literário, que ocorre na medida em que a obra e sua feitura estão repletos de sentidos quando lidos conjuntamente. E isso não é nenhum traço de regionalismo, exotismo ou algo que o valha, mas a descrição de atividades humanas que ocorrem aqui e alhures. O que se lê em *Cangaceiros* não é regional, é sim a reprodução do viver humano, com suas batalhas, amores, o comércio, a vida material que determina a sociedade, em suma, é o homem na sua universalidade, rompendo assim com essa dinâmica imaginada por Antonio Candido, em que haveria “uma lei de evolução da nossa vida espiritual [que] se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo” (CANDIDO, 2014, p. 117). *Cangaceiros* é uma obra universal com belíssimos contornos das mais intensas paixões humanas; é obra universal localizada no sertão nordestino. Como escreve o próprio José Lins do Rego, “É o sertão dos santos e dos cangaceiros, dos que matam e rezam com a mesma crueza e a mesma humanidade” (REGO, 2007, p. 27).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na esteira de Candido (2000, p. 39), a interação entre a obra e o meio nos deixa atentos para entender o fenômeno artístico, “a compreender a formação e o destino das obras; e, neste sentido, a própria criação”. E sendo assim, Gilka Machado e José Lins do Rego oferecem aos leitores como chave de leitura temas da realidade social em virtude de terem em suas obras acontecimentos, sentimentos e percepções que se formam pelo seu poder criativo.

A criação literária dos autores em estudo nos apresenta uma realidade que está em consonância com o meio mesmo sendo uma atividade simbólica e de representação. O fato é que o texto literário está dentro de uma realidade real ou imaginária, estabelecendo fronteiras entre a literatura e a história, dois campos que caminham de mãos dadas, apesar de seus limites e da liberdade de criação.

Gilka Machado e José Lins do Rego são inventores de realidades a partir das quais suas experiências com a linguagem são convidadas a entrar em cena, usando palavras sem pudor e sem receio, seguindo o que dita seu gênio criativo. O universo da criação está marcado em um tempo e em um lugar, não escapando da história seja nas referências ao sertão ou à cidade, expressando coisas suas ou dos outros a partir da esfera do sentir. O que Gilka Machado retrata sobre o desejo feminino e o que José Lins do Rego narra sobre o banditismo referem-se a situações que lhes inquietaram a desenvolver operações ficcionais, pondo em questão a fronteira entre literatura e história.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e história**. São Paulo: Editora 34, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

HOBSBAWM, Eric. **Bandidos**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

Jornal das Moças: Revista Quinzenal Ilustrada (RJ) - 1914 a 1919 - DocReader Web (bn.br) acesso em 24 de março de 2024.

MACHADO, Gilka. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: FUNARJ, 1991.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. 6ª ed. Recife: Cepe, 2023.

MORAES, Eliane Robert (org.). **Antologia da poesia erótica brasileira**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

PINHEIRO, Maria do Socorro. **O erotismo metafísico na poesia de Gilka Machado: símbolos do desejo**. Fortaleza: EdUECE, 2019.

REGO, José Lins do. **Cangaceiros**. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SOARES, Angélica. **O erotismo poético de Gilka Machado**. Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura. Natal: UFRN: Ed. Universitária. 1995.

VILLAÇA, Antonio Carlos. Cangaceiros. In.: REGO, José Lins do. **Cangaceiros**. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

ANTONIO CANDIDO E JOSÉ LINS DO REGO: UM DIÁLOGO ENTRE CRÍTICA LITERÁRIA E FICÇÃO

Bruno Gonçalves Feitosa

INTRODUÇÃO

Com este presente trabalho ensaístico, pretendemos compreender, por meio da interdisciplinaridade (Sociologia, História e Literatura) contida nos escritos e teses de Antonio Candido, inseridos no livro *Literatura e Sociedade*, e a prosa ficcional de José Lins do Rego em seu livro *Cangaceiros*, como ambos se aproximam e se encontram em suas propostas metodológicas. A crítica literário-sociológica, formulada por Antonio Candido, e a prosa de José Lins do Rego podem dialogar, ainda que sejam duas percepções de elaboração de conteúdo distintas, por meio da premissa de que há muitos pontos de toque entre elas.

Ambos, Antonio Candido e José Lins do Rego, pertenceram a gerações que publicaram seus trabalhos mais significativos envoltos numa tentativa de identificação do que é ser nacional, do que é ser brasileiro. Esta baliza de deliberado engajamento intelectual é marca preponderante do que se produziu no Brasil, principalmente no campo das artes, na primeira metade do século XX.

Ainda que transcenda um pouco o corte temporal, Antonio Candido escreveu uma das grandes obras literárias brasileiras no ano de 1959, o já nascido clássico *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos, 1750-1880*. Cheio de conteúdos que versam sobre Sociologia, História da Literatura Brasileira e Crítica Literária, este livro pauta o início de reformulação do conceito de literatura nacional feita no Brasil, tendo como base a tese de Sistema Literário formulado por ele.

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de *decisivos* os momentos estudados, convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros (Candido, 2007, p. 25).

José Lins do Rego cria suas obras escrevendo de forma corrente, com uma prosa voltada para a oralidade. Seus textos têm cheiro, sabor, riqueza de testemunho e bebem na verve das influências orais de formadores de opiniões dos sertões, dos divulgadores de notícias, contos, causos e

mexericos. São estes: o cantador de viola das tradicionais feiras-livres nordestinas, que deram voz aos cordéis e disseminavam as “notícias do mundo”, as amas de leite que embalavam o sinhozinho em seu leito de sono e os tradicionais contadores de histórias, que deixavam as crianças ansiosas pela presença quase mística de seus enredos.

Ainda me lembro hoje da velha Totônia, bem velha e bem magra, andando, de engenho a engenho, contando as suas histórias de Trancoso. Não havia menino que lhe quisesse um bem muito grande, que não esperasse, com o coração batendo de alegria, a visita da boa velhinha, de voz tão manda e de vontade tão fraca aos pedidos dos seus ouvintes. Todas as velhas Totônias do Brasil se acabaram, se foram. E outras não vieram para o seu lugar. Este livro escrevi pensando nelas... Pensando na sua velha Totônia de Sergipe, Silvio Romero recolheu estas mesmas histórias que eu procuro contar aos meninos do Brasil (Rego, 2004, p. 9).

Antonio Candido reconhece na geração de 1930, da qual José Lins do Rego fez parte, aquela que deu início a um movimento literário de rompimento com o tradicional contexto de escrita da época, o Romantismo, que versava nos aparentes costumes e crenças de idealização da sociedade. A caracterização do real, tido como um movimento “Neonaturalista”, é marca perpétua desta geração, denunciando através de seus escritos as dicotomias, complexidades e contradições existentes num país de proporções continentais.

Sob este ponto de vista, o decênio mais importante é de 1930. Na maré montante da Revolução de Outubro, que encerra a fermentação antioligárquica já referida, a literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada. A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado pelo Neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo). Nesse tipo de romance, o mais característico do período e frequentemente de tendência radical, é marcante a preponderância do problema sobre o personagem. É a sua força e a sua fraqueza (Candido, 2023, p. 149).

Para isto, não incorreremos numa explicação simplista de nos atermos somente à compreensão do momento histórico de escrita de *Cangaceiros*. Desta forma, iremos além da simplista perspectiva de compreender *Cangaceiros* por meio de uma análise voltada para sua formulação temporal. Buscar sua essência, compreendendo como fatores exteriores ao conteúdo do texto influenciaram diretamente em sua composição, é a síntese desse trabalho.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Antonio Candido nos apresenta a condicionante de concepção e aprofundamento das dinâmicas de fatores externos que tendem a interferir na criação e formulação de uma obra. Mesmo que em ficções mais inventivas, a resultante da mistura e absorção de elementos caracterizadores de uma determinada sociedade, de seus costumes e hábitos, nos leva inexoravelmente a estes arquétipos. Segundo Candido, em qualquer manifestação intelectual estes padrões se repetirão. Precisamente aqui mencionando o texto em estudo, o livro *Cangaceiros*, temos a base material para compreender este raciocínio.

De tal forma, em *Cangaceiros* percebemos a fustigante autoridade contida no livro de elementos externos (o que está fora: fatores de caracterizações e percepções sociais) modificando e influenciando, trazendo para o interno (o que está se englobando e se metamorfoseando), transformações na relação dialética de produção da obra.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra (...). Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (Candido, 2023, p. 16).

Partindo dessa lógica formulada por Antonio Candido, encontramos nas obras de José Lins do Rego o espectro perfeito de entendimento do conceito dialético acima mencionado. No livro *Cangaceiros*, ficaram perceptíveis as importâncias dos fatores externos: cangaço (banditismo social), messianismo (movimentos religiosos) e de fatores de cunho eminentemente sociais, mesclando-se e se alicerçando no bojo do texto. A partir deste enfoque, fica fácil perceber a materialidade intelectual aflorada no livro, decorrente desta simbiose entre autor e sociedade.

Além de manifestar relevância de fatores sociais, elementos contidos na natureza humana, como esperança, medo e tantos outros sentimentos universais encontrados em qualquer sociedade, ecoam com relevância estridente no texto. Desde o cantador, que narra de maneira melancólica e rítmica as histórias do sertão nordestino, passando pelos cangaceiros que em bandos fazem “justiça”, o rincão sertanejo desprovido de presença de um Estado capaz de garantir o mínimo de segurança humanitária aos seus cidadãos é desnudado transversalmente pela escrita de José Lins do Rego.

Bento ficou sério, sem uma palavra. Dioclécio deixou-o e voltou para rede. Outra vez a viola encheu a calma do dia de um doce quebranto. Na cabeça de Bento, como nas horas terríveis das doenças da mãe, voltava a ideia de que, para ela, o mundo era mesmo um sofrer contínuo. Sentiu-se só, mais só do que nunca. Alice ainda lhe dava segurança de alguma coisa, ainda ao lado dela podia sentir-se um homem capaz de enfrentar a vida. E de súbito, como uma dor violenta que lhe apertasse o coração, chegou-lhe o pensamento de que para

ele não havia mais Alice, e que àquela hora estaria ela de estrada afora arrastada pela fúria do pai (Rego, 2007, p. 347).

Aproximando ainda mais os dois autores, podemos vislumbrar, através da formulação teórica de Antonio Candido, mecanismos de percepção acerca da metodologia e da técnica de escrita desenvolvida pelo autor da obra, no caso em tela José Lins do Rego. Segundo Antonio Candido, “para fixar ideias e delimitar terrenos, pode-se tentar uma enumeração das modalidades mais comuns de estudo de tipo sociológico em literatura, feitos conforme critérios mais ou menos tradicionais e oscilando entre a sociologia, a história e a crítica de conteúdo” (Candido, 2023, p. 21). Desta forma, quando olhamos para *Cangaceiros* e jogamos luz em seu desenvolvimento, notamos com facilidade qual dinâmica é adotada pelo autor e qual modalidade está sendo trazida à baila.

Um segundo tipo poderia ser formado pelos estudos que procuram verificar a medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo os seus vários aspectos. É a modalidade mais simples e mais comum, consistindo basicamente em estabelecer correlações entre os aspectos reais e os que aparecem no livro. Quando se fala em crítica sociológica, ou em sociologia da literatura, pensa-se geralmente nessa modalidade (Candido, 2023, p. 26).

José Lins faz exatamente isto, no instante em que nos conduz diretamente para dentro dos sertões nordestinos, da caatinga fechada, das alcovas e caritós, quando nos faz sentir a dor do abandono, quando denuncia as fragilidades que cercavam e ainda cercam os rincões sertões nordestinos brasileiros. O desleixo das autoridades omissas, e que por vezes não têm apreço por seus concidadãos, é retrato flagrante de uma sociedade pautada em vilania e desigualdade, tão bem percebido e definido em *Cangaceiros*.

A Vila do Açú, a Pedra Bonita, a localidade de Roqueira – situada na serra do Cambembe, local onde se passa boa parte da narrativa do livro – são palcos reais e fictícios que se misturam e nos servem de base para percebermos as reais e visíveis disputas de poder entre os poderosos e a vendeta contida na cultura de violência. Além de termos menção à disputa de poder entre os “grandes”, há, também, a prática cotidiana por parte do sertanejo de cultivo a suas esperanças, mesmo que em um cenário desfavorável, por meio da religiosidade salvadora, personificada na crença em divindades reencarnadas, rezas e apego ao fanatismo.

Nesta monta, ainda que imaginativos e ficcionais, estes ambientes carregam uma forte carga emocional e sociológica, uma vez que poderiam ser espelhados em vilas e cidades de qualquer região que tenha como cartografia a geografia nordestina sertaneja do período. As lamentações e lamúrias com as quais o homem do sertão tem que lidar estão presentes ali, sem qualquer expectativa de melhora ou mesmo de justiça.

O velho Custódio se fizera coiteiro para uma vingança. O filho morto e a impunidade do crime mantida pelo seu inimigo Cazuzza Leutério conduziam aquele homem manso aos braços do banditismo, a uma vingança que parecia ser sua única saúde. Para ele pouco valia o que lhe pudesse acontecer, desde que a vingança contra o homem que odiava chegasse ao fim (Rego, 2007, p. 108).

Ao nos fazer adentrar nessa seara de elementos sociais contidos em *Cangaceiros*, precipuamente o banditismo social no sertão nordestino, José Lins do Rego nos coloca num mundo próprio do cidadão esquecido pelo Estado, caracterizado por um povo analfabeto e sem esperanças, que se agarra a atos violentos e forças divinas para sobreviver em um mundo cão, que parece estar sempre contra ele. O combate pela vida parece ser uma rotina, que culmina numa luta contra fome, injustiça social e miséria.

Não há somente lugares estereotipados e condições sociais do sertão nordestino no texto de José Lins do Rego. A partir da teoria de Antonio Candido, podemos compreender que as personagens de *Cangaceiros* dão vida a figuras folclóricas e de forte significado na cultura nordestina e brasileira, alicerçando ainda mais a convicção de que fatores externos têm influência direta em fatores internos da escrita.

Como exemplo, podemos elencar o mais famoso dos cangaceiros, Virgulino Ferreira, o Lampião, que é nitidamente retratado na obra através da figura de Aparício, o chefe do bando de cangaceiros que aterroriza a ordem pública e cria diante da imaginação dos desvalidos uma aura de herói. Poucos sabem, mas Lampião também tinha um irmão que com ele fez história no cangaço, e outro que não era envolvido com o banditismo. Ambos os irmãos de Lampião são retratados na obra de maneira ficcional, tendo como nomes Domício e Bento, respectivamente.

De fato, o Capitão Aparício é Lampião de corpo inteiro, e o romancista, aliás, não esconde o fato quando conta ou narra assaltos praticados pelo bando de Virgulino. Cazuzza Leutério, Capitão Custódio, mestre Jerônimo podem não ser exatamente fulano ou sicrano, mas são tipos que se encontram naquele ambiente, com suas posições, seus dramas, sua participação naquele meio. No grupo de Aparício aparecem nomes que se tornaram conhecidos e célebres no banditismo, alguns dos quais mortos também em Angicos (Diegues Júnior, 1991, p. 458).

O escopo emocional e social contido em *Cangaceiros* nos leva até a percepção teórica de Antonio Candido. A sociedade, com seus fatores de formação e engendramentos, transforma e alicerça toda uma gama de conceitos e percepções que terão impacto direto na criação e desenvolvimento do livro. Neste diapasão, temos que os cantadores de feiras e as “velhas Totônias” com suas histórias de trancoso tiveram impacto crucial na criação ficcional de José Lins do Rego, o que nos leva, mais uma vez, a pensar na ingerência conceitual de Antonio Candido e a formação literária influenciada pelo externo.

Os deslindes sociais encontrados no livro, com mais atenção para o cangaço, são fontes cristalinas nas quais, José Lins do Rego mergulhou para criar e desenvolver sua literatura. Estas fontes, muitas delas histórias chegadas até ele por meio dos cantadores de violas das feiras, das velhas amas de leite que as reproduziam, e, em alguns casos, nos próprios sobrados urbanos, foram, sobretudo, paradigmas e influências diretas para a prosa e confecção de *Cangaceiros*.

Como pano de fundo do livro, o cangaço é responsável direto por combinar José Lins do Rego e Antonio Candido. A denúncia social contida no livro, de maneira pujante, o descaso do poder público para com seus cidadãos, escalonando-os em castas de primeira, segunda e terceira classe, são motivos mais que suficientes para eclodir uma fúria humana em detrimento ao desamparo social. Uma sociedade pautada na dependência da força e ausência do Estado aflorará, fatalmente, em um conjunto de “regras” de sobrevivência que encontrará no banditismo social sua linha de existência. A formação de bandos, motivados muitas vezes por vingança, será uma tendência natural e perceptível nos sertões nordestinos.

Fazer-se cangaceiro significaria, nessa visão, responder a uma afronta sofrida, passando o ofendido a desenvolver toda a sua ação guerreira na busca de uma vingança capaz de reintegrar-lhe o rígido quadro de honra. O cangaceirismo seria o instrumento dessa vingança, que agiria como causa e ao mesmo tempo fim para quem passasse a integrar grupo já existente ou, em esforço de aglutinação, viesse a criar bando próprio. Bons exemplos dessa concepção encontram-se em nossa literatura, bastando que se faça referência à personagem Antônio Braúna, criada por Maximiano Campos em seu romance *Sem lei nem rei* (Mello, 2011, p. 115).

Viver a experiência de contos e histórias de trancoso, andar, ver e ouvir as manifestações culturais das modas de violas nas feiras dos sertões, ler os cordéis, que por muitas vezes foram cantados pelos próprios violeiros, e outrora também contados por amas de leite e contadores de histórias, foram combustíveis e matéria-prima para que José Lins do Rego pudesse criar e contar suas próprias histórias. Essas manifestações, associadas ao cangaço, tão presente no sertão do Brasil até meados do século XX, foram catalisadores de polêmicas e complexas manifestações políticas e culturais. Diante disto, e bebendo mais uma vez em Antonio Candido, podemos elencar e assegurar que o tripé existencial do sistema literário formulado por ele; autor, obra e público, encontra guarida na produção ficcional de José Lins do Rego.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destarte, após a leitura da obra *Literatura e Sociedade*, conjuntamente com *Cangaceiros*, percebemos o quanto de influência há nos escritos de José Lins do Rego no que tange a fatores

sociais e culturais. A nítida menção, mesmo que de maneira ficcional a Lampião, as denúncias de desmandos, o descaso por parte do Estado e falta de esperanças aliviadas pelo messianismo, são fatores que englobam todo o contexto da escrita de *Cangaceiros*, nos remontando aos estudos de Antonio Candido, no qual há impacto direto na concepção de qualquer obra dos fatores externos assimilados ao interno, numa dialética literária em constante movimento.

Nada disso, a criação de uma obra de arte, no caso aqui em estudo o livro, precisamente *Cangaceiros*, encontraria sentido se a reverberação não fosse possível. O público, que é quem efetivamente consome o produto cultural, hoje materializado em livro ou mesmo digitalmente, é responsável por fazer o tripé existencial acontecer; autor, obra e público. Nesta passada, para nosso deleite, as obras de José Lins do Rego estão passando por um processo de reedição e de absorção de novos leitores. Esperamos que de alguma forma possamos contribuir, por meio deste trabalho, com as discussões que no âmbito da interdisciplinaridade integram as obras em estudo de José Lins do Rego e Antonio Candido.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos - 1750-1880**. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. Literatura e vida social. In: **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Todavia, 2023.

DIEGUES JÚNIOR, Manuel. O romance do cangaço. In: COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra de.; COUTINHO, Afrânio (Org). **José Lins do Rego**. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: Edições Funesc, 1991. p. 456-459.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. 5ª. ed. São Paulo: A Girafa, 2011.

REGO, José Lins do. **Cangaceiros**. 12ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

REGO, José Lins do. **Histórias da Velha Totônia**. 15ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

RUPTURA, METAMORFOSE E VOLTA: O PERCURSO SENTIMENTAL DO CABELEIRA

José Américo Rodrigues Neto

INTRODUÇÃO

Há rupturas na vida de qualquer humano pela ótica da vida como ela nos chega e deixa. O nascimento é o rompimento do estágio uterino para o mundo. Já neste, a morte rompe a vida e todos vão ao eterno mistério que as religiões tentam explicar. Nesse plano aceitamos, aceitamos em parte ou não. Nisso tudo podemos romper, sermos rompidos, às vezes mudamos ou não, voltamos ou não, mas algo acontece geralmente como não esperado. Algum rompimento haverá. José Gomes rompeu e se tornou Cabeleira. Depois voltou...

José Gomes rompeu consigo mesmo e foi rompido pelo pai Joaquim Gomes, pelo fato de aceitar a imposição para ser cruel, praticar crimes e abdicar do seu caráter genuíno. Começou a voltar ao sentimento primeiro, ao caráter herdado da mãe, quando encontrou Luisinha a buscar água no rio. Por viver já como bandido, desejou abusar da pobre moça. Foi reconhecido por falar seu nome, quando feriu de morte Florinda, mãe de Luisinha, que em vão tentava salvar a filha. Também reconheceu aquela que lhe fez brotar em seu peito os primeiros sentimentos, até uma jura a ela havia feito antes de partir com o pai para uma vida de crimes e desordens. Começou a voltar ao sentimento genuíno e não abusou da jovem. Rompeu definitivamente quando abandonou a imposição do pai, confrontou este, e começou a não mais se conformar com o modo de vida desordeiro que levava, perfil social que causava medo e repulsa em considerável parte da sociedade à época.

Cabeleira é o nome do personagem do romance homônimo, *O Cabeleira*, do cearense Franklin Távora, publicado em 1876. Na trama o personagem passa por devires, e estes são pontos sobre os quais iremos discorrer alguns comentários. Nossas análises para melhor visualização do percurso foram divididas em 1. Introdução – esta seção, 2. A gênese, 3. O bandido, 4. O prenúncio do sentimento de volta, 5. O regresso e 6. Considerações finais.

Fazer uma análise do percurso sentimental que fez Cabeleira romper, ser rompido, mudar e voltar ao que fora funciona e colabora com a estrutura do romance, uma vez que o menino que foi rompido pelo pai transformou-se no temido bandido Cabeleira e depois voltou ao tino da mãe, determinam a trama do enredo, e a narrativa se processa por meio das ações do protagonista título da obra. Nos servirá de aporte o estudo de Candido (2023), *Literatura e Sociedade*, pois o crítico traz

luzes daquilo que podemos ver na obra em análise: a intrínseca relação da arte literária com a sociedade existente no contexto da obra. Esta se relaciona de igual modo com a história e nesse todo entre literatura, sociedade e história, o diálogo dessas partes não é superficial, e tudo isso faz parte da construção da obra de arte. O social nos remete à representação da progressão criminosa do Cabeleira no contexto do banditismo social. Se conduz o enredo por fatores externos nos quais também são internos e extremamente necessários para a progressão narrativa e análise do romance. Candido (2023) explica: “Em todos estes casos, o fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós” (p. 27). Cremos que a progressão narrativa, sob a óptica de nossas análises, aponta para o que o crítico acima assevera.

Távora (2014) produziu um romance histórico que possui uma importância fundamental para registrar na literatura a figura do Cabeleira. O próprio narrador menciona a veracidade das ações do bandido: “Autorizavam-nos a formar este juízo do Cabeleira a tradição oral, os versos dos trovadores e algumas linhas da história que trouxeram seu nome aos nossos dias envolto em uma grande lição” (TÁVORA, 2014, p. 27). Na obra *Guerreiros do Sol*, o autor do estudo deixa clara a existência do bandido do romance de Távora (2014):

De todos os documentos que pesquisamos e que nos fornecem dados sobre sua vida irrequieta, talvez o mais elucidativo seja a carta de 14 de janeiro de 1786, com que o governador de Pernambuco, José César de Menezes, dá conta ao ministro do ultramar português, Martinho de Melo e Castro, da sua prisão após grandes esforços (MELLO, 2023, p. 344).

Ainda sobre a veracidade da existência do personagem e suas peripécias narradas na obra, Távora (2014) assevera: “Por mais extraordinárias que pareçam – ele na realidade não se mede pelos moldes vulgares e conhecidos – o Cabeleira não é uma ficção, não é um sonho, existiu, e acabou como aqui se diz (p. 201)”.

O gênero romance histórico escolhido pelo autor para narrar a vida criminosa do Cabeleira deu grande *status* a sua narrativa. *O Cabeleira* insere-se precisamente em acontecimentos sociais de personagens registrados na história social do estado do Pernambuco. Lukács (2011) assim aborda conceitualmente o romance histórico:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E é uma lei da figuração ficcional - lei que em um primeiro momento parece paradoxal, mas depois se mostra bastante óbvia - que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo

observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial (LUKÁCS, 2011, p. 65).

Dúvidas contornadas em relação à existência de fatos e o personagem do romance de Távora (2014) pelas evidências expostas, vamos ao percurso analítico que elucidará como o Cabeleira rompeu, pois aceitou; foi rompido pelo pai; mudou e voltou ao seu sentimento genuíno.

A GÊNESE

Nesse percurso sentimental gerativo de sentidos para as nossas análises internas à narrativa, entendemos que o que é interno à obra é um fato do externo, que ao se verificar na estrutura da obra corrobora para a progressão narrativa. É externo, mas passa a ser também interno, pois o social faz parte da obra, mas não tão somente como explicação única dos fatos, os fatores externos que se processam internamente na obra atuam na progressão narrativa, e não são o essencial, fazem parte do todo para a progressão da narrativa, como nos pontua Candido (2023):

[...] o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo (p. 19-20, grifos nossos).

Nessa perspectiva vamos à origem do percurso. A ruptura vai ao encontro de José Gomes, O Cabeleira, quando ainda era criança. O narrador nos deixa claro como era o Cabeleira em sua tenra infância:

Segundo as tradições mais correntes e autorizadas o Cabeleira trouxe do seio materno um natural brando e um coração benévolo. A depravação, que tão funesta lhe foi depois, operou-se dia por dia, durante os primeiros anos, sob a ação ora lenta ora violenta do poder paterno, o qual em lugar de desenvolver e fortalecer os seus belos pendores, desencaminhou o menino como veremos, e o reduziu a uma máquina de cometer crimes (TÁVORA, 2014, p. 59).

José Gomes, mesmo com um bom coração como o da mãe, tinha um contraponto, o pai Joaquim Gomes. Havia a existência de um paradoxo na sua criação, e José cedeu ao pai, que usou de modos que não deram escolha à criança. O narrador questiona como uma natureza benévola veio a se tornar um bandido cruel, sanguinário e temido. É importante frisar que Mello (2023) registra em seu estudo o pai do Cabeleira como Eugênio Gomes. Távora (2014) padeceu de algum equívoco ou de informações distintas para ter registrado como Joaquim Gomes em vez de Eugênio Gomes, mas

entendemos ser um fato sem muita relevância, porém, ao nos referirmos à narrativa do enredo de Távora (2014), iremos registrar como o narrador registrou.

No caminho da vida veio encontrar o Cabeleira a seu lado Joana, exemplo vivo e edificante pela ternura, pela bondade, pelo espírito de religião que a caracterizava. Em contraposição, porém a este salutar elemento de edificação, do outro lado da criança achava-se Joaquim, não só naturalmente mau, mas também obcecado desde a mais tenra idade na prática das torpezas e dos crimes (TÁVORA, 2014, p. 59).

O caráter de José Gomes iria ser rompido pelas ações impostas pelo pai, ações estas que nos fazem crer. Já havia intensões do pai em levar o menino para uma vida de crimes. A mãe era um ser de bom coração, mas não tinha força diante da intrepidez violenta e opressora paternal. Aqui está o início, a formação de uma personalidade imposta, não genuína. A criança de boa índole passa a ser instigada pelo pai a ser má, a matar e ser impiedosa, contra as rogativas da mãe que não queria tal fim para seu filho. José Gomes ia romper consigo mesmo, por aceitar aquilo, se tornaria Cabeleira, seria rompido pelo pai e depois voltaria à índole genuína que tinha quando veio ao mundo, semelhante à da mãe.

Pela sua organização, pelos seus predicados naturais, o Cabeleira não estava destinado a ser o que foi, nós o repetimos. Os maus conselhos e os péssimos exemplos que lhe foram dados pelo desnaturado pai converteram seu coração, acessível, em começo, ao bem e ao amor, em um músculo bastardo que só pulsava por fim a paixões condenadas (TÁVORA, 2014, p. 60).

Esse percurso apresenta-se, no que expusemos acima, e se afunilará como veremos mais adiante em outros recortes da obra. Entendemos salutar uma análise não presa a critérios investigativos tão somente de ordem psicológica, filosófica, social, linguística ou especulativa sobre qualquer ângulo, mas um todo que corrobora para entendemos a obra, e que os elementos de análise estejam atrelados à sua estrutura e progressão da narrativa, os quais possibilitam tal condução. Candido (2023) dá à crítica essa dimensão:

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra (CANDIDO, 2023, p. 19-20, grifos nossos).

Joaquim Gomes foi o professor do filho em matéria de crime, responsável pelo rompimento do caráter e fazer se processar a metamorfose no filho. Joana nada pôde fazer a não ser clamar e pedir à providência divina que protegesse seu filho. Enquanto isso, o pai ensinava ao filho a matar bichos, e certa vez, após um desentendimento do filho com outra criança, Joaquim deu uma faca ao filho com a seguinte recomendação:

— Sabes para que fim te dou este ferro, José? É para não sofreres desaforo de ninguém, seja menino ou menina, homem ou mulher, velho ou moço, branco ou preto o que te ofender. Se alguma vez entrares em casa, como entraste hoje, apanhado, chorando, ouve bem o que te estou dizendo, dou-te uma surra de tirar pele e cabelo, e corto-te uma orelha para ficares assinalado. Toma o ferro.

José tinha então seus nove para dez anos, e ouviu a advertência do pai com toda atenção, prometendo cumprir fielmente as suas ordens (TÁVORA, 2014, p. 66-67).

Devido a esse ocorrido, Joana aconselha o filho e dá-lhe um rosário em troca do punhal. Sabendo disso Joaquim, espedaçou o rosário e ameaçou a pobre mulher, que sofria vendo o filho dia após dia aprender crueldades com o pai. O pároco da região ficou sabendo do evento e mandou chamar Joaquim, ao qual advertiu e o ameaçou de crime de heresia. O desenrolar desses fatos é o prenúncio da saga que tornaria José em Cabeleira.

Joaquim tornou a casa tão furioso, que puxou pela faca para matar Joana, a quem atribuiu o mexerico; esta, porém, não correu nem pediu que a socorressem; limitou-se a chorar em silêncio a sua desgraça e a apelar para Deus a quem não cessava de encomendar o filho em suas orações.

Depois de haver esgotado o vocabulário dos epítetos infamantes contra sua mulher, e dos convícius imundos contra o vigário, determinou Joaquim de deixar a casa para se ir meter com José no “oco do mundo”, palavras suas (TÁVORA, 2014, p. 68).

Destinado a ser conduzido pelo pai violento em uma saga que iria trazer muita repercussão no meio social da época, a pobre criança e a mãe nada podiam fazer. José Gomes combatido, não podendo escapar de tal destino, sem querer se despedir da mãe e sentindo a saudade que isso iria brotar, foi ao quintal. Havia ali outros quintais vizinhos e eis que o momento do genuíno sentimento revelado, das entranhas de uma criança, que já se projetava sentimentalmente como homem, diante de outra criança que também, se projetava como mulher.

— Que está você fazendo, José?

— Ora! Não sabes que vou sair de casa, Luisinha?

— Não sabia, não.

— Pois vou, e não sei quando voltarei. Estou triste. Tenho pena de deixar mamãe.

— E de mim não tem também pena? – perguntou ela com suave ingenuidade.

— Tenho também, sim; eu estava lembrando-me de você agora mesmo. Olhe, Luisinha: se eu algum dia voltar você me quer para seu marido?

— Eu lhe quero muito bem, José. Mas não gosto quando você judia com os passarinhos e dá pancadas nos meninos.

— Pois eu lhe digo uma coisa: se algum dia eu chegar aqui de volta, tenha logo por certo que não faço mais mal a ninguém. Se pareço mau, Luisinha, não é por mim.

Deste inocente colóquio os veio tirar a voz de Joaquim que chamava por José para partirem. Pouco depois o pai e o filho deram as costas à povoação. Joana ficou de cama (TÁVORA, 2014, p. 68-69).

Aqui é o rompimento da presença e cuidados maternos para a empresa do banditismo social ou cangaço. Esse fenômeno social foi bem comum nos séculos XIX e XX, porém já existia havia

séculos. Robin Hood teria vivido no século XII, contudo Cabeleira é o que podemos chamar de predecessor de Virgulino Ferreira, vulgo “Lampião”, nesse modo de vida na Região do Nordeste brasileiro.

Sobre Banditismo social Hobsbawm (2021) define nesses termos:

Nas montanhas e nas florestas, bando de homens violentos e armados, fora do alcance da lei e da autoridade (tradicionalmente, as mulheres são raras), impõem suas vontades a suas vítimas, mediante extorsão, roubo e outros procedimentos. Assim, o banditismo desafia simultaneamente a ordem econômica, a social e a política, ao desafiar os que têm ou aspiram a ter o poder, a lei e o controle dos recursos. Esse é o significado histórico do banditismo nas sociedades com divisões de classe e Estados (p. 21).

José Gomes se tornaria Cabeleira, viveria do crime na companhia do pai, outros bandidos, desafiando as autoridades, tendo fama de cruel e muito temido à época.

O BANDIDO

José foi rompido e se tornaria Cabeleira longe dos cuidados da mãe, sob a tutela da pedagogia cruel que o pai iria lhe impor dia após dia. O destino traria para a criança de bom coração a perícia na prática de roubos, homicídios, abusos contra pessoas indefesas e um sentimento de mundo devasso, cruel, impiedoso, descomprometido com princípios morais, sentimentos fraternos, de piedade, longe da mãe, da estrutura familiar e na progressão criminosa. Távora (2014) nos deixa claro o que esse rompimento do seio familiar, da presença materna, iria determinar para José e para o quadro social do estado do Pernambuco, sobretudo no que diz respeito aos ofícios da segurança e justiça do estado. O narrador expõe o que na sequência da progressão estrutural do enredo iria surgir.

Data desse dia a vida que levaram até o momento de caírem no poder da justiça. Não foi ela nada menos do que uma longa série de atentados que dificilmente se acreditam. O número destes atentados e as circunstâncias que os revestiram, não há quem os saiba com individuação e clareza. Muitos deles foram de todos esquecidos, na longa travessa de mais de um século que se conta de sua perpetração; e dos que assim se não perderam chegou aos nossos dias uma notícia vaga, incompleta e por vezes tão escura, ou tão confusa, que temos lutado com grandes dificuldades para, por ela, recompor esta história (TÁVORA, 2014, p. 69).

O nome Cabeleira percorria as entranhas do sertão e amedrontava a muitos, nas trovas dos cantadores populares o espectro pairava com assombro, criando uma atmosfera social de medo e o receio de ser surpreendido pelo temido bandido em qualquer lugar. Cabeleira, o pai e Teodósio empenharam-se em um assalto à cidade do Recife no primeiro domingo de dezembro de 1773. O narrador mais uma vez evidencia o processo de mudança que se operava nos sentimentos do

Cabeleira, quando ele e o pai foram reconhecidos em meio a uma procissão, em que haviam se misturados aos passantes em uma das pontes que passa o Rio Capibaribe.

José Gomes, por irresistível força do instinto que muitas vezes o traiu aos olhos do carneiro pai, voltou-se de chofre e lhe disse:

— Para que matar se eles fogem de nós?

— Matar sempre, Zé Gomes — retorquiu o mameluco com as narinas dilatadas pelo odor do sangue fresco e quente que do rosto lhe descia aos lábios e destes penetrava na boca cervical. — Não temos aqui um só amigo. Todos nos querem mal. É preciso fazer a obra bem feita (TÁVORA, 2014, p. 35).

Na esteira do banditismo social Cabeleira ia de metamorfose em metamorfose, desde o dia que se despediu de Luisinha e saiu do seio materno. Joaquim, Teodósio, Cabeleira e outros que se juntaram a essa empresa cruel e sem piedade, produziram clamor pelas mortes praticadas. Mataram no ataque na ponte no Recife sem piedade para roubar e causar medo. Em meio ao tumulto na ponte e a carnificina produzida por pai e filho, Teodósio roubava os comércios da cidade. A carnificina na ponte foi grande e Joaquim, como sempre até então, impunha sua conduta ao filho, que rompia consigo mesmo e embrenhava-se nos modos cruéis do pai.

— Estás com medo, Zé Gomes, deste povilêu? Parece-me ver-te fraquear. Por minha bênção e maldição te ordeno que me ajudes a fazer o bonito enquanto é tempo. Não sejas mole, Zé Gomes; sê valentão como é teu pai.

Tendo ouvido estas palavras, o Cabeleira, em cuja vontade exercitava Joaquim irresistível poder, fez-se fúria descomunal e, atirando-se no meio do concurso de gente, foi acutilando a quem encontrou com diabólico desabrimento. Como dois raios exterminadores, descreviam pai e filho no seio da massa revolta desordenadas e vertiginosas elipses (TÁVORA, 2014, p. 35).

A conduta cruel do bando iria fazer outras vítimas e produzir medo, clamor e reação da sociedade. Cabeleira era temido e noticiado na política “*do boca a boca*”, trovas populares, e a atenção das autoridades já estava no encaço do tão falado bandido. “Fecha a porta, gente, Cabeleira aí vem, Matando mulheres, Meninos também” (TÁVORA, 2014, p. 28). Somaram-se às mortes da ponte no Recife duas crianças que Teodósio fez crer que eles haviam roubado o espólio da ação feita no Recife, e Cabeleira as matou a sangue frio.

Gabriel era um pobre trabalhador da redondeza, que conhecia o Cabeleira de infância, havia ido avisar na taberna do Timóteo, que estava em curso uma tropa do Recife no encaço do Cabeleira e do bando. Foi assaltado e morto pelo Cabeleira e Joaquim sem clemência. Depois tem-se a morte de Chica, mulher do taberneiro Teodósio, que após desentendimento com o Cabeleira foi surrada e dias depois morreu devido a esse ocorrido. O clamor aumentou quando Liberato, irmão do Gabriel, além de ter suas terras e produção devastadas pela pilhagem do bando que roubava da gente trabalhadora, resolveu ir ao coito dos bandidos com os dois filhos e o genro, mas foram

sumariamente executados. Alguém da redondeza advertiu aos malfeitores de que o Liberato juntava gente para reclamar em vingança à morte do Gabriel. Antes da morte do Liberato, filhos e o genro, Cabeleira havia reencontrado Luisinha. Aqui podemos mensurar o início de outra mudança, outro rompimento no percurso sentimental do Cabeleira.

O PRENÚNCIO DO SENTIMENTO DE VOLTA

As coisas iam cambiar para o Cabeleira, sobretudo no que concerne aos seus sentimentos: “Uma tarde Luisinha foi buscar água no Rio Tapacurá, que banha a cidade da Vitória, então povoação de Santo Antônio, à qual pertencia Glória de Goitá donde era natural o Cabeleira” (TÁVORA, 2014, p. 74). Aqui é o prenúncio da volta ao sentimento genuíno. Luisinha de súbito reencontra-se com o Cabeleira, mas não sabia, no momento, que ele era aquele que ela conhecia.

Quando Luisinha, da areia do rio onde se sentara a descansar se dispunha a levantar-se para tornar a casa, deu com os olhos em um homem que da borda do mato a observava em silêncio com tal interesse que parecia querer atrai-la a si com a vista.

Sem demora correu ela ao pote, mas já foi tarde. Formando um pulo do outro lado do rio onde estava, o desconhecido veio cair no mesmo instante entre ela e a vasilha, sem perder, no rápido voo, uma só das armas com que se achava apercebido.

— Em vão, meu bem, pretendes fugir-me. Antes que o diabo esfregasse um olho, eis-me aqui ao pé de ti, disposto a não te deixar ir embora senão por minha livre vontade (TÁVORA, 2014, p. 75).

O bandido estava disposto a abusar da jovem, nenhuma chance teria Luisinha de escapar do malfeitor. A mãe da jovem aparece e tenta tirá-la das garras do bandido, aí revela-se o oculto, após Cabeleira ferir de morte a mãe de Luisinha e mencionar seu nome. Esta reconhece o bandido e ele desvanece do seu intento de abusá-la. “— Ah! era você? Perdoe-me, Luisinha. Eu não a esqueci. Perdoe-me. Eu não sabia que era você — disse então, com brandura, soltando a moça sem mais demora” (TÁVORA, 2014, p. 79). Aqui é o início para volta, o sentimento ia brotar com toda força, essencialmente do amor que tinha por Luisinha e por ser como sua mãe, Joana. Cabeleira regressa ao bando, que estava em apuros, sem poder e nem mais querer abusar de Luisinha, sem socorrê-la do que fizera à mãe da jovem. O narrador deixa claro o impacto desse episódio nos sentimentos do bandido:

Não se pode descrever o abalo que experimentou Cabeleira ao reconhecer Luísa, menina até àquele momento em sua imaginação, moça de então por diante aos seus olhos deslumbrados do esplendor daquela beleza correta, natural, irritada e crente.

Pela primeira vez depois de tantos anos, o músculo endurecido que ele trazia no peito dobrou-se a uma impressão profunda, a uma força irresistível e fatal, como a cera se dobra ao calor do lume (TÁVORA, 2014, p. 81).

As confusões no íntimo do Cabeleira afunilam-se: “— Que juízo ficaria fazendo de mim Luisinha? perguntou de si para si o Cabeleira, insensivelmente arrastado por esta ordem de ideias. Ah! que pode ela pensar de mim senão que sou um assassino?!” (TÁVORA, 2014, p. 82). Mudança em curso, simplesmente. Cabeleira foi ajudar o bando no assalto que o Liberato cobrando vingança havia impetrado. Os malfeitores venceram, juntaram em risos os cadáveres dos que queriam vingança. Cabeleira combatido e ferido estava presente em corpo, mas ausente em sentimento. Voltou ao rio para ver se se encontrava com Luisinha: “Chegando à beira do rio para onde se dirigira correndo em busca da visão que aí deixara, achou em seu lugar a solidão infinita, a solidão só” (TÁVORA, 2014, p. 94). Após a carnificina que se processou, Liberato e os filhos não voltariam mais para casa, grande clamor se deu entre as mulheres destes. Luisinha, após reconhecer o Cabeleira e este fugir, soube que a mãe não estava morta e se dirigiu para casa do Liberato. Poucos dias depois da carnificina o bando do Cabeleira chegava para abusar das viúvas da casa do Liberato, roubar e certamente matar. Eles chegam, sem a companhia do Cabeleira, e incendeiam a casa com as mulheres em seu interior. Elas morrem queimadas dentro da casa, exceção à Luisinha, que saiu com a mãe Florinda morta, e a jovem quase desmaiada. Os infames aprontaram-se para abusar da jovem:

— Todas mortas! acrescentou o Mulatinho com uns longes de pesar que acusava a malograda e lasciva esperança.

— Só nos resta uma — disse o Trovão, correndo, em busca de Luísa que havia caído quase sem sentidos no terreiro junto do cadáver de Matias.

— Cá está ela.

— São duas, são duas.

— Esta é minha, exclamou o Trovão, acercando-se de Florinda para assenhorar-se dela.

— Trovão do diabo! exclamou o Mulatinho com indescritível expressão. Não vês que é uma defunta?

Florinda estava na realidade morta. — Resta-me a outra.

— A outra? Não vês que o Joaquim já a tem em seus braços? — Há de ser minha, custe o que custar, redarguiu o negro.

— A outra é minha — disse um terceiro a cuja voz estremeeceram irresistivelmente os dois bandidos. Era o Cabeleira (TÁVORA, 2014, p. 107-108).

Combatido, rompido pelas ações do tempo operadas pelo pai e em regresso aos sentimentos genuínos do passado, Cabeleira desafia o pai por Luisinha. Aqui a criatura rompe com seu criador, com o instrutor da crueldade, que tudo de ruim lhe ensinou, após metamorfosear-se em um bandido insano. Isso só foi possível por conta do sentimento genuíno, a índole que tinha e a volta por amor.

O REGRESSO

O retorno ao que fora inicia-se, Cabeleira não mais quer se submeter ao modo de vida cruel que o pai sempre lhe impôs. A vida desregrada e em condução criminosa renunciava o fim para Cabeleira que havia se encontrado com Luisinha.

— Luisinha! exclamou o bandido. Tu me pertences.
 — Que dizes, Zé Gomes? interrogou Joaquim sem poder bem compreender o que ouvira ao filho, que lhe pareceu alucinado.
 — Digo o que é. Houve tempo em que juramos, eu e ela, pertencer-nos na mocidade. Chegou à ocasião (TÁVORA, 2014, p. 114-115).

A lembrança da jura no dia da partida veio à memória. Cabeleira está em regresso, quer Luisinha, quer sair desse mundo de crueldade e viver o amor que estava ali adormecido em seus sentimentos, em seu interior rompido, massacrado, desvirtuado pelas práticas criminosas. O rompimento com o pai é fato, o narrador expõe:

— Atreves-te a falar-me em juramento! Não sabes o que estas dizendo. Esta mulher é minha, e quem for homem que se meta a vir tomar-ma.
 Ainda bem não havia proferido estas palavras quando o Cabeleira puxava da faca dando mostras de querer ferir com ela o seu interlocutor.
 — Zé Gomes! Gritou este. Já te esqueceste de que sou teu pai?
 — Não tenho pai; só tenho mãe que me ensinou o caminho do bem; pai nunca tive nem tenho. Não é meu pai aquele que só me ensinou a roubar e a matar.
 — Zé Gomes, olha bem o que dizes! redarguiu de novo Joaquim, medindo o filho com olhar ameaçador e terrível (TÁVORA, 2014, p. 115).

Cabeleira volta... o sentimento aqui é um fato que se processou na ruptura, na metamorfose da criança de boa índole que se tornou um bandido cruel, temido e agora volta ao mesmo sentimento do dia da despedida no quintal em que ele e Luisinha fizeram juras antes de sair com o pai para “*o oco do mundo*”. Cabeleira volta a ser José Gomes. O confronto continua entre Joaquim e seu filho. O bando sabe por meio de José que a tropa do governo vem no encalço deles. Joaquim desiste dos intentos de abusar de Luisinha e foge com o bando. José Gomes também em fuga sai com Luisinha tomando outro rumo.

Aqui sentimentalmente o percurso aproxima-se do fim. O bandido foi rompido pelo amor e deixa claro seus intentos: “— Eu quero que você jure, Cabeleira, que em caso nenhum derramará mais sangue sobre a Terra, ouviu? Se não for assim, tudo estará acabado entre nós. — Pois bem, Luisinha. Eu juro. O malvado será de hoje em diante homem de bem” (TÁVORA, 2014, p. 118-119). Na progressão do enredo José Gomes ainda vacila em querer usar dos meios que nos últimos anos usava para se safar de qualquer situação, mas era advertido por Luisinha. Esta morre e José, combatido, sofrido e sem ter seus planos e desejos de fugir com Luisinha para um lugar distante, tenta fugir e se esconder, mas é pego em um canavial pela tropa do governo. Antes de Luisinha morrer, José teve uma alucinação, talvez pela fome, por estar muito tempo em fuga ou outra coisa dos mistérios que jamais explicamos. Ele viu um homem que havia matado no local onde estava se escondendo com Luisinha. A jovem faz com que ambos rezem:

Seu espírito, que durante vinte anos só conhecera ideias de sangue e morte; seus ouvidos, afeitos a escutarem palavras licenciosas, insultos, arrogâncias, queixumes e maldições, recebiam agora doces expressões que anunciavam uma consoladora existência superior. Do pavor, que trouxera aos pés da cruz, passara a uma fortaleza de ânimo quase invencível. Antes de se levantar voltou os olhos em torno de si e não viu mais a visão que o amedrontara, havia pouco.

— Oh! Luisinha, como é poderosa a oração! disse ele. Minha mãe, que tantas vezes pôs as suas contas nas minhas mãos, bem sabia que a oração tem mais força do que os homens e vence todas as armas! É por isso que me ensinava a rezar, a mim que só aprendi a tirar a fazenda e a vida dos meus semelhantes.

Datou desse feliz momento o arrependimento do Cabeleira. Depois de oferecidas estas orações, levantaram-se os fugitivos, e foram depor cada um seu beijo aos pés da cruz do ermo (TÁVORA, 2014, p. 159-160).

Aqui é clara a volta ao que fora. O Cabeleira volta a ser José Gomes. Foi preso e executado na forca em público, no Recife, no Largo das Cinco Pontas, assim como Joaquim Gomes e Teodósio, mas já não era mais o bandido sanguinário e perverso que o fez ter tal destino. O que o Cabeleira sentiu é algo do contexto interno da obra e do personagem, contudo a progressão do enredo sob a atmosfera social dos fatos que se seguiram obedecendo ao plano externo da estrutura da obra, nos faz entender que ambos os fatores – internos e externos – são concorrentes e solidários para as análises que desenvolvemos e entendimento do enredo. A criança rompeu, já que aceitou a imposição imposta pelo pai; transforma-se em um bandido cruel e sanguinário e ao fim torna ao sentimento genuíno que tivera na tenra idade. Nesse percurso entendemos que os fatores contidos na obra, toda a sua atmosfera social e a progressão da trama nos fizeram sentir a mudança de caráter do personagem principal, assim como seu regresso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Houve rompimento, metamorfose e volta. José se tornou Cabeleira e este voltou a ser José pelo amor, pelo sentimento genuíno que estava adormecido no mais íntimo do ser que se rompeu, foi rompido e embrenhou-se em uma vida de crimes negando-se e rompendo consigo mesmo. Mudou e voltou ao que era. O que fez José voltar? Cremos que inegavelmente o amor por Luisinha, cuja essência deste nobre e superior sentimento havia aprendido com sua mãe, Joana. Tal sentimento não conseguiu ser negado, embora tenha sido interrompido, mas depois veio à tona.

O percurso sentimental do Cabeleira evidencia com toda a clareza a trama que envolveu o personagem central da obra. Em todo esse trajeto a metamorfose foi evidente e do fim voltou-se ao início. A trama aconteceu e assim como José se tornou Cabeleira; depois, Cabeleira volta a ser José, assim como nós, pela óptica cristã, voltamos ao barro.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Todavia, 2023.

HOBSBAWN, E. J. **Bandidos**. Tradução: Donaldson M; Garschagen. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

LUKÁCS, G. **O romance histórico**. Tradução: Rubens Enderle; Apresentação: Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011.

MELLO, F. P. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. 6ª ed. Recife: Cepe Editora, 2023.

TAVORA, F. **O Cabeleira**. 2ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.

A LINGUAGEM DO SERTANEJO REPRESENTADA NO ROMANCE DONA GUIDINHA DO POÇO

André Luiz Pereira de Lima

Afirmar que o Brasil é um país diverso talvez tenha se tornado repetitivo, mas penso que tanta repetição ainda não deu conta de entender o que representa essa diversidade distribuída ao longo de 8.510.000 km², muito menos de eliminar um fruto perverso em meio a essa diversidade: a desigualdade social.

A tentativa de encontrar um lugar de sobrevivência às forças opressoras constitui a luta diária de quem está do outro lado da margem. No passado ou no presente, populações socialmente desfavorecidas como as do semiárido nordestino são representativas dessa situação, seja pela falta de recursos para se manterem, quando, 33,4% de sua população vive em situação de fome (G1, 2022); seja pelo analfabetismo, ocasionando o desconhecimento da variedade padrão de linguagem, provocando um empecilho no acesso ao mercado de trabalho; seja pela falta de dignidade, devido ao preconceito. Dou ênfase ao linguístico, motivo de chacotas e piadas de mau gosto. Os aspectos que mencionei servem como ponto de partida para a discussão que proponho neste ensaio.

A evocação de figuras ditas representativas do Brasil, como a do sertanejo, encontra na mídia tradicional (rádio, jornal, TV e internet) seu lugar de maior propagação devido ao alcance que se tem junto ao público, no entanto, as obras literárias cumprem esse papel muito bem, não com o mesmo alcance, mas tanto quanto, pela intensidade com que instiga o leitor à imaginação pela exposição das palavras e cenas mentais.

A falar da figura do sertanejo, é preciso que haja o cuidado de não cair no equívoco mitológico, pois é isso que alguns veículos de mídia, especialmente hoje, e, algumas vezes, a literatura, fazem, quando colocam tais sujeitos menos como cidadãos que fazem parte de uma realidade concreta e mais como símbolos representativos de ideologias.

Candido (2006) afirma que a artificialidade de um regionalismo inicial não estava apenas na reprodução do linguajar ou na representação dos seus hábitos, mas na dificuldade de perceber que o homem sertanejo também era humano, e não mais um aspecto regional, pitoresco e exótico.

Essa disposição percebo em romances como *Dona Guidinha do Poço*, escrito pelo cearense Manuel de Oliveira Paiva. A obra é considerada uma das precursoras do chamado regionalismo, expressão debatida por alguns teóricos, como Pereira (1973) e Feitosa (2020), que põem em xeque sua existência, quando afirmam que considerar regionalistas livros que remetem a particularidades

locais é classificar a maior parte da nossa ficção, desse modo, regionalismo seria uma classificação errônea. Não me aprofundarei nessa questão, mas trago-a como representação de que há essa discordância, tendo em vista essa obra ser considerada regionalista pela maioria dos teóricos que pesquisei.

Candido (2006) afirma que o regionalismo, desde o princípio do nosso romance, constitui uma das principais vias de autodefinição da consciência local. Com José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay, transforma-se agora no “conto sertanejo”, que alcança voga surpreendente. Gênero artificial e pretensioso, que cria um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor à terra.

O pensamento de Candido sobre a consciência local do regionalismo é notável no romance de Oliveira Paiva, que por sua vez se constitui em um diálogo entre a história e a literatura, seja pelos eventos históricos em que a narrativa se inspira, seja enquanto produto cultural situado em um tempo e em um espaço, condensado através da visão subjetiva de um sujeito. Igualmente abarca discussões, como as questões linguísticas que podem ser notadas a partir das variações na linguagem das personagens, principalmente aquelas que recebem títulos de matuto.

Apropriando-me de uma discussão de natureza sociolinguística, procuro discutir aspectos fundantes para a construção da linguagem do sertanejo representados no romance, indagando como é construída essa figura popular, que por vezes traz em seu cerne olhares distintos e complexos.

O romance de Oliveira Paiva estabelece um diálogo interdisciplinar com a história, não só pelo fato de que, na própria concepção literária, o escritor está situado em um tempo e espaço, e ao produzir, mesmo que ficção, torna-se sujeito construtor dessa narrativa histórica, mas também porque a trama de *Dona Guidinha do Poço* é baseada em um fato histórico que, acredita-se, ter acontecido em Quixeramobim, em 1853. A ocorrência que inspirou Oliveira Paiva foi a fatídica morte do coronel Abreu, sujeito de intensa vida pública na região (BRAGA Jr., 2014). Essas proximidades com os fatos históricos de sua época nos remontam a indagação de Barros (2010), que logo nos primeiros parágrafos de seu texto *História e Literatura – novas relações para os novos tempos* nos traz a seguinte questão: “[...] onde termina a História e começa a Literatura? Onde termina a Literatura e penetramos, ainda que indelevelmente, na realidade histórica?” (BARROS, 2010, p. 02).

É natural em romances que retratam localidades interioranas o uso da norma culta e coloquial como uma distinção das personagens. Em alguns casos, esse artifício é usado para marginalizar ou até inferiorizar determinada classe a partir da linguística. Como bem coloca Araújo (2019), a partir de Ángel Rama, dentro das cidades americanas existiria uma lógica de distinção, ao que Rama

classifica como “cidade letrada” e “não letrada”. Esta cidade não letrada representa os subalternos através da fala com marcações da oralidade e com características do meio rural.

Quando entendemos essa lógica discriminatória, fica evidente o uso desse artifício linguístico em algumas produções para ridicularizar ou marginalizar determinados personagens que, por sua vez, são representações de povos subalternizados (ARAÚJO, 2019).

Na obra, é comum encontrarmos diversas passagens em que personagens “matutas” são apresentadas e descritas sob a ótica do narrador, em que o português que prevalece é a norma de prestígio social. A linguagem das personagens, aqui, parece ser construída como uma forma de estabelecê-las dentro de uma dinâmica social, revelando, muitas vezes, a posição do sertanejo dentro da hierarquia das fazendas.

Apresento, a seguir, a análise da linguagem dos personagens Aninha Balaio e Silveira, a partir de trechos do romance, bem como trechos de falas do autor. Dois aspectos os aproximam: primeiro, o conceito de “matuto”, socialmente construído, devido à linguagem que utilizam; segundo, a posição de submissão em que se encontram na hierarquia da fazenda Poço da Moita. A análise, à luz da gramática normativa, vem acompanhada de alguns apontamentos sobre as consequências nefastas, até hoje herdadas, para quem não acompanha a norma de prestígio, o preconceito linguístico.

Antes de partir para a análise, convém trazer algumas reflexões introdutórias necessárias. Começo por afirmar que o léxico nordestino tem sido instrumento de reprodução em diversas obras literárias e instâncias midiáticas. Ele se constitui em uma das várias manifestações linguísticas do Brasil, e é o resultado de sua diversidade cultural. Essa variedade de falares nos torna um país plurilíngue, na perspectiva de sua imensa variedade linguística, seja por questões geográficas, sociais ou de faixa etária. O romance que estamos discutindo, embora não esteja entre os expoentes da literatura nacional, e Oliveira Paiva não seja um dos escritores mais conhecidos, é um dos romances que mais nos aproximam desse léxico riquíssimo.

Manuel de Oliveira Paiva, ao escrever essa obra, considerada a maior do seu curto percurso literário, mergulhou fundo na cultura linguística do povo sertanejo, e nos apresenta falares locais assumidos tanto pelos seus personagens, quanto pelo próprio autor, tornando-o mais interessante e inovador, principalmente para a época em que foi produzido.

A apropriação de marcas típicas da oralidade sertaneja dentro de uma narrativa escrita é percebida durante toda a obra. Quando inicia o texto, afirma: “*De primeiro havia na ribeira do Curimataú...*” (p. 5). A primeira expressão que utiliza é semelhante a antigamente ou outrora, levando o interlocutor a fazer uma viagem no passado, e ao fazer essa viagem, deve se preparar para os acontecimentos que serão apresentados a seguir.

No falar sertanejo, em *Dona Guidinha do Poço*, os pronomes de tratamento recebem uma nova roupagem; na comparação com a norma culta, algumas vezes, ocultam-se letras, em outras, são acrescidas. O caso do pronome “*vós mercê*”, muito utilizado na comunicação formal até início do século XX, na escrita e na fala do sertanejo, juntam-se as duas palavras, substitui-se a vogal *e* pela vogal *i*, retira-se a letra *r*, e o resultado é “*vósmicê*”; palavra utilizada, principalmente, por pessoas mais simples do sertão. O pronome “*senhora*”, utilizado quando o tratamento se dirige a mulheres, também sofre alteração no falar sertanejo. Pela forma apressada de falar, oculta-se a letra *s* e substitui-se a vogal *e* pela vogal *i*. Nota-se, portanto, que é comum a substituição de vogais, principalmente, vogal *e* e vogal *i*.

Além dos pronomes, é muito comum que haja alterações nos verbos. Oliveira Paiva, com profundo conhecimento das marcas linguísticas sertanejas, apresenta várias ao longo do romance: *permita* (*primita*), *oferecer* (*ofrecê*), *correr* (*corrê*), *morando* (*arranchado*), *pegaram* (*pegárum*), *falou* (*paleou*). Alguns dos que foram citados são modificações da palavra que já existia, como no caso de “*primita*”, que é uma derivação de *permita*, do verbo *permitir*, nesse caso, houve uma alteração da primeira sílaba, causada pela forma apressada de falar. Já na palavra “*pegaram*”, que é uma paroxítona terminada em *m*, portanto, não acentuada, altera-se para “*pegárum*”, nesse caso, a vogal *a* recebe acento agudo, que pode ser justificado pela forte ênfase que o falante apresenta no momento de pronunciar a palavra. Há verbos, também, que são criados (o que é comum no sertão), mas mantêm-se o significado, como é o caso de “*arranchado*” ou “*arranchar*”, que vem do verbo “*ficar*”, ou ainda “*palear*”, que vem do verbo “*divulgar*”.

Como afirmado, os personagens de origem mais simples são os maiores detentores dessas marcas linguísticas, como é o caso dos personagens Silveira e Aninha Balaio, conforme apresentados nos trechos a seguir.

Silveira é um ex-retirante que se estabelece no Poço da Moita, e ali passa a servir aos patrões Quim e Guidinha. Há um momento de diálogo entre Silveira e Secundino em que aquele interroga este sobre sua vinda para o Ceará, quem ele é e o que faz. Leiam o trecho: – *Que mal prigunto, mó de que Vosmicê é negociante vendedor de fazenda e miudeza?* (Paiva, 1997, p. 23). Novamente, os verbos e pronomes *prigunto* e *Vosmicê*, respectivamente, sofrem alterações. A pergunta dirigida a Secundinho se deu por perceber que este, que acabara de chegar à fazenda, trazia consigo uma carga de tecidos e objetos de pequeno porte; a profissão do rapaz é o que conhecemos hoje como galego ou crediarista.

Aninha Balaio, uma típica moradora do sertão, tem por principal característica o acolhimento, comum do sertanejo. Sua casa, apresentada como sendo de taipa coberta de telha, era rancho para viajantes, uma vez que ficava às margens da estrada principal do povoado. Em uma

parte da narrativa, ela recebe um grupo de mulheres, dentre elas, Guidinha, que vinha do riacho e desbravava aquelas terras. Ao adentrar à casa de Aninha Balaio, esta a recebe com entusiasmo e hospitalidade, e aqui está uma cena linda e típica, ainda hoje, do povo sertanejo, oferecer café. Como no trecho: – *Não arreparem, minhas donas! – dizia muito espigaitada. A loicinha é véia, mas, porém, o café é bem torrado... ninguém torra como essa véia, e a rapadura é boa, do Cariri* (Paiva, 1997, p. 91). O verbo “*reparem*” torna-se “*arreparem*”; acrescenta-se a vogal *a* e a letra *r*, que, ao se encontrarem com o outro *r* do início da palavra culta, torna-se um dígrafo consonantal. O oposto acontece com a palavra “*velha*”, que perde o dígrafo *lh*, sendo substituída pela letra *i*, ficando “*véia*”; que ganha, ainda, um acento agudo na vogal *e*. Em seguida, o que não acontece em frases na linguagem culta, são colocadas duas conjunções adversativas (*mas* e *porém*), que dão ideia de oposição, contraste de ideias.

Hoje, com os estudos advindos da linguística, sabemos que não existem palavras certas e erradas, o que existem são diferentes formas de comunicar algo, que precisam se encaixar a determinados contextos sociais. Entendemos, ainda, que comunicação coerente é tudo aquilo que falamos e o outro entende. As palavras apresentadas como próprias do falar sertanejo são exemplos de expressões que carregam, juntamente com seu locutor, uma carga de preconceito linguístico. Essa carga de preconceitos, por sua vez, dentro do próprio território brasileiro, é uma marca que o povo nordestino, especialmente do sertão, leva consigo, e que são atribuídas, principalmente, pelos sulistas.

É equivocado pensar que há culturas superiores e inferiores, que há línguas mais corretas que outras, aponta Xavier (2020), o que temos são processos históricos diversos que proporcionaram organizações sociais com determinadas particularidades. Esse fato, por si, impossibilita uma sociedade homogênea.

Os vestígios de preconceito existente contra povos do Norte e Nordeste é um fato antigo, e tem raízes no racismo, afirma Xavier (2020). Isso porque negros e descendentes indígenas compõem grande parcela da população dessa região, alheio à crença de que são povos economicamente e culturalmente atrasados, em comparação com Sul e Sudeste, que, por sua vez, têm em sua base imigrantes europeus.

A região Nordeste, que já foi o centro econômico do Brasil, era habitada por uma grande parcela de negros escravizados para o trabalho nas lavouras. A partir do século XIX, o Sudeste passa a ser o grande gerador de riquezas do país, devido à transferência da capital de Salvador para o Rio de Janeiro e à industrialização de São Paulo. Esse fato, segundo Xavier (2020), acirrou ainda mais as diferenças entre as regiões. Motivados pelas secas, e os problemas de fome e miséria, muitos

nordestinos começaram a migrar para o Sudeste, situação que ainda é motivo de muitos estereótipos e rejeição.

Quando pensamos no preconceito ao qual foi submetido o povo nordestino, não devemos nos limitar à questão econômica. É certo que essa é a mola propulsora para os demais, e dentre esses, o aspecto linguístico se sobressai. A questão linguística do povo nordestino, principalmente do sertanejo, que criou uma fala particular, é motivada pelos altos índices de analfabetismo na região. O analfabetismo é um problema que marca o sertão e a cidade, e mesmo criando uma linguagem que está fora da norma padrão, é uma comunicação compreensível, seja pelo contexto de fala, seja pela semelhança com a palavra culta.

Segundo Bagno (1999), o falar nordestino é retratado como algo grotesco, rústico, atrasado, que causa riso nas pessoas. O choque cultural é apresentado como o motivo para o preconceito linguístico entre o Nordeste e a região Sudeste. Esta, por ser considerada mais moderna e industrializada do que aquela, deve ser a referência para que outras regiões se adequem aos seus padrões.

Dessa forma, podemos perceber que a obra de Manoel de Oliveira Paiva propõe, a partir de sua prosa e narrativa, ricas discussões a respeito da linguística, bem como, questões socioculturais tão necessárias para uma convivência harmoniosa em sociedade.

É uma obra que nos faz refletir sobre a interdisciplinaridade entre História, Literatura e Linguística. História, por ter como referência, um acontecimento de meados do século XIX, no sertão de Quixeramobim, que se apropria de características marcantes de personagens da vida real, como Maria Lessa, que na literatura se torna Dona Guidinha, mulher forte, em seus traços físicos, e em influência social.

A proposta literária de Oliveira Paiva se mostra tão real, que parece estarmos visitando os vastos sertões e desfrutarmos de suas belezas naturais. Realidade essa, marcada, principalmente pela manifestação linguística, expressa nos falares do sertanejo. Esses falares tiveram nessa pesquisa algumas tentativas de entender como são gerados, a partir de uma comparação com a língua culta.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, V. L. R. C. de. **O regionalismo revisitado: uma visão de Ángel Rama**. *Leitura, [S. l.]*, v. 2, n. 28-29, p. 317-325, 2019. DOI: 10.28998/2317-9945.2001v2n28-29p317-325. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/7525>. Acesso em: 25 jul. 2023

BAGNO, Marcos. **A norma culta: língua e poder na sociedade brasileira**. São Paulo: Parábola Editorial 2003

BARROS, José D'Assunção. **HISTÓRIA E LITERATURA** – Novas relações para os novos tempos. Contemporâneos Revista de Artes e Humanidade. N. ° 6 – Maio/Outubro 2010.

BRAGA JÚNIOR, Walter de C., **ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA: REVISITANDO DONA GUIDINHA DO POÇO**. Revista Ártemis, Vol. XVIII nº 1; jul-dez. 2014. p. 172-183.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Ouro Sobre Azul, 3. Ed.| Rio de Janeiro 2006
 FEITOSA, N. A. Não existe regionalismo literário. In: José Rodrigues Mesquita Neto; Ana Paula Santos de Souza. (Org). **Letras em foco: estudos linguísticos e literários**. 1 ed. Rio de Janeiro: Letras e Versos, 2020, v. 1, p. 178 - 192

GLOBO.COM. **Geografia da fome: Região Norte do Brasil é a mais impactada pela insegurança alimentar**. Portal G1, 2022. Disponível em <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2022/06/08/geografia-da-fome-regiao-norte-do-brasil-e-a-mais-impactada-pela-inseguranca-alimentar.ghtml> . Acesso em 20 de nov. 23.

LEAL, Luciana Brandão. MACHADO DE ASSIS: O HISTORIADOR MATERIALISTA E A TENTATIVA DE CONDENSAR NA LETRA O VIVIDO. **Machado de Assis em linha**, Rio de Janeiro. v. 6, n. 12, p. 83-95, dezembro 2013.

PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo : Ática, 1981.

SILVA, Marisa Corrêa. A tradição oral apropriada como recurso textual irônico em *Dona Guidinha do Poço*. Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, Londrina, n. 10, p. 67-76, jul-dez 2010.

PAIVA, Manoel de Oliveira. **Dona Guidinha do Poço**. Fortaleza: Casa José de Alencar/Programa Editorial, 1997.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de ficção (de 1870 a 1920)**. Instituto Nacional do Livro. Livraria José Olympio Editora (Rio de Janeiro) 3a. edição, 1973.

XAVIER, Juscélia Santos. O preconceito cultural e linguístico enraizados entre as regiões do Brasil. **Revista Scientia**, Salvador, v. 5, n. 3, p.44-58, set/dez. 2020.

AS APROXIMAÇÕES ENTRE CARAMURU E IRACEMA À LUZ DA CRÍTICA DE CANDIDO

José Deoclécio Morais Pereira

A partir da análise da obra “Caramuru”, de Frei José de Santa Rita Durão, Candido (2006) explora aspectos históricos da colonização portuguesa que estão presentes na estrutura literária do poema épico de Durão, como o fato da religião ser usada como “argamassa” ideológica para reduzir as tensões entre o colonizador e colonizado, ou a presença do herói branco, incorruptível, que media essa interação.

Por também ser uma obra indianista, o romance *Iracema* de José de Alencar compartilha muitas das características presentes em *Caramuru*, como o fato de Martim ser o elo entre os povos originários e os portugueses, ou o fato da religião cristã ser uma ferramenta ideológica na obra.

Dessa forma, o presente trabalho busca discorrer sobre as aproximações que existem entre o poema *Caramuru* e o romance *Iracema* a partir do pensamento de Candido.

O romantismo foi responsável não só pela própria construção do que significa pertencer a uma nação, mas também por influenciar a percepção sobre acontecimentos históricos. Assim, muitos foram os mitos que se consolidaram no imaginário popular a respeito do processo de colonização portuguesa sobre o que hoje conhecemos como Brasil.

É provável que um dos principais deles resida na falácia da “descoberta”, isto é, a crença de que a colonização portuguesa se deu de forma inesperada e que todo o processo que culminou no genocídio de vários povos indígenas, a tomada de seu território e o apagamento de suas histórias e culturas, só foi possível graças a um involuntário desvio da habitual rota comercial. Entretanto, apesar desta história ser contada pelos “vencedores”, há certos detalhes que podem servir de contestação a estas mesmas narrativas.

Jorge Couto em “*A gênese do Brasil*”, texto que compõe o livro *Viagens incompletas*, organizado por Carlos Guilherme Mota, narra a trajetória dos portugueses à medida que relata e descreve os fatos e se indaga sobre a narrativa da descoberta. Logo em suas primeiras páginas, Couto (2000) escreve que em

[...] 9 de março de 1500 zarpar de Lisboa a segunda armada da Índia, constituída por 13 velas (nove naus, três caravelas e uma naveta de mantimentos) capitaneadas por Pedro Álvares Cabral [...] A esquadra transportava entre 1.200 e 1.500 homens, incluindo a tripulação, a gente de guerra, o feitor, os agentes comerciais e escrivães, o cosmógrafo mestre João, um vigário e oito sacerdotes seculares, oito religiosos franciscanos, os

intérpretes, os indianos que tinham sido levados para Lisboa por Vasco da Gama e alguns degredados (COUTO, 2000, p. 48).

Algumas dessas informações podem nos revelar que a viagem para a América do Sul fora previamente planejada pelos portugueses. Chama-nos atenção, além do número de embarcações e tripulantes, seus papéis nessa expedição: havia “gente de guerra”, “vigário”, “sacerdotes”, “franciscanos”, profissões incomuns para transações comerciais. Como se não bastasse, ainda há “os intérpretes”, ou seja, pessoas responsáveis pela tradução do idioma dos povos originários para o idioma do colonizador. Couto (2000) ainda registra a presença dos “indianos”. Sabendo disso, também nos permitimos questionar como pode ter sido essa uma descoberta quando, de Portugal, saem homens da guerra e tradutores?

Pensando na literatura, mais especificamente, o romantismo brasileiro, podemos observar pontos de encontro entre a história e produções literárias. Como é perceptível no romance *Iracema*, publicado em 1865, em que há uma passagem na qual a personagem que dá nome ao livro, ao interagir com Martim pela primeira vez, se surpreende com o conhecimento do homem branco sobre seu idioma.

A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada. O guerreiro falou: — Quebras comigo a flecha da paz? — Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Donde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu? — Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus. — Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema (ALENCAR, 1977, p. 16).

Os diálogos entre história e literatura se dão de diversas formas. Alguns autores como Barros (2010) e Olinto (2004) se propõem a discorrer sobre esse tema a partir do prisma da narrativa. Barros (2010) não só questiona os limites de cada disciplina em relação a outra, mas igualmente indaga sobre as “[...] relações ambíguas: onde termina a História e começa a Literatura? Onde termina a Literatura e penetramos, ainda que indelevelmente, na realidade histórica?” (BARROS, 2010, p. 2); já Olinto (2004) problematiza as próprias escolhas epistemológicas adotadas durante a produção historiográfica. Para a autora, o historiador “[...] precisa questionar, antes de mais nada, as ferramentas intelectuais usadas, que – na qualidade de pressupostos incontornáveis uma vez escolhidas – orientam a sua visão e as escolhas preferenciais em relação aos modos de representação” (OLINTO, 2004, p. 15).

Sabendo disso, não poderíamos discutir sobre essas relações entre história e literatura sem levar em consideração o célebre trabalho de Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, cuja obra

dedica um capítulo inteiro para discorrer sobre a estrutura literária e a função histórica. Para Candido, as representações históricas que são concebidas pelo escritor e que também fazem parte do tempo e do contexto social em que a produção literária surge também são afetadas pela posteridade, como no texto abaixo:

Devemos levar em conta, pois, um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade; e também a diferença de perspectiva dos contemporâneos da obra, inclusive o próprio autor, e a da posteridade que ela suscita, determinando variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável. Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo (CANDIDO, 2006, p. 177).

Como bem sabemos, no Brasil, o romance e a ideia de nação estão estritamente ligados. De acordo com Candido (2006): “[...] o Romantismo foi no Brasil um vigoroso esforço de afirmação nacional [...]” (p. 123), ou seja, foi através do gênero literário que se construiu uma identidade, “[...] uma realidade local própria, descobrindo aos poucos o verdadeiro caminho, isto é, a descrição dos elementos diferenciais, notadamente a natureza e o índio” (CANDIDO, 2006, p. 99).

Ainda de acordo com Candido (2006), o romance, mais especificamente, o indianista, foi um caminho pelo qual se consolidou essa essência brasileira, em suas palavras “[...] timbre supremo de brasilidade [...]” (CANDIDO, 2006, p. 178), ao passo que procurou se distanciar das influências portuguesas.

Ser bom, literariamente, significava ser brasileiro; ser brasileiro significava incluir nas obras o que havia de específico do país, notadamente a paisagem e o aborígene. Por isso o Indianismo aparece como timbre supremo de brasilidade, e a tarefa crítica se orientou, desde logo, para a sua busca retrospectiva, procurando sondar o passado para nele localizar os verdadeiros predecessores, que segundo os românticos teriam conseguido, graças principalmente ao pitoresco, romper a carapaça da convenção portuguesa (clássica) (CANDIDO, 2006 p. 178-179).

Diante disso, para o autor, a construção dessa ideia do que é nacional tem seus primórdios com Basílio da Gama e Durão, este último, com seu poema épico Caramuru, que para Candido (2006) foi pouco prestigiado em sua época. O autor também afirma: “Os estudiosos conhecem a abundância, durante o Romantismo, de referências a Durão e a Basílio da Gama como verdadeiros poetas nacionais, precursores e, mesmo, segundo alguns, fundadores da tendência que então se preconizava” (Candido, 2006, p. 177).

Em seu ensaio Estrutura Literária e Função Histórica, como o próprio título sugere, Candido (2006) analisa na estrutura do poema de Durão as “[...] representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita [...]” (p. 177), como um meio pelo qual a sua função social é alicerçada. Assim, dentro do texto existem níveis de realidades, ao que o sociólogo chama de “realidade” e “elaboração da realidade”.

Ao discorrer sobre o herói de Caramuru (Diogo), Candido (2006) afirma que “O herói de Durão se vincula tanto à tradição histórica quanto à linhagística [...] tendo sido excepcionalmente considerado pelos índios e, depois, pelos colonos e autoridades, que ajudou de maneira substancial” (p. 182), e isso permitiu que assumisse a função de mediador entre os nativos e os colonizadores. Candido (2006) ainda comenta: “Completado por Paraguaçu, Diogo é, portanto, um ser misto e fluido, oscilando entre duas civilizações” (p. 189).

Essa mesma descrição de papel poderia facilmente incumbir à personagem Martim em Iracema, já que dentro da narrativa, o herói de Alencar não só é intermediário das relações entre os indígenas e os portugueses, mas também é acolhido pelo povo tabajara, criando características dúbias entre colonizador e colonizado. Esses paralelos entre as personagens podem ser observados nas seguintes passagens:

— Sou dos guerreiros brancos, que levantaram a taba nas margens do Jaguaribe, perto do mar, onde habitam os pitiguaras, inimigos de tua nação. Meu nome é Martim, que na tua língua diz como filho de guerreiro; meu sangue, o do grande povo que primeiro viu as terras de tua pátria. Já meus destroçados companheiros voltaram por mar às margens do Paraíba, de onde vieram; e o chefe, desamparado dos seus, atravessa agora os vastos sertões do Apodi. Só eu de tantos fiquei, porque estava entre os pitiguaras de Acaraú, na cabana do bravo Poti, irmão de Jacaúna, que plantou comigo a árvore da amizade. Há três sóis partimos para a caça; e perdido dos meus, vim aos campos dos tabajaras (ALENCAR, 1977, p. 18).

Vemos que Martim não só conhece a língua dos tabajaras, como também conhece sua cultura e seu contexto étnico. Os tabajaras, por sua vez, são hospitaleiros. Apesar de ser recorrentemente referido como “branco” ou “cristão”, isto é, mesmo que durante todo o romance Martim tenha suas características de europeu enaltecidas, o que, por conseguinte, demarca sua posição de poder naquele contexto, ainda assim ele consegue ser parte integrante do povo indígena.

Segundo Candido (2006), essa também é uma situação recorrente em Caramuru, quando Diogo, que mesmo não pertencendo àquela cultura, depois de introduzido, se torna parte daquele mundo.

Quando procuramos Diogo, encontramos Caramuru; quando buscamos Caramuru, encontramos Diogo. Por outras palavras, quando tentamos ver um colonizador português, provido do equipamento civilizador da metrópole, encontramos o naufrago que se identificou aos índios, que viveu entre eles, fala por eles, celebra o país como seu, funde o seu destino ao da índia Paraguaçu. É um homem embutido na terra americana, a que veio misteriosamente como um peixe fantástico, emerso do desconhecido, — o "Dragão do Mar" (CANDIDO, 2006, p. 188).

Outra semelhança entre ambas as personagens está em sua índole inalterável, refletida em suas ações, por exemplo, o fato do protagonista do poema de Durão revelar um caráter monogâmico

e cristão quando ele não só rejeita os prazeres carnavais com outras mulheres, como também só se relaciona com Paraguaçu após um casamento religioso. Nas palavras de Candido (2006):

Durão operou em Diogo um curioso trabalho de limpeza. Além de fazê-lo recusar os favores das jovens postas à sua disposição, conforme o uso da hospitalidade tupinambá, fê-lo comprometer-se desde logo com Paraguaçu, para todavia só efetuar a união depois dela ter sido batizada na França, e, portanto, estar apta para o matrimônio cristão. [...] Este comportamento exemplar acentua a sua mediocridade como personagem, isento de erros normais em heróis de epopeia [...] (CANDIDO, 2006, p. 182-183).

Neste aspecto, Iracema se distingue de Caramuru, até certo ponto. No romance de Alencar, apesar de Martim e Iracema se relacionarem e de seu envolvimento amoroso nascer um filho, o primeiro cearense nascido do sofrimento, e assim, se distanciando da castidade proposta em Caramuru, a relação entre ambas as personagens nunca se dá de forma consentida, ao menos não de maneira lúcida, e aqui nos referimos a Martim. Quando ocorre o encontro carnal, o guerreiro branco se encontra embriagado, já que bebeu “taça agreste” que lhe foi oferecida pela indígena.

Quando a virgem tornou, trazia numa folha gotas de verde e estranho licor vazadas da igaçaba, que ela tirara do seio da terra. Apresentou ao guerreiro a taça agreste. — Bebe! Martim sentiu perpassar nos olhos o sono da morte; porém logo a luz inundou-lhe os seios d’alma; [...] Busca na selva a filha do pajé. Segue o rastro ligeiro da virgem arisca, soltando à brisa com o crebro suspiro o doce nome: — Iracema! Iracema! [...] O lábio do guerreiro suspirou mais uma vez o doce nome, e soluçou, como se chamara outro lábio amante. Iracema sentiu que sua alma se escapava para embeber-se no ósculo ardente. E a fronte reclinara, e a flor do sorriso desabrochava já para deixar-se colher. Súbito a virgem tremeu; soltando-se rápida do braço que a cingia, travou do arco (ALENCAR, 1977, p. 24-25).

É possível observar que a forma como esse encontro é narrado, devido às condições em que Martim se encontra, ou seja, o fato da personagem se encontrar ébrio, de certa forma, conserva seu caráter e o isenta de falhas. O mesmo não acontece com a personagem Iracema, que, usando de seus conhecimentos, seduz o homem branco.

Durante a obra de Alencar, existem muitas referências à religião cristã, e assim como em Caramuru, o protagonista de Iracema também traz em seu cerne a moral cristã. Dessa forma, essas características constroem ambos os protagonistas. Assim como Diogo, a renúncia carnal que Martim faz também é de base religiosa, já que também é dito que o herói branco é casado: “— Uma noiva te espera? O forasteiro desviou os olhos. Iracema dobrou a cabeça sobre a espádua, como a tenra palma da carnaúba, quando a chuva peneira na várzea” (ALENCAR, 1977, p. 24-25).

Candido (2006) releva, de forma muito pertinente, a partir da estrutura literária e função histórica de Caramuru, a presença e o papel da religião na colonização portuguesa, isto é, a partir da própria historiografia. Para o autor o cristianismo se manifestou não apenas como uma disputa de espaços e dominação das crenças, mas igualmente teve a função ideológica de reduzir as

animosidades e as diferenças entre o colonizado e colonizador. A religião é a “[...] argamassa que liga as partes e solve as contradições” (CANDIDO, 2006, p. 186).

Durante a toda a narrativa de *Iracema*, são muitas as menções diretas à religião cristã, como a própria palavra “cristão”, que é utilizada para se referir ao protagonista, muitas vezes para distinguir seu lugar dos demais indígenas. Vejamos o seguinte excerto:

O guerreiro cristão atravessou a cabana e sumiu-se na treva [...] O mancebo cristão viu longe o clarão da festa, e passou além, e olhou o céu azul sem nuvens [...] O cristão sentiu quanto era justa a queixa; e achou-se ingrato [...] O cristão adormeceu ouvindo suspirar, entre os murmúrios da floresta, o canto mavioso da virgem indiana (ALENCAR, 1977, p. 19-20).

Segundo Candido (2006), a ambiguidade de Diogo, isto é, o fato de poder transitar entre duas culturas, é resolvida por Durão pelo prisma da religião. Ele nos chama a atenção para o conceito Marxista de “ocultação dos motivos reais”, que pode ser observado na conduta jesuíta. Em consonância com Candido, a colonização cuja justificativa era a dominância como fim o “progresso” também pode ser vista no próprio cristianismo, que entendendo o sistema de crenças indígenas como falso, implementa sua religião através da violência sob o disfarce da comunhão e da educação. Assim, a religião é nesse período uma ferramenta que não só atende aos interesses dos colonos como também sustenta ideologicamente seus negócios.

[...] o vínculo que prende civilizado e primitivo, não só ao irmaná-los nas mesmas representações espirituais, mas porque insinua que as crenças selvagens eram formas corrompidas de verdade originalmente recebidas de Deus e desvirtuadas [...] até a vinda do branco (CANDIDO, 2006, p. 189).

Sabendo disso, tendo como norte três elementos: “colonização, natureza, índio”, Candido (2006) discorre sobre os cantos de Caramuru, no qual o III na narrativa de Gupeva se relaciona diretamente com a religião, quando o indígena “[...] apresenta traços de ‘bondade natural’ e uma ordenação social baseada na razão, — mas de outro lado é antropófago e bárbaro, privado da luz da graça, não podendo, portanto, ser plenamente feliz [...]” (p. 186).

Por sua vez, dentro da narrativa de *Alencar*, por mais que Martim faça parte daquele contexto cultural, sua religião acaba exercendo maior força sobre os indígenas. Ao fim do romance, quando Martim retorna àquelas terras, o grande aliado do herói branco, Poti, recebe o batismo e ganha outro nome, aderindo ao cristianismo. Liderados por Martim, os indígenas o acompanham “para fundar com ele a mairi dos cristãos” e então “a palavra do Deus verdadeiro germinou na terra selvagem; e o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o maracá” (ALENCAR, 1977, p. 87). A escolha da palavra verdadeiro para se referir ao cristianismo demarca bem o lugar da religião em detrimento das crenças tabajaras.

Dessa forma, seja na composição das personagens ou na presença de representações históricas ou na elaboração de uma realidade, entendemos que existem muitas características entre as duas obras que se aproximam segundo a leitura que Candido (2006) faz a partir da estrutura literária e função histórica. Acreditamos que esses diálogos são possíveis pelo fator romântico e indianista que acompanham ambas as obras.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Iracema**: lenda do Ceará. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1977.

BARROS, José D'Assunção. HISTÓRIA E LITERATURA – novas relações para os novos tempos. **Contemporâneos Revista de Artes e Humanidade**. N. ° 6 – Maio/Outubro 2010. disponível em: https://www.revistacontemporaneos.com.br/n6/dossie2_historia.pdf. acesso em: 23/01/24.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COUTO, Jorge. A gênese do Brasil *In*: MOTA, Carlos Guilherme (Orgs.). **Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

OLINTO, Heidrun Krieger. Novas sensibilidades na historiografia (literária). **Itinerários – revista de literatura**, Araraquara, N. ° 22, 2004,13-36. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2735>. Acesso em: 23/01/24.

A PRIMEIRA PAIXÃO COMO ESCAPE NO ROMANCE *CORPO DESFEITO*, DE JARID ARRAES

Jéssina Jussara de Freitas Felipe

EXPLORAÇÕES CONCEITUAIS

Eduardo Galeano, no *Livro dos abraços* (2020), tem um texto intitulado “A função da arte / I”, no qual ele descreve a primeira vez que um menino chamado Diego vai conhecer o mar, a convite do seu pai, Santiago Kovadloff. E depois dos dois caminharem bastante para avistar o mar, que estava do outro lado das dunas, finalmente alcançaram e contemplaram a beleza e imensidão daquela cena desenhada diante de seus olhos. Diego, como descrito por Galeano, ficou mudo de beleza, e pediu ao pai: “pai, me ajude a olhar” (GALEANO, 2020, p. 5).

É mais ou menos assim que, ao pegar para analisar um texto literário com grande profundidade estética e artística, selecionamos alguns autores teóricos, para nos ajudar a olhar, a visualizar o que há de mais valioso em uma obra. É como se nós, enquanto críticos, entrássemos como o personagem Diego, do Galeano, e os outros autores que escolhemos para nos “ajudar a olhar” o livro que selecionamos para estudar funcionassem como o nosso pai do garoto, que nos ajuda pela lente crítica das nossas leituras, enquanto a obra em si é o próprio mar: imenso, infinito, com diversas possibilidades a depender do olhar de cada leitor crítico.

Para começar esta interpretação sobre a obra *Corpo desfeito* (2022), da escritora contemporânea brasileira Jarid Arraes, iniciaremos com uma breve descrição da história, para que possamos entender, de maneira geral, o quanto a autora se comprometeu em trazer originalidade ao tratar de um assunto tão delicado como violência infantil contra uma criança órfã de doze anos, provocada dentro do ambiente familiar por sua avó.

A narrativa é em primeira pessoa e por meio dela conhecemos a voz de Amanda, uma garota de doze anos que, depois de perder sua mãe em um acidente, passou a ser criada pela avó e a ser exposta a diversos tipos de violência, da psicológica à física. Pela ótica da personagem, conseguimos perceber que Amanda faz parte de uma geração de mulheres que foram, no decorrer de sua vida, violentadas e silenciadas, em sua família, a começar pela avó, que vive um casamento no qual o marido a maltrata e a rejeita desde sempre; depois vem a mãe, fruto dessa relação conflituosa, que passa a infância inteira tendo que ouvir dúvidas relacionadas a paternidade, por parte não da

sociedade que a rodeia, mas de seu próprio pai. E por fim, Amanda, a terceira geração, que surge como fruto de uma aventura, por isso não conhece seu genitor.

O romance começa com duas cenas que são incomuns ao nosso cotidiano. Na primeira delas, no capítulo um, aparece Amanda sem roupas, de joelhos diante de uma estátua de santa, a avó lembrando a ela que “Sua mãe vê tudo” (ARRAES, 2022, p. 8). Depois, fazendo uma oração diante desta imagem, como podemos ler no trecho: “Santa mãe, Santa filha. Que seus olhos acompanhem nossos corpos. Que sua boca nos conte rios de perdão. Santa mãe, Santa Filha, que bondosa nos estenda a mão. com pureza pedimos e por pureza rogamos” (ARRAES, 2022, p. 8). Isso é uma prévia de algo que o leitor encontrará com mais detalhes bem adiante, no romance. Depois da morte da mãe de Amanda, a sua avó, no luto, começa a ter sonhos em que sua mãe aparece como santa, exigindo ser adorada, respeitada e obedecida.

Depois, Amanda e sua avó vão até um artesão que faz imagens de santos em madeira, e encomendam uma estátua com o rosto da mãe de Amanda. Ao ser questionada pelo artesão, que estranha aquele pedido sobre o porquê daquela moça da foto ser uma santa, recebe como resposta que ela era: “Boa, paciente, pelejou muito na vida, morreu de injustiça” (ARRAES, 2022, p. 11). A devoção que será exigida por parte da garota, não é em relação aos santos católicos de conhecimento geral, nem com a Santíssima Trindade, mas sim a uma imagem de sua mãe já falecida, em formato de Santa, feita sob encomenda.

Noemi Jaffe, em seu livro *Escrita em movimento, sete princípios do fazer literário*, nos apresenta algumas ideias e princípios que considera ser pertinente na hora de iniciar, desenvolver e finalizar uma obra literária. Um desses princípios é a palavra, pois a autora fala que, em uma obra consistente não são as palavras que obedecem às ideias, mas o contrário (ARRAES, 2022, p. 27). Isto deve ser observado porque, uma vez que acontece, o autor consegue empregar na sua obra uma identidade e originalidade. Sobre isso, a autora coloca:

Na literatura, uma das sensações mais prazerosas e necessárias é a sensação inaugural, em que o leitor sente que está diante de alguma coisa pela primeira vez. Como uma criança que descobre algo com que nunca antes teve contato, o ato inaugural é motivo de *espanto*, um dos efeitos mais importantes para quem trabalha com arte e, aqui especificamente, com a escrita. O espanto, ou *thauma* em grego, é um dos motores da filosofia e da arte. É o espanto diante de algo que desperta o desejo de conhecer, descobrir, inventar e imaginar o que não existe. O espanto é curiosidade, indagação e capacidade de ir além daquilo que o mundo apresenta em seu estado de normalidade e convicção (JAFFE, 2023, p. 39).

Estar diante de um texto em que o autor nos apresenta cenas que fogem do senso comum é um dos pontos mais importantes no desenvolvimento da linguagem literária. É a originalidade investida em cenas, além do tema atemporal, quem consagra uma obra. É dessa forma que um livro

marca o coração de gerações de leitores. Não só pelas questões que são levantadas na obra literária, não só pela temática ou pelos personagens, mas como isso tudo é montado, por exemplo, um romance. A novidade, a originalidade, a inauguração de um texto e o espanto são consequências de uma construção estética bem elaborada, de um assunto e uma crítica social feita com propriedade. Sobre isso, Kundera em *A arte do romance* (2023) expõe que o escritor precisa ter em mente a ideia de produzir uma obra literária que traga algo de novo aos seus leitores, a isso ele chama de “ética do novo”. Para o autor, é importante que o escritor tenha um trabalho vasto de lapidação de sua obra como um todo, para que ela possa cumprir este dever de apresentar algo inédito ao leitor, que este consiga perceber estar diante de algo incomum.

Antonio Candido, no livro *Literatura e Sociedade* (2023), aborda o ponto central a ser observado em uma análise literária, em diversas obras, sobretudo no teatro e na ficção. Ele explora a transformação da realidade social em um elemento estrutural na obra, destacando a necessidade de estudá-la, enfatizando que o entendimento dessa estrutura é fundamental para compreender a função desempenhada pela obra. Para o autor, a estrutura da obra em termos estéticos deve estar relacionada com o contexto histórico e social no qual ela está inserida, bem como da crítica ao contexto, caso a obra escolha levantar questões e ir por estes dois caminhos, a estética e o conteúdo, aspectos devem ser indissociáveis. É na própria estrutura, na forma de contar a história, que o autor deve inserir a sua crítica social. É através do fazer artístico literário que a crítica ao meio social deve emergir sem que uma coisa anule, substitua ou destoe da outra.

A ideia é que o leitor, ao ser conduzido dentro do texto, observe a forma como as atitudes e as cenas são colocadas no papel e com isso, usufruindo da estrutura que o autor preparou, consiga visualizar as críticas do texto relacionadas ao mundo, ao contexto histórico, à sociedade na qual o romance está inserido. Consiga também se avaliar como indivíduo a questionar seu meio e se movimentar para obter essas mudanças.

Entraremos na leitura do *Corpo desfeito*, analisando a crítica de Jarid Arraes contra a violência infantil, por meio da estrutura textual que ela utiliza e as escolhas estéticas do seu romance, a fim de entendermos como a relação de Amanda e Jéssica se sobressai diante do sofrimento, assumindo um tom de alívio, um descanso no qual a personagem Amanda usufrui poucas vezes se comparado ao seu sofrimento, mas que se estende para o leitor, que este se permite sentir, depois do desconforto, a ternura e a calma que a relação das duas meninas transmite.

POSSIBILIDADE DE INTERPRETAÇÃO: AMANDA E JÉSSICA

Em linhas gerais, *Corpo desfeito* conta a história de Amanda, filha de uma mãe solteira, fruto de uma aventura na adolescência que a faz desde muito cedo se sentir culpada por ter interrompido a vida e os sonhos de sua mãe. Ao nascer, passa a morar com a mãe na casa dos avós maternos. Para sustentar a si e a filha, a mãe se submete a trabalhos insalubres, em três turnos, além de aguentar, quando chega em casa, a relação difícil com seus pais, principalmente com seu pai, que sempre a relembra de uma forma violenta o fato de ela ser mãe solteira, uma “Putá”, e que Amanda não tem cara de ninguém.

No dia do aniversário de doze anos da filha, no qual havia prometido comemorar com bolos e velinhas, a mãe sofre um acidente e acaba falecendo, deixando a filha sob a guarda da avó. No processo de luto, em um dos sonhos, a avó começa a verbalizar que sua filha, mãe de Amanda, virou santa, que ela precisa de um altar e que quer que Amanda busque sempre a pureza e a santidade. Com isso, a garota começa a sofrer uma série de restrições sobre o que vestir, o que comer, como se comportar e, principalmente, o que não fazer, cumprindo todos os dias tudo isso, somado a uma rotina de orações. E quando Amanda desliza nas ordens, por menor que seja a situação, muitas vezes até sem querer, é agredida por sua avó, além de todos os dias ser colocada para fazer tarefas de casa, como lavar roupas, lavar a casa, fazer almoço, fazer compras e etc.

Agora, iremos expor duas cenas que demonstram o contraste entre a relação de Amanda e Jéssica e todo o sofrimento que Amanda vivencia em seu núcleo familiar. A primeira é quando Jéssica é apresentada para o leitor como personagem, durante um momento delicado na vida de Amanda: A véspera de seu aniversário e algumas reflexões que faz sobre nunca ter tido uma comemoração como as outras crianças.

No quarto pintado de lilás, Jéssica me entregava o encantamento de seu mundo e a tranquilidade que só existia no seu jeito de sorrir. Sabendo de minha sede por calma e tranquilidade, segurava meu choro nas pontas dos dedos enquanto trançava meu cabelo. A trança me abraçava e Jéssica aguentava meu peso. Mas lembro de algumas vezes em que chorei sem tentar fugir das lágrimas. Meu aniversário estava chegando e minha mãe me prometeu que o dia dez de fevereiro de dois mil e cinco seria especial. Não pelos meus doze anos, idade que não inspira a comoção das tradições, mas porque depois de toda uma vida eu teria um bolo de aniversário (ARRAES, 2022, p. 89).

Neste momento, conseguimos ver a mudança de perspectiva entre o momento em que Amanda está com Jéssica no quarto, sendo acolhida e cuidada, e o momento em que ela se lembra do aniversário que sua mãe prometeu, mas que acaba não acontecendo porque é justamente no dia em que sua mãe morreu após um acidente de carro, na estrada. Depois disso, a vida de Amanda vai

ficando cada vez mais limitada com as exigências e ordens de sua avó, com a devoção que precisa ter com a estátua de sua mãe, com a rejeição que sofre na escola, justamente por conta das roupas e do comportamento que é obrigada a assumir, que destoa totalmente da sua idade. Porém, apesar de tudo, nunca foi abandonada por Jéssica.

Outro momento extremamente importante e impactante no romance é o dia em que Jéssica viaja com Amanda e a avó para o sítio de uma tia dela. E neste lugar, no meio da natureza, as meninas têm o seu primeiro momento romântico, no qual Amanda experimenta pela primeira vez o frenesi de um beijo. Percebemos que já havia um sentimento para além da amizade quando Amanda, depois de ser beijada, fala que fazia todo o sentido o seu primeiro beijo ser com Jéssica, como podemos ler no seguinte excerto:

Jéssica levantou com calma, se equilibrando numa linha de silêncio, sacudiu os carrapichos do short e me puxou para que eu também ficasse de pé, então me abraçou. Dei um passo para trás, achando que era o fim do abraço, mas ela segurou minhas mãos e se aproximou outra vez.

- O que foi?

Ela não respondeu.

Me beijou.

Ao lado de um curral, debaixo do céu carregado de nuvens escuras, com as pernas cheias de terra e vacas mugindo perto de nós. Eu não sabia como beijar e nunca tinha imaginado que meu primeiro beijo seria com uma garota. A parte de ser uma garota até podia ser uma surpresa, mas meu primeiro beijo ser com Jéssica fazia todo sentido. (ARRAES, 2022, p. 90).

Enquanto sentia meus joelhos sendo arranhados pelo chão de cimento vermelho, sem conseguir parar em pé, vó me levou aos empurrões para o quarto e me jogou para dentro do banheiro. Eu deslizei como se patinasse e caí para trás. Bati a cabeça no chão e fiquei me debatendo para tentar levantar. Vó me pôs de pé à força, cravando as unhas em meu braço. Ligou o chuveiro e gritou para que eu ficasse debaixo d'água enquanto me batia com a chinela. A água fria do chuveiro chiava, derramando cheiro de terra. Senti o gosto de barro. Passei a mão no rosto, esperando que elas voltassem sujas de lama, como no sonho que mainha deu para vó, mas a água era limpa. Minhas pernas já estavam muito vermelhas e eu chorava alto, totalmente esquecida da existência de tia Margarete e de Jéssica. Eu soluçava tanto, me sentindo criança pequena de novo, que não conseguia pedir que tivesse pena de mim. (ARRAES, 2022, p. 100).

Nestes trechos, podemos destacar algumas escolhas da escritora, a primeira delas é o cenário onde escolhe narrar o beijo das duas meninas, um lugar carregado de simbolismo e beleza: o curral, o céu carregado de nuvens negras ameaçando as meninas e que muito se assemelha com a atmosfera de tensão que percorre toda a narrativa de Amanda. Mesmo assim, não deixa de ser a natureza a única testemunha deste primeiro contato íntimo da personagem com uma menina que sempre representou este lugar de descanso. Ao destacar que não esperava que seu primeiro beijo fosse em uma garota, Amanda fala que fazia todo o sentido que fosse em Jéssica, deixando claro para o leitor que ali, da parte dela, já havia um desejo escondido entre suas feridas e repressões.

O segundo trecho destacado nos mostra as cenas que ocorrem depois deste momento íntimo das duas meninas. Aqui podemos observar o contraste da água que banha Amanda durante a agressão de sua avó. O barro que escorre em suas pernas dá indícios de uma sujeira não só física, mas também emocional, de um corpo pequeno que pede socorro e que, mais uma, vez, tem o amparo de sua amiga e amada Jéssica. Nestes dois momentos, conseguimos ver a escolha de Jarid Arraes para tratar de experiências tão distintas que o corpo da personagem vivencia, o desejo e a repressão, a dor e o acolhimento, a nuvem escura que presencia o beijo das meninas e que dá indícios de uma tempestade também simbólica, a água limpa que desmancha o barro escuro e mostra os joelhos machucados de uma menina também machucada em tantos lugares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notamos que a narração em primeira pessoa, bem como o fato da autora escolher intercalar os momentos de interação entre Amanda e Jéssica aos momentos traumáticos entre Amanda e sua avó, constituem a escolha estética da autora. Isso foi possível perceber a partir do nosso referencial teórico, sobretudo no que diz respeito a forma, conteúdo e originalidade do romance.

Isso demonstra a consciência narrativa da autora. Conseguimos sentir na pele esses dois estados de emoção recorrentes em Amanda: o escape, diante do encantamento e do descanso que a relação com Jéssica lhe proporciona, e a angústia que a relação com a avó lhe oferece. O fato de ter uma criança de doze anos narrando cenas de violência, bem como cenas de encantamento, dentro de um curto espaço no texto no corpo do texto, é o que dá consistência à crítica que Jarid Arraes provoca sobre como a mulher é, desde a infância, exposta sem nenhum cuidado a situações violentas.

Conseguimos compreender a relação das duas meninas como um escape de Amanda e do leitor, um descanso em meio ao sofrimento. Para a Amanda, uma pausa, uma oportunidade de viver uma vida minimamente digna, normal, sem grandes sofrimentos. Para o leitor, uma oportunidade de descanso entre os conflitos da personagem, entre as reflexões que Jarid Arraes levanta e os questionamentos que são comuns durante o processo de leitura. Percebemos que estas cenas de interação entre Amanda e Jéssica são uma forma de aproveitarmos a arte de Jarid Arraes com outra intensidade e impacto, proporcionando no nosso corpo a sensação não de desconforto, como acontece diante das violências que Amanda sofre, mas sim de contentamento e deleite, ao perceber uma escrita que nos entrega cenas leves e bonitas, defendendo e resguardando a primeira experiência da descoberta do desejo e da paixão, de uma personagem que desde o seu nascimento, é privada de tantas coisas.

Por fim, é possível concluir que as escolhas estéticas que Jarid Arraes utilizou no *Corpo desfeito*, como a narração em primeira pessoa por Amanda, a linguagem característica de um lugar, a intensidade das descrições e as cenas que mudam abruptamente entre o ambiente familiar de Amanda e a sua relação com Jéssica, reforçam este cuidado que ela teve com o experimento do desejo da personagem, a confiança e a reciprocidade que encontra em Jéssica, além do apoio e do conforto, utilizando a relação das meninas não só como uma válvula de escape, mas como forma de ressaltar a sua crítica social contra a violência infantil. Sendo assim, Jarid possui aquilo que Cândido (2023) e Jaffe (2023) consideram cruciais num bom desenvolvimento de uma obra de arte literária: O compromisso com a novidade e a junção entre estética, contexto e crítica social, fazendo desta, uma obra imensa, com muitos caminhos a ser vistos, revisados e explorados.

REFERÊNCIAS

ARRAES, Jarid. **Corpo desfeito**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

GALEANO, E. **O livro dos abraços**. Trad. Eric Nepomuceno. 9ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

JAFFE, Noemi. **Escrita em movimento: sete princípios do fazer literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Todavia, 2023.

“NINGUÉM NASCE RACISTA, TORNA-SE”: A PROSA INFANTO-JUVENIL DE TERESA CÁRDENAS ATUANDO NA CONSOLIDAÇÃO DE UMA SOCIEDADE LEITORA CRÍTICA E ANTIRRACISTA

José Cleilson do Carmo Sousa

NOTAS INTRODUTÓRIAS

Em 2015, uma questão do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) trouxe uma citação da filósofa e feminista francesa Simone de Beauvoir, causando enorme burburinho e chocando uma parte da sociedade brasileira. A prova continha a seguinte citação:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino (BEAUVOIR, 2014, p. 9).

A partir de então, tal máxima se popularizou em nosso país, sendo constantemente parafraseada. Esta comoção social gerou toda uma importante reflexão que vem de encontro ao que Candido pauta em sua célebre obra *Literatura e Sociedade* (2006), na qual discorre sobre as múltiplas possibilidades de como o fazer literário e o cotidiano de uma sociedade podem estar diretamente ligados e como estes fatos sociais acabam por estarem intrinsecamente conectados aos temas e abordagens que são tratados dentro do *universo literário* de criação dos escritores. Esta relação/conexão entre *texto* e *contexto*, conforme o próprio autor, pode ser entendida de tal forma:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar [...] visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteador pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2006, p. 12-13).

Ressalvas à parte, tomo a licença acadêmico-poética para parafrasear a máxima inicialmente citada, não em tom jocoso, mas, para estabelecer diálogo com outra máxima importante da sociedade brasileira – reflexão que se estende também ao contexto latino-americano de países colonizados por europeus e submetidos ao duro processo de escravização dos povos negros e indígenas, por exemplo – que é: “Ninguém nasce racista: torna-se racista”.

O racismo perpassa a formação dos moldes de sociedade burguesa que conhecemos e vivenciamos hoje. Em nível de comparação, a organização social das comunidades tradicionais dos povos originários, por exemplo, difere bastante das concepções “civilizatórias” que se convencionou a estabelecer como um padrão de sociedade a ser seguido.

Essa visão social que hoje seguimos foi pautada a partir de duros processos colonizadores que marcam a história do continente latino-americano e apresentam ecos até os dias atuais. Foi a partir destas injustas relações colonizadoras que se cristalizou o atual conceito de sociedade, reproduzido ao longo da história e, assim, convencionou-se a entender o racismo como um meio estruturante das relações entre povos, induzindo as sociedades a estabelecer a categoria raça como um fator determinante para o acesso desigual a direitos básicos para a convivência em sociedade, vetando-se por séculos as possibilidades de se buscar equidade nas relações entre brancos e negros, por exemplo.

Hall (2003) é um dos teóricos que estudaram estas relações sociais sobretudo em sociedades onde ocorreu este fenômeno diaspórico da vinda forçada de milhares de pessoas oriundas do continente africano rumo à América. A partir destes estudos, o intelectual conceituou sua concepção e definição acerca do marcador social de *raça*, entendido aqui como um marcador identitário. Conforme o autor:

Conceitualmente, a categoria “raça” não é científica. As diferenças atribuíveis a “raça” numa mesma população são tão grandes quanto aquelas encontradas entre populações racialmente definidas. “Raça” é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão — ou seja, o racismo. Contudo, como prática discursiva, o racismo possui uma lógica própria. Tenta justificar as diferenças sociais e culturais que legitimam a exclusão racial em termos de distinções genéticas e biológicas, isto é, na natureza (HALL, 2003, p. 69).

Outra visão acerca do fenômeno do racismo enquanto construção social entendendo-o como uma *estrutura social* é apresentada por Almeida (2019), que compreende esta categoria como:

Uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam (ALMEIDA, 2019, p. 32).

Neste rol de interdições sociais, o acesso à arte esteve incluso. Por muito tempo a produção artística de povos negros ficou escanteada, esquecida ou pouco falada a este fenômeno de apagamento dos saberes produzidos pelos povos negros desde a diáspora forçada até a contemporaneidade nomeamos de *epistemicídio*, termo conceituado/estudado por teóricos como Boaventura de Sousa Santos e Sueli Carneiro.

No campo literário este *epistemicídio* não foi diferente. Com maior ênfase, dada a partir de estudos acadêmicos realizados de algumas décadas para cá, é que se torna possível que resgatemos e encontremos nomes de grandes autores e autoras negros que em meio a tantas interdições estavam realizando o ofício de publicar literatura na América Latina, mesmo em meios sociais que pouco repercutiam suas produções.

Este longo preâmbulo até aqui é necessário para contextualizar e entender o porquê deste ensaio abordar a produção literária de Teresa Cárdenas. Estudar sobre a literatura de autoria negra, produzida por uma mulher, sendo esta uma cubana e, sobretudo, por ter uma produção literária comprometida com uma postura antirracista e preocupada em discutir tais temas de modo pungente, é um dos diferenciais que realçam a escrita desta autora.

Outro ponto relevante de sua produção literária é a capacidade de discutir tais temas e, ao mesmo tempo, não perder o primor do uso da linguagem de maneira leve, poética e capaz de gerar reflexões tão importantes em sociedades que carregam até hoje marcas sociais de um doloroso processo de escravização de povos negros e indígenas.

Sobre a produção literária da referida autora abordaremos de modo sucinto a escrita que contemple o público infanto-juvenil, aprofundando-se especificamente na obra *Cartas para a minha mãe* (2010). Na referida obra, o leitor é apresentado a uma narrativa em primeira pessoa pautada em epístolas escritas por uma menina negra destinadas à sua mãe já falecida.

TERESA CÁRDENAS E A ESCRITA INFANTO-JUVENIL ANTIRRACISTA

A autora afro-cubana Teresa Cárdenas Angulo nasceu no ano de 1970 em Matanzas, Cuba. É escritora, atriz, contadora de histórias, bailarina e assistente social. Cárdenas compõe os quadros da Associação de Escritores, da União de Escritores e Artistas de Cuba, sendo atualmente citada como uma das vozes mais relevantes da história da literatura infanto-juvenil em Cuba.

Para além deste destaque em nível nacional, Cárdenas vem ganhando projeção internacional por meio da presença em eventos, palestras e feiras literárias, sobretudo no Brasil, que vem se tornando um dos maiores públicos consumidores da autora. Para além deste fenômeno, outro fator que corrobora para este sucesso são as traduções de suas obras para idiomas como inglês e português.

No Brasil, a autora é editada principalmente pela Pallas Editora e vem conquistando espaço como uma das vozes que discute questões relacionadas a raça/racismo e gênero na literatura destinada a crianças e jovens. Atualmente, a autora possui as seguintes obras traduzidas para o

português: *Cachorro Vellho* (2010), *Cartas para a minha mãe* (2010), *Mãe Sereia* (2018), *Awon Baba* (2022) e *meu avô Tatanene* (2023)

Por meio das 44 cartas que compõem a obra em análise, a personagem desabafa sobre a vida difícil após a morte de sua mãe e as transformações por que passa em sua vida até meados de sua adolescência, narrando o cotidiano familiar, escolar e suas angústias mais profundas. Tais escritos podem até ser entendidos como uma espécie de *cartas-diário*, visto que é neste espaço de escrita que a narradora-personagem encontra um refúgio para desabafar sobre o duro cotidiano que é marcado por uma série de microviolências que a tornam cada vez mais solitária e encontrando no sentimento de saudade da mãe uma forma de ter alguém para quem contar tudo aquilo que lhe angustia.

A carta de abertura da obra traz a pungente marca da saudade da garota por sua mãe por meio de súplicas que revelam o anseio da jovem em ter sua mãe de volta:

Eu estaria melhor aí com você.
 Todas as noites, espero que venha com sua pipa e me convide a morrer de uma vez.
 Já é março. As flores só faltam saltar a nossos pés quando olhamos para elas. Mas você não está.
 Sem saber como, meus cadernos estão cheios de palavras, números, frases, lembranças, desenhos...
 Desenhos de uma menina de mãos dadas com a mãe, de papai e mamãe se beijando, de estrelas nos olhos de mamãe, de mamãe brincando entre as nuvens.
 Imagens de sonho em meus cadernos. Todas suas; em todas, você.
 Mamãe, não sei por que me deixou tão sozinha. Sem seus beijos, sem seus braços, sem aquele cheiro de margaridas que sempre a acompanhava.
 Nunca contei a ninguém quanta falta sinto de você. E não aguento mais tanto silêncio. Vou começar a lhe escrever... (CARDENAS, 2010, p. 7-8).

Um exemplo de como estas epístolas pautam as relações sociais e raciais em Cuba é quando a narradora relata que uma colega de sala chamada Sara, uma menina de pele mais clara, sente vergonha de seu pai, um senhor de pele negra, rejeitando-o publicamente para que os demais colegas não associassem que ela era filha dele. A narradora-personagem enfatiza sua visão de que esse posicionamento é repugnante, de modo que o leitor pode compreender que a garota possui certo entendimento acerca das relações raciais que a cercam:

Uma das meninas se chama Sara. É clara de pele. Não sei por quê. Seu pai não é claro como ela.
 Lembra o carpinteiro Pedro? Pois o pai de Sara é igual a ele e – atenção! –, acho que ela sente vergonha, porque quando ele aparece na escola, para buscá-la ou conversar com a professora, Sara se faz de desentendida e se afasta um pouco para que os outros pensem que não vêm juntos.
 Um filho não deve sentir vergonha porque seu pai se parece com o carpinteiro Pedro. O amor não tem nada a ver com a cor (CARDENAS, 2010, p. 11-12).

Por meio destas epístolas, a narradora-personagem consegue pautar temas para discussão como: o racismo e relações raciais em Cuba, os resquícios do pensamento colonial e as dificuldades sociais vividas pelas famílias afro-cubanas da ilha caribenha.

A discussão destes temas dentro de uma obra pensada para um público receptor como o infante-juvenil (sobretudo adolescentes) é fundamental para a construção de uma comunidade leitora crítica voltada para o pensamento antirracista, aliado ao potencial de formação leitora que os jovens têm em pleno curso em seus processos de escolarização. Ter a oportunidade de pautar tais temáticas por meio de uma obra literária expande o leque de possibilidades de entendimento deste público leitor sobre o assunto, corroborando para uma visão mais crítica deste entrave social que encaramos.

Rildo Cosson, importante teórico a respeito das relações entre literatura e ensino, escolarização e formação de leitores, é um ferrenho defensor de que a arte literária possui esse potencial transformador, sobretudo pensando no público jovem.

Em *letramento literário: teoria e prática*, Cosson (2019) postula que a comunidade de leitores – ou seja, o público que possui a escola como meio de instrumentalização ao acesso a literatura – encontra nesse espaço escolar uma oportunidade de ser mediado por adultos que lhe apresentarão uma diversidade de obras, gêneros, temáticas. Nesse caso, acrescentamos a esse potencial a capacidade de, por meio da literatura, o mediador de leituras ser capaz de colaborar com uma noção de criticidade neste público receptor, sendo capaz de ampliar as visões destes jovens para temáticas de relevância social como questões de gênero, raça e identidade social.

Para além desse âmbito curricular e escolarizado, Antônio Candido também acredita no potencial transformador da sociedade por meio da literatura. O autor de *Literatura e Sociedade* apresenta-nos em outra publicação sua visão a respeito do caráter humanizador e o potencial de sensibilização que a arte literária possui, sendo esta inerente ao contato de qualquer pessoa, de qualquer idade, gênero, classe social, raça, visto que o acesso ao texto literário e o seu poder transformador são chaves para uma tomada de consciência. Conforme esse autor:

A literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob a forma de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma ao sentimento e à visão de mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade (CANDIDO, 2004, p. 186).

Aliando-se esta concepção com a potencialidade de a sociedade colaborar para uma formação de leitores críticos e atentos a questões sociais de grande relevância, como as pautas abordadas por Cárdenas em *Cartas para a minha mãe*, é possível vislumbrar a ideia de um público receptor que acredite no poder de transformação do meio social.

Uma literatura pautada por um comprometimento antirracista, neste caso, deixa de ser apenas um ideal e passa a ser algo palpável, que podemos e temos caminhos para se chegar nesta concepção.

A literatura então sai do eixo de arte que reproduz aquilo que ocorre em seu meio, unicamente como um fenômeno externo, e parte para um polo no qual ela internaliza que os fenômenos sociais devem ser lidos dentro dos limites verossímeis como uma parte intrínseca dessa relação, sendo elas (a literatura e a verossimilhança) capazes de dar foco em algumas questões ditas reais e contribuir para uma modificação nessas realidades por meio dos escritos do mundo tido como *idealizado*.

Deste modo, percebemos que há uma consolidação de uma das várias ideias pautadas por Candido em *Literatura e Sociedade*: que a produção literária de Cárdenas consegue permear o limiar entre a criação literária tematicamente engajada com questões caras as sociedades leitoras que a tem como público receptor – sobretudo nos contextos sociais de Cuba, seu país natal, e Brasil, país que tem consumido bastante sua obra – perdendo-se de horizonte as fronteiras entre o que é tematizado por meio da fruição artístico-literária e o que é “unicamente” uma criação literária dotada de alto grau de verossimilhança, conseguindo cumprir a missão de mimetizar o tido *real* no mundo *imaginário*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar nas relações entre Literatura e Sociedade tendo o racismo como um tema central é uma tarefa que traz em sua essência aquilo que Candido postula em sua obra: conseguir tratar desse fenômeno social não apenas como um fator *extraliterário*, mas entendê-lo como parte indissociável da composição da obra analisada, tendo em vista que esta obra assume grande relevância ao tematizar tais assuntos, sobretudo quando leva-se em conta que o contexto social de Cárdenas – assim como a produção da literatura de autoria feminina negra no Brasil, em Cuba e nos demais países latino-americanos – é marcado por este passado escravagista, por um racismo científico que lapidou um imaginário capaz de subjugar pessoas por suas características físicas como tonalidade da pele, forma do cabelo e até o julgamento de suas origens e crenças.

Teresa Cárdenas, assim como grandes nomes da literatura de autoria feminina negra latino-americana, tais como: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Maria Firmina dos Reis, Geni Guimarães, dentre diversas outras, são vozes-mulheres que produzem uma escrita comprometida em tratar o racismo sob o viés de uma questão social e buscam, por meio da produção literária, tratar deste tema caro à sociedade por meio de seus escritos.

Estes escritos tratam do racismo não como um fator exótico, mas como uma parte das suas vivências em sociedade, e, portanto, como fator interno da composição de suas obras literárias, que está em constante diálogo com o contexto de produção.

Deste modo, conseguem rasurar com suas narrativas uma visão que busca negar uma chaga aberta na constituição da América Latina enquanto identidade geopolítica: a existência (e persistência) do racismo estrutural, que ao longo de séculos pauta as relações entre sujeitos sociais nos países que a compõem.

Uma escrita que mexe com uma das várias veias abertas da América Latina por tratar do racismo não como algo a ser escondido ou a ser tratado como um assunto tabu, e sim como, essencialmente, parte das suas vivências e que ecoam nas suas narrativas, sem romantizar, sem suavizar suas dores e marcas que o algoz racista causa na vida das populações negras latino-americanas.

É por estes fatores que a prosa de autoria feminina negra latino-americana, aqui representada pela escrita de Teresa Cárdenas, demonstra toda sua potência ao minimizar os impactos desse racismo. A partir da representação destes episódios na literatura, a autora elucida um empoderamento estético, artístico, histórico e social por meio de sua escrita e o público leitor é capaz de refletir sobre tais fatos. No caso de um público receptor jovem, negro, feminino, que se sinta de algum modo representado nos desabafos das cartas da personagem, pavimentam caminhos para a consolidação de uma visão crítica, tendo a literatura como uma aliada, como um espaço onde vê-se representado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro)

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: II - a experiência viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Duas cidades, 2004.

CARDENAS, Teresa. **Cartas para a minha mãe**. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2019.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO E SUA INFLUÊNCIA NAS IDENTIDADES DO ROMANCE *AMERICANAH*

Maria Alice Matos Leitão

Publicado no Brasil em 2014, *Americanah* é um romance de autoria de Chimamanda Ngozi Adichie, escritora nigeriana contemporânea de crescente renome no meio literário e crítico. Nessa obra, Adichie narra a vida de Ifemelu, uma jovem nigeriana que parte para os Estados Unidos para conseguir cursar a faculdade. Além de apresentar o amor entre Ifemelu e Obinze, a autora permeia as páginas de sua narrativa com temas de discussão social como migração, diáspora e racismo, sendo este último a principal distinção entre os espaços do texto literário, a Nigéria e os Estados Unidos.

Em *Literatura e sociedade*, Antonio Candido (2006) discorre sobre a relação existente entre a obra literária e seu condicionamento social, atestando que fatores externos podem ser transpostos para o interno da narrativa como forma de representar o real, entretanto, mantendo o caráter estético da criação literária e sua liberdade na criação do enredo, sem ter de seguir a historicidade externa.

Ancorando-se nos estudos de Candido (2006) e Borges (2008), neste ensaio buscaremos analisar como se deu a composição dos espaços principais do romance *Americanah*, apontando em quais pontos os fatores externos influenciaram a tessitura desta obra de Adichie. Para isso, será analisada a diegese da protagonista da narrativa. Através das construções identitárias da personagem Ifemelu, serão apresentados os contextos de organização socio-racial dos espaços e como estes foram representados na obra. No que interessa aos estudos literários e por consequente a esta análise, temos consciência da “relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente” (Candido, 2006, p. 21). A constituição do espaço da narrativa é autônoma quanto à realidade social, contudo, a compreensão do contexto externo é contribuinte para o entendimento da obra estudada.

Gaston Bachelard foi um dos críticos literários que mais agregaram quanto ao estudo do espaço ao elencar a categoria *Topoanálise* em seu livro *A poética do espaço* (1989). Apoiando-se na definição de Bachelard, Borges (2008) acrescenta elementos a esse conceito e define que a topoanálise

Abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural (BORGES, 2008, p. 01).

O espaço no texto literário tem como função não somente situar o enredo geograficamente, mas também localizar os personagens em dados contextos histórico-sociais, apresentando ao leitor as dinâmicas sociais que podem se apresentar na narrativa, de maneira que “muitas vezes, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indiciadas no espaço que a mesma ocupa” (BORGES, 2008, p. 01).

É ao analisar as relações ocorridas nos espaços literários que notamos a influência da organização social na construção identitária da personagem. Ifemelu, enquanto vive na Nigéria, seu país natal, afirma-se frequentemente como uma mulher *igbo*¹, dado o nível de importância desse caractere distintivo na sociedade nigeriana. No que diz respeito à constituição do Estado nigeriano externo à obra, esse espaço é formado majoritariamente por pessoas negras e possui mais de 250 etnias, dentre as principais está a *igbo*. Etnia é um conceito definido como

Um conjunto social relativamente fechado e durável enraizado em um passado de caráter mais ou menos mítico. Esse grupo tem um nome, costumes, valores, geralmente língua, próprios. Ele se afirma como diferentes de seus vizinhos. [...] Existe um profundo parentesco entre etnia e linhagem ou clã, parentesco que se encontra na maioria das vezes manifesto por um vocabulário familiar, ou mesmo um mito de origem que estabelece a descendência comum dos membros do grupo (NICOLAS apud AMSELLE, 2017, p. 36).

A história da Nigéria real é marcada pela organização étnica, com diferenciação que permaneceu mesmo após o fim da colonização inglesa na década de 60. Essa afirmação pode ser comprovada pelos conflitos políticos ocorridos nesse país onde os grupos opostos eram divididos de acordo com a etnia à qual pertenciam, como foi a Guerra do Biafra².

Na Nigéria literária de Adichie, a presença étnica é destacada pela vivência de Ifemelu, notando-se assim a influência dessa distinção na construção de sua identidade. A primeira a ser assinalada é a autodefinição da personagem a partir da etnia, como no diálogo com outras pessoas.

“Você é ioruba na Nigéria”, disse Aisha.

“Não, eu sou *igbo*.”

“Você é *igbo*?” Pela primeira vez, um sorriso surgiu no rosto de Aisha, um sorriso que mostrava dentes pequenos e gengivas escuras. “Achei que era ioruba porque você é escura e gente *igbo* é clara” (ADICHIE, 2014, p. 22).

Observa-se, a partir deste excerto, como a identidade de Ifemelu está apoiada no pilar étnico, tanto pela facilidade da resposta da personagem, quanto o reconhecimento de outras etnias presentes em seu espaço de origem, seja pela protagonista ou pela personagem com a qual ela interage na citação destacada.

¹Grupo étnico presente na Nigéria.

²Conflito ocorrido na Nigéria resultante do embate entre dois grupos étnicos.

Outro ponto representado literariamente por Adichie é o idioma étnico da personagem. Como destacado anteriormente, a língua, do ponto de vista social, é parte fundante da estruturação e diferenciação de grupos étnicos, e sua permanência significa a valorização da ancestralidade. Na narrativa literária, a língua igbo também permanece e é falada por Ifemelu em contextos específicos, demonstrando a conexão entre a personagem e sua etnia, conforme se observa a seguir:

“Mas aposto que falo igbo melhor do que você”
 “Impossível”, afirmou Obinze, passando a falar em igbo. “Ama m atu inu. Eu sei até os provérbios”.
 “Claro. O mais básico, que todo mundo sabe. Um sapo não corre à tarde por nada”.
 “Não. Eu conheço provérbios sérios. Akota ife ka ubi, e lee oba. Se algo maior que a fazenda é desenterrado, o celeiro é vendido”.
 “Ah, você quer me testar?”, perguntou ela, rindo. “Acho afu adi ako n’akpa dibia. O saco do homem dos remédios tem todo tipo de coisa”.
 [...] Trocaram provérbios (ADICHIE, 2014, p. 70).

Esses fatores estão estreitamente relacionados à construção identitária de Ifemelu e, a partir do que é tecido nas páginas do texto, fica evidente sua forte conexão com sua origem étnica. Contudo, essa identidade fica restrita ao primeiro espaço da narrativa.

Em dado momento da obra, a personagem migra para os Estados Unidos, motivada por maiores oportunidades de concluir seu curso superior. Entretanto, a identidade que ela possui não se encaixa mais nesse novo espaço social, levando Ifemelu a ter de absorver o contexto de seu novo espaço e construir uma nova identidade para si de modo a se sentir representada nesse lócus.

A história dos Estados Unidos é marcada pelo estigma da raça ao invés da etnia. Isso se deve ao seu passado colonial, cuja ordem social vigente era centrada na escravização de pessoas negras como ferramenta que fazia a roda da economia estadunidense girar, gerando lucros principalmente nas *plantations*³, sendo inerente a esse modelo econômico a divisão entre dominadores (brancos) e dominados (negros). Convém ressaltar que raça é uma categoria discursiva, construída socialmente e não existindo do ponto de vista biológico (HALL, 2006), tendo sido criada para fundamentar o colonialismo.

A estratificação racial não teve fim na abolição assinada por Abraham Lincoln em janeiro de 1863; ela perdurou no pós-guerra civil, período conhecido como Anos de Reconstrução, com a instauração do conjunto de leis racistas Jim Crow as quais tornavam legais a segregação racial nesse espaço. Somente na década de 1960 com o Movimento dos Direitos Civis liderado por militantes negros é que a segregação racial estadunidense deixou de ser institucionalizada por lei. Contudo, a diferenciação racial permanece na sociedade dos Estados Unidos fazendo com que as dinâmicas sociais sejam pautadas pela raça, constituindo um espaço racista.

³ Sistema de produção agrícola que demanda vastas extensões de terra para larga plantio e que visa o mercado externo.

O espaço americano construído no romance transpõe o peso da raça para sua narrativa. Ao chegar à América, Ifemelu passa a enfrentar o peso de ser uma mulher negra em um contexto que ela desconhecia, uma vez que no espaço primário da obra é a etnia que diferencia os grupos sociais. É notória a inadequação inicial da personagem em relação à compreensão das dinâmicas sociais comuns aos Estados Unidos ao não entender, por exemplo, por que a gerente de uma loja, ao tentar descobrir qual tinha atendido Ifemelu, teria evitado diferenciar as vendedoras de sua loja pela cor de suas peles, como se observa a seguir:

Quando saíram da loja, Ifemelu disse: “Eu estava vendo a hora que ela ia perguntar: Foi a que tinha dois olhos ou a que tinha duas pernas? Por que ela não perguntou se tinha sido a negra ou a branca?”.

Ginika riu. “Porque aqui é a América. A gente tem que fingir que não nota certas coisas” (ADICHIE, 2014, p. 138).

Ifemelu tem dificuldades para entender que traços compositores de sua tradição e sua identidade não seriam facilmente bem aceitos no espaço de chegada. Mais um trecho do romance em que destacamos esse estranhamento da personagem é o momento em que ela discute com sua tia Uju, que disse que iria alisar seu cabelo para ser melhor aceita em seu emprego:

“Então não existem médicas de cabelo trançado nos Estados Unidos?”, perguntou Ifemelu.

“Falei o que me disseram. Você está num país que não é seu. Faz o que precisa fazer se quiser ser bem-sucedido” (ADICHIE, 2014, p. 130-131).

A fala da personagem Uju expõe a marca distintiva dos espaços da narrativa, demonstrando que o que é comumente aceito em um espaço pode ser discriminado em outro. Esse descompasso de Ifemelu resultará na construção de uma nova identidade para si com base na sua raça. A protagonista passa a observar e absorver o modo como a sociedade estadunidense se organiza e assim posiciona-se criticamente perante ela, enfatizando como o peso da racialidade impacta suas relações interpessoais e sua autoestima, além da relação entre raça, racismo e classe social; isto pode ser comprovado na citação a seguir, retirada de um contexto em que ela refletia sobre a interação que teve com um homem branco que ficou visivelmente incomodado ao ver Ifemelu em uma mansão.

Às vezes, nos Estados Unidos, raça é classe. [...] Para ele não importava quanto dinheiro eu tinha. De acordo com a sua maneira de ver as coisas, eu não me encaixava no papel de proprietária daquela mansão por causa da minha aparência. No discurso público dos Estados Unidos, muitas vezes “negros” como um todo, são colocados na mesma categoria que “brancos pobres”. Não “negros pobres” e “brancos pobres”. Mas “negros” e “brancos pobres” (ADICHIE, 2014, p. 182).

A narrativa ainda apresenta a leitura da personagem principal sobre como as identidades funcionam nos Estados Unidos e fora dele, corroborando para a argumentação de que o espaço influencia essas representações.

Querido Negro Não Americano, quando você escolhe vir para os Estados Unidos, vira negro. Pare de argumentar. Pare de dizer que é jamaicano ou ganense. A América não liga. E daí se você não era negro no seu país? Está nos Estados Unidos agora. Nós todos temos nosso momento de iniciação na Sociedade dos Ex-Crioulos. O meu foi numa aula da faculdade, quando me pediram para dar a visão negra de algo, só que eu não tinha ideia do que aquilo significava. Então, simplesmente 51 inventei. Além do mais, admita: você diz “Eu não sou negro” só porque sabe que os negros são o último degrau da escada de raças americana. E você não quer estar ali. Não negue. E se ser negro trouxesse todos os privilégios de ser branco? Você ainda diria “Não me chame de negro, eu sou de Trindad?” É, eu sabia que não. Você é negro, baby (ADICHIE, 2014, p. 239).

Ifemelu não só entende-se como uma mulher negra afro-diaspórica, como tece sua identidade de modo não a hierarquizar suas autorepresentações, mas a se deslocar de uma para outra norteando-se pelo espaço em que se insere. Ao retornar à Nigéria após muitos anos, a personagem diz que ao chegar ali, deixou de ser negra.

Diante do exposto, consideramos que o romance *Americanah* apresenta formas plurais de identidades e estas são influenciadas diretamente pelos espaços apresentados em seu enredo. Conforme as ideias de Leitão (2020, p. 53), os deslocamentos de Ifemelu “fizeram a personagem passar também por trânsitos identitários, deslocando suas formas de autoafirmação como forma de se adaptar e participar de maneira mais alinhada às dinâmicas sociais que a personagem está inserida”.

Adichie se ampara no contexto externo à sua narrativa para compor o espaço interno de sua obra, contudo, em momento algum a autora justifica o externo ou explica o contexto histórico para o leitor. Ela se ancora em tais contextos para a tessitura de sua narrativa, de modo que a compreensão histórica sobre estes espaços depende do conhecimento prévio do interlocutor, mas as ações dentro dos espaços da narrativa possuem livre arbítrio em relação ao externo, dependo somente da diegese planejada pelo fazer literário da autora. Assim, como afirma Candido (2006, p. 24), “os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra”.

O espaço é uma categoria constitutiva da obra literária, por isso sua análise contribui para explorar as nuances estéticas do texto, como o impacto do contexto social na diegese dos personagens. Por fim, reafirmamos a contribuição dos estudos de Candido e da Topoanálise para a atividade da crítica literária, traçando a relação existente entre texto e contexto, porém também destacando como a análise literária deve priorizar a obra e não os fatores sociais.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Americanah**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

AMSELLE, Jean-Loup. Etnias e espaços: por uma antropologia topológica. In: **No centro da etnia: etnias, tribalismo e Estado na África**. Jean-Loup Amselle & Elikia M'Bokolo (Orgs.). Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

BORGES, Orizis. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**, 2008. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/1115681/espaco-na-literatura>. Acesso em: 24 nov. 2023.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LEITÃO, Maria Alice Matos. “Você é negro”: a influência do espaço no trânsito de identidades em *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie. 2020. 57 p. Monografia. Disponível em: <https://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=99132>

EROTISMO, LITERATURA E SOCIEDADE: UMA LEITURA DO ROMANCE *INHAMUNS*, DE KAH DANTAS

Evelline Oliveira de Lucena

INTRODUÇÃO

Em *Inhamuns* (2021), corpo e sentimentos confundem-se com o próprio sertão, uma vez que a autora apresenta esse corpo como extensão do espaço no qual a narrativa é desenvolvida. A história é narrada em primeira pessoa pela protagonista da obra, personagem que não tem seu nome indicado, assim como as demais figuras femininas que a acompanham ao longo do texto. Órfã de pai e mãe, criada pela avó e pelas tias, a protagonista trabalha como jornalista no sul do país, em Porto Alegre-RS, mas decide voltar para sua cidade natal, Tauá, no Ceará, depois de muitos anos longe, a fim de documentar um sítio arqueológico recém-descoberto. Nesse retorno, a jornalista tem que lidar com acontecimentos bons e ruins de sua vida, com um amor antigo e proibido, com a família problemática, e com o fato das suas próprias escolhas oferecerem-lhe angústias e prazeres difíceis de separar. O novo lugar descoberto em sua cidade de origem, o encontro dela própria e do que ainda movimenta suas dores e desejos, fundem-se numa narrativa erótica, sensível, sensual e ágil.

Em entrevista para o *Diário do Nordeste*, a escritora fala sobre o seu processo criativo e menciona que o livro surgiu a partir de um conto em que uma personagem era tomada por um homem sob o céu do sertão, num encontro proibido, com ares de tragédia. Esse conto inchou no peito da autora e fez com que ela viajasse ao Sertão de Inhamuns, para lá encontrar o resto da história. O espaço do sertão mostra-se mágico e irresistível na obra, aspecto que o leitor pode experimentar ao observar o que ele provoca na pele da personagem. Sendo possível percebermos também nos capítulos nos quais a autora nos apresenta a cidade, ao mesmo tempo em que expõe sua história e como seu corpo reage ao que está sendo visualizado e vivenciado. Assim, percebemos que o corpo feminino é mobilizado não só pelos desejos que o encontro com esse amor antigo desperta, mas também pelo espaço onde está inserido.

Sendo a literatura um sistema vivo, que possibilita que obra e leitor se entrelacem, não sendo produto fixo, passivo (CÂNDIDO, 2023), esse estudo apresenta uma breve reflexão acerca dos desafios da escrita de autoria feminina, sobretudo das autoras que tematizam o erótico, analisando a presença de Eros no romance contemporâneo da autora cearense Kah Dantas.

A ESCRITA FEMININA AO LONGO DA HISTÓRIA

À medida que nos debruçamos sobre a nossa Literatura, constatamos um cenário predominantemente ocupado por homens. Na academia, poucas são as mulheres que fazem parte do cânone literário, diminuta que é a presença da escrita de autoria feminina nos livros didáticos e manuais de literatura, e ainda menos expressiva é a presença da literatura erótica. A autora Virginia Woolf em seu ensaio *Um teto todo seu* (2022) reflete que praticamente não há mulheres escrevendo ficção e isso se dá porque em uma sociedade desigual e patriarcal elas não têm condições pragmáticas, materiais e a liberdade necessária para produzir.

Além de apresentar as disparidades de privilégio e condições destinadas aos homens e mulheres, a autora nos convida a refletir acerca da estrutura patriarcal que existia naquele momento e que influenciava a produção intelectual de mulheres, e que ainda influencia atualmente, dimensão que abarca reflexões sociais, econômicas, políticas, emocionais e psicológicas a partir de uma análise dos discursos que homens realizam sobre as mulheres. Considerando a mudança de contexto histórico, continuamos desafiadas por uma sociedade que busca nos iludir com o discurso que conquistamos o direito ao trabalho, colocando sobre nossos corpos uma sobrecarga de trabalho com salários inferiores; somos esposas, mães, filhas, que carregam a responsabilidade de cuidadoras. Fomos educadas para cuidar e servir e o fazer literário nesse contexto se apresenta como uma subversão.

Conforme pesquisas realizadas por um grupo de estudos em literatura brasileira contemporânea, coordenado pela professora Regina Dalcastagnè, na Universidade de Brasília (UnB), que se debruçou sobre todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras da área (Companhia das Letras, Record e Rocco) nos últimos 15 anos, as autoras não chegam a 30% do total de escritores editados. Esse cenário nos gera questionamentos acerca do(s) motivo(s) das mulheres serem ainda tão pouco consideradas no espaço editorial.

Percebemos assim a dificuldade que a mulher sofria para escrever no século XIX e meados do século XX, e como continua desafiada no século XXI. Caminho ainda mais árduo para mulher que intenciona escrever sobre o proibido: seus desejos e anseios sexuais, um tema reservado ao homem. A ausência da autoria feminina é ainda mais contundente quando falamos em literatura erótica, tendo em vista que quase não se ouve a voz feminina, em contrapartida ao grito masculino. Paes (2006, p. 16) afirma que “essa reificação da mulher aponta para a hegemonia quase total de um discurso por assim dizer falocêntrico em que o Eros feminino só aparece como ausência ou como vazio delimitador”. As mulheres sofreram, e, até hoje, sofrem o preconceito, como ocorreu com

Gilka Machado, a primeira a publicar poemas eróticos e por isso posta como a “matrona imoral”, devido à temática de sua obra produzida em um contexto social profundamente patriarcal.

LITERATURA, EROTISMO E PROCESSO SOCIAL

Em *Literatura e sociedade* (2023), lançado inicialmente em 1965, o crítico literário Antonio Candido aborda os pontos de encontro entre o discurso literário e o contexto social, explorando como a literatura recolhe da realidade, elementos que aparecem transpostos na literatura como tema para a elaboração ficcional, bem como em termos de forma. Tecendo uma crítica à postura de analisar a obra literária exclusivamente a partir de sua fidelidade em representar a realidade ou o movimento oposto, que toma o contexto social como irrelevante para a qualidade do trabalho literário, Candido (2023, p. 16) escreve:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.

Reconhecendo a influência desses fatores externos, isto é, do material social que penetra o literário, bem como da literatura sobre a realidade social, podemos pensar a literatura contemporânea escrita por mulheres a partir dos apontamentos do renomado crítico. Sendo a sexualidade feminina, o corpo como fonte de auto prazer, um tabu ainda na atualidade, ao explorar o erotismo, a sensualidade dos sentidos, a obra de Dantas (2021) traz o Eros para o centro de sua produção literária e dele dispõe como um direito irrevogável de sua protagonista.

Candido (2023) apresenta ainda dois conceitos para caracterizar a arte: o de agregação e o de segregação, determinados a partir do posicionamento dessa produção quanto à sociedade. A agregação considera o pensamento coletivo mais acessível, ou seja, aquela construção simbólica ideal que sustenta a maior parte das relações sociais. A segregação, por sua vez, tem como intuito romper, renovar essa construção simbólica, apresentando meios de expressão novos, que a princípio possuem poucos adeptos, visto que vai na contramão do que a sociedade coloca como já estabelecido. Percebemos que a literatura de cunho erótico se insere perfeitamente no sentido da transgressão do linear imposto pela estrutura social vigente. Nesse sentido, o romance *Inhamuns* (2021) se coloca na literatura como arte de segregação, considerando sua perspectiva erótica.

Alexandrian (1993) nos apresenta como pioneira dessa produção literária no ocidente a poeta grega Safo, uma aristocrata que viveu na ilha de Lesbos, em VI a.C., cujos poemas sensuais dedicados às suas alunas sugerem que fosse homossexual, de modo que os termos “sáfico” e “lésbica” lhes fazem referência. Moraes (2018) indica os primeiros passos da produção literária erótica no Brasil em meados do século XIX e início do século XX com a poesia de Alexandrina da Silva Couto dos Santos e Francisca Júlia. Na prosa desponta Júlia Lopes de Almeida. Contudo, é apenas com a publicação de *Meu glorioso pecado*, livro de poemas de Gilka Machado, em 1928, que é efetivamente inaugurado o erotismo no Brasil, abrindo, assim, espaço para outras autoras como Adélia Prado, Clarice Lispector e Hilda Hilst. No Ceará, Regine Limaverde, Hermínia Lima, Mika Andrade, Jesuana Sampaio e Kah Dantas estão inseridas em uma tradição literária de escritoras que desenvolvem a temática erótica.

Acerca da literatura erótica pairam ainda muitos equívocos, como a redução da dimensão erótica do ser humano ao sexo, colocando o erotismo, muitas vezes, como sinônimo de pornografia. Durigan (1985) define etimologicamente que erótico provém de *erotikós* (relativo ao amor) e deriva de Eros, o deus do amor da mitologia grega – Cupido entre os romanos. Paz (2006), por sua vez, o compreende como o desejo sexual, mas também algo a mais, e esse algo é o que constitui sua própria essência. Branco (2004, p. 14) esclarece que “Os impulsos de Eros abrangem as visões alucinadas dos místicos, o canto dos poetas, as imagens abstratas de um pintor, o diálogo uterino entre mãe e filho, os mitos sobre criação e fim do universo”. A energia erótica não está confinada a uma única esfera da experiência humana, mas permeia todas as formas de expressão, desde as mais transcendentais até as mais cotidianas. Essa compreensão ampliada de Eros enriquece a apreciação da complexidade e da profundidade desse impulso ao longo das manifestações culturais e artísticas.

Eros é mistério, imaginação e fantasia; é força inquietante, de conteúdo nobre; incapaz de caber em uma definição apenas, ele transcende o ato sexual, é sexo, mas também algo mais. É um impulso que busca subverter as amarras sociais, rompendo interditos. Assim,

Definir erotismo, traduzir e ordenar, de acordo com as leis da lógica e da razão, a linguagem cifrada de Eros, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe e, definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços (BRANCO, 2004, p. 7).

Sendo um fenômeno impulsivo e permeado pelo mistério, o erotismo se afasta da pornografia, que segundo Branco (2004, p. 22) está associada a comercialização. Para o teórico, a etimologia da palavra pornografia está ligada à comercialização, já destacando o objetivo final da produção da indústria de material pornográfico que é o consumo. Do grego *pornos* (prostituta) e

grafo (escrever), designando assim pornografia a escrita da prostituição, ou seja, a escrita acerca do comércio do sexo. Ao contrário do erotismo, interessa à pornografia apenas o ato sexual em si, buscando um prazer a ser sentido pelo leitor, sem, como apontado anteriormente, preocupação com o sentimento entre os sujeitos.

Branco esclarece (2004, p. 57) que “essa literatura erótica, em contraposição à produção pornográfica, poderia ser batizada de erografia (a escrita de Eros), funcionando sobretudo como elemento questionador e denunciador da hipocrisia, da tirania e da miséria social (e sexual) em que vivemos”. Dessa forma, a erografia, ao contrário da pornografia, que pode se concentrar apenas na representação gráfica do ato sexual, busca transcender os limites físicos e explorar as complexidades emocionais, sociais e culturais relacionadas à sexualidade. Sua função vai além do prazer imediato, desafiando o *status quo*, revelando tabus e oferecendo uma lente crítica para examinar e questionar as estruturas que moldam as interações humanas. A partir da compreensão a respeito da literatura erótica e da pornografia, defendemos que, ao explorar o tema, essas produções contribuem para uma mudança das mentalidades, à medida que subvertem estruturas de dominação, violência e inferiorização da figura feminina.

A experiência sexual não se limita às sensações genitais, uma vez que mobiliza também processos psíquicos, esperanças, temores, desejos, atrações, encantamentos, ternura, ansiedade, agressividade etc. (Freud *apud* Durigan, 1985). Em *Inhamuns* (2021), é possível percebermos muitos trechos que representam essas sensações, como o momento quando a protagonista chega a sua terra natal: “Então, em algum lugar do lado de dentro, eu procurei a menina que eu fui e encontrando coisa nenhuma depois de vascular, meio desesperada, abracei a frustração que acenava e encolhi o espírito” (DANTAS, 2021, p. 26). Bem como quando alcançam as primeiras rochas rabiscadas pelos primeiros homens no Vale do Riacho, zona rural de Tauá: “Todos estavam muito animados, mas eu me sentia também ansiosa, como se a vista daquelas coisas fosse de algum modo um indecente olhar sobre o meu passado também” (DANTAS, 2021, p. 33). Os fragmentos registram a protagonista voltando-se para si, acolhendo os sentimentos e sensações que esse retorno à terra natal causa em sua mente e corpo, que expressa desespero e ansiedade, como que tomado pelo medo dos reencontros.

A presença da pulsão erótica relaciona durante todo o romance corpo e espaço, é como se o sertão dos *Inhamuns* fosse extensão daquele corpo tomado por tantas sensações. A chuva umedece o sertão, como as lágrimas no rosto. Vejamos: “e por toda a parte a chuva dava ao verde boas-vindas, misturando às lágrimas invisíveis sobre os meus olhos que não sabiam mais se banhar” (DANTAS, 2021, p.22). Freud (2016, p. 128) afirma que o investimento libidinal, ou pulsão sexual, dialoga com “a fábula poética da divisão do ser humano em duas metades, que aspiram a unir-se no amor”. Essa pulsão erótica toma os protagonistas em *Inhamuns* (2021) quando do reencontro:

Quando voltamos ao hotel para um banho de intervalo, nossos corpos suados e exaustos da caminhada e do calor, mas excitados pelos segredos conhecidos nas últimas horas, ele me acompanhou até o quarto, (...), e não permitindo que eu fosse muito longe da porta ou permanecesse vestida da cintura para baixo (...) gemendo baixinho, prevendo que seus lábios e língua logo subiriam adiante, para molhar outros pelos, mais escuros, crescidos e macios desde a linha que marcava a altura da cintura que faziam minhas calcinhas (DANTAS, 2021, p. 50).

A protagonista tomada pelo impulso erótico desconsidera todo aquele contexto: seu amigo de infância, agora casado, pai de dois filhos, morando em uma cidade pequena e interiorana, é como se o desejo tomasse conta da consciência e mais nada importasse. Pinheiro (2019) explica que Eros nasce dos interditos e das transgressões e assim acontece quando a lógica moral da família é quebrada a partir da libido dos amantes. A protagonista, mesmo sabendo que a maior carga de julgamento social cairia sobre ela, rompe essa interdição, de modo que a família, instituição autoproclamada sagrada pela moral, não é preservada pelo erótico, destacando seu caráter subversivo.

Nesse mesmo sentido, Branco (2004, p. 70) declara: “Eros é o desejo. E como tal conserva-se paradoxal e incapturável. Contra seu poder lutam os que se julgam poderosos: os defensores da ordem social. Contra seu encanto se aliam os desencantados: os guardiões da moral. Mas o desejo é indomável.” A natureza resistente do desejo desafia as tentativas de controle por parte das estruturas sociais e morais, revelando-o como uma força indomada e incontornável.

Conforme Bataille (2021), o erótico é concebido como o território da violência, um elemento que escapa ao domínio da razão e é excluído pelo mundo do trabalho por meio dos interditos. A natureza da transgressão erótica reside na interseção entre as proibições inerentes à ordem estabelecida e a oportunidade de transcender o comum, recuperando o que é retido pelo mundo do trabalho e da razão. A essência dessa transgressão erótica se manifesta na quebra das barreiras impostas pelas limitações racionais dos interditos. A protagonista declara que, tomada pelo pulsar erótico, perde parte da consciência desconsiderando os limites do tempo e do espaço, como vemos no trecho: “Não houve tempo, mal parou o carro, ele já estava sobre mim, meu corpo, a pele úmida debaixo do algodão. Sempre os calores, eu refleti, com pouco discernimento” (Dantas, 2021, p. 56), bem como em: “Fiquei de costas para ele, de joelhos na terra e arranhando um deles mesmo com o jeans abaixado. E enquanto ele me tomava por trás eu pensava, movida de prazer e sem nenhuma clareza” [...] (Dantas, 2021, p. 56).

São comuns os impulsos de Eros – esse deus da vida e do movimento – que frequentemente desembocam na morte. Eros e morte permanecem irremediáveis e paradoxalmente unidos. Referindo-se ao trabalho de Freud, Branco (2004, p.31) coloca que haveria em nosso inconsciente duas forças antagônicas: Eros, o impulso de vida, e Tanatos, o impulso de morte. Toda a literatura

ocidental estaria, portanto, profundamente marcada pelo crivo da repressão sexual, que se manifestaria, sobretudo, através dessa conexão Eros - morte. A protagonista de Kah Dantas retrata esse impulso de vida ao declarar a energia que toma seu corpo e a intensidade que a faz se sentir amada, em contrapartida ao impulso de morte, momento quando o caso amoroso dos dois é descoberto pela esposa e pelas sucessivas mortes se seguem, vejamos o excerto:

Criei para nós o gozo em três partes: primeiro nos tremores, do epicentro onde se concentrava a energia para as pontas de todos os dedos; depois nas nuvens, expressas e calorentas, denunciando a pressão insuportável do que não podiam mais guardar e, finalmente, na erupção do corpo-lava, violenta, origem do universo, começo dos tempos. E eu me senti a mais bonita e a mais amada de todas as mulheres, por segundos que eu jurei que seriam infinitos. Até que um uivo de morte partiu a noite em duas. E nós começamos a morrer (Dantas, 2021, p. 98).

Percebemos aqui o intrigante papel atribuído à mulher nos mitos e na literatura, alternando entre a representação daquela que dá à luz, trazendo a vida, e aquela que induz ao pecado, instaurando a finitude, como exemplificado no relato de Adão e Eva no Cristianismo. Uma reflexão sobre o papel feminino na maioria das culturas revela que, com frequência, a morte é personificada como uma figura feminina, responsável por lançar maldições à humanidade, conforme evidenciado no Mito de Pandora (Branco, 2004).

Na narrativa, a protagonista assume o fardo da culpa pela tragédia familiar que assola seu amante: a morte de seu filho. Ela é colocada como uma suposta causadora de toda dor e sofrimento, desmantelando o sagrado núcleo familiar. Nesse cenário, enquanto ela é responsabilizada, o homem é caracterizado como vítima, seduzido pelo pecado. Essa dicotomia entre a responsabilidade atribuída à protagonista e a apresentação do homem como uma figura seduzida pelos desvios morais aprofunda a complexidade da trama, revelando camadas intrincadas de culpa, sofrimento e percepções divergentes sobre a natureza dos acontecimentos trágicos. A protagonista se autodefine como uma maldição e manifesta profundo pesar, como vemos em:

Eu não tive forças de pular, o meu corpo, o meu corpo inteiro congelado de horror, não me obedecia. Meu gemido, de dor e medo, o peito atravessado por faca cega, fez com que os olhos dele encontrassem os meus. O pequeno, eu murmurei, mas era tarde demais. O corpinho miúdo e sem vida não foi difícil de encontrar. Uma das rochas não lhe deu passagem e, ali mesmo onde escorregou e bateu a cabeça, se afogou e ficou. Todos nós morremos naquela noite. Todos nós. Até o seu amor. E dali pra frente, as trevas tomaram de conta (Dantas, 2021, p. 101).

Moraes (1985, p. 96) pondera que “nem tudo nessas tramas é um mar de rosas; se as delícias da carne são narradas em tons rubros da paixão, se ao longo do romance os orgasmos fazem o livro tremer em suas mãos, quase que invariavelmente os desfechos são trágicos ou moralistas. Para amores impossíveis a solução apontada é a morte física”. Assim, a autora conclui seu romance com o

capítulo denominado “O derradeiro fim”, que, ao contrário dos que o antecederam, não é enumerado. Nessa parte, deus é escrito com letra minúscula e Vó com letra maiúscula, talvez por descrença nesse deus, em contrapartida ao único sinônimo de amor que sua existência experimentou:

O ser humano é um bicho bonito e curioso, eu pensei, depois de vislumbrar a vida inteira naqueles poucos segundos e imaginando o lugar do coração no meio da disposição divina do homem, à imagem de deus, compreendendo que era de lá mesmo a dor pontiaguda que eu sentia. Não havia outro modo de morrer, *supus*. Foi a mesma dor que tinha levado a mãe, ainda jovem, enquanto se balançava na rede no alpendre de casa, dando risadas dos seus últimos amores. E que tinha levado a Vó enquanto amargava a minha ausência. A dor da perda, a dor da culpa. Que não era minha, disse a mim mesma. Milagrosamente descansada, o rosto seco, sereno, a mãe acariciando com as unhas o topo da minha cabeça, como quando eu era criança, agachada sobre a terra, cultivando uma semente rara que só daria flor e fruto século depois. Tenha paz, minha filha, eu ouvi, O que não tem remédio, remediado está, ela dizia, com seus serenos e baixos olhos verdes sempre me olhando de cima, ensinando-me na sua voz rude, mas aveludado como o enrugado doce de suas mãos. Respirei fundo, compreendendo a incompletude do meu aprendizado temporário. O mais estava no sangue: meu coração, engehado para durar pouco, não achou lugar no mundo onde se demorar e alcançar cidadania. Mãe, Vó, tia e eu tínhamos muito o que conversar (DANTAS, 2021, p. 126).

Sendo o erotismo uma pulsão de vida e de morte, o fim da protagonista é o ápice do erótico na narrativa, ele é bálsamo para uma existência de angústia e sofrimento. O reencontro com sua mãe, Vó, e tia parecem preencher o vazio que da tristeza, da descontinuidade de sua existência. A morte aqui é a última forma de desejo, é o preencher da parte que falta. A obra apresenta o antagonismo que há no Eros, indo de um ápice ao outro, retratando a dualidade expressa no desejo erótico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos refletir acerca dos desafios que a escrita de autoria feminina, especialmente a erótica, encontra no contexto literário. Ao nos debruçarmos sobre a presença de Eros na obra *Inhamuns* (2021), de Kah Dantas, enfatizamos a diferença entre erotismo e pornografia. Diante das múltiplas faces do erotismo no romance e da relação existente entre as sensações, sentimentos, espaço, corpo e pulsar erótico, é possível defendermos que a obra da escritora cearense transpõe para a sua produção literária um tema social pertinente e ainda cercado de preconceitos: o prazer feminino. Historicamente reprimida, a sexualidade da mulher esteve ocultada e quando muito, referida apenas em textos médicos sob uma perspectiva masculina. Autoras como Gilka Machado, Hilda Hilst e Kah Dantas se apropriam da temática e produzem textos que reivindicam o prazer e o direito de dizê-lo.

Ao tomar como tema aspectos da realidade social como é o caso do tabu em torno da experiência erótica feminina, o elemento externo penetra o texto literário e se torna interno,

impactando também no que se refere à forma, questão que se manifesta no âmbito da linguagem. Dessa forma, é possível relacionarmos o trabalho de Antonio Candido (2023) também à literatura contemporânea de autoria feminina. As sínteses construídas ao longo do texto destacaram as diferentes concepções do Eros, fugindo da visão mistificada que atribui o erótico ao simples ato sexual. As noções apresentadas evidenciam o caráter subversivo e contraditório do erótico, tendo em vista que no próprio romance, o conceito é construído como um campo de expressões de desejo profundos e como espaço de dor. Transgredindo estruturas sociais colocadas como sagradas, como por exemplo a família.

Além disso, evidenciamos não apenas o apagamento das mulheres na escrita erótica, como também uma construção de narrativas baseadas em uma visão do gênero feminino como algo que carrega apenas duas possibilidades: a pureza ou a profanidade. Trata-se, pois, de uma “outrificação”, uma subjugação das mulheres por meio de uma leitura masculina. Por fim, esclarecemos que erótico e pornográfico são coisas distintas, o pulsar erótico distancia-se da visão mercantilista da indústria pornográfica que vende uma noção de sexo como algo performático e não como desejo singular, fruto de uma experiência que transcende o simples ato sexual. Dessa forma, o erótico é uma sensação ligada ao íntimo do ser, um sentimento nobre, sinônimo de mistério. Eros não deseja plateia, ao contrário da pornografia, que vive em busca do consumo.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BARBOSA, Diego. Sertão dos Inhamuns é cenário de romance da cearense Kah Dantas sobre memória e autoconhecimento. **Diário do Nordeste**, 2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/sertao-dos-inhamuns-e-cenario-de-romance-da-cearense-kah-dantas-sobre-memoria-e-autoconhecimento-1.3121057>. Acesso: 16 de jan. de 2023.

BATAILLE, George. **O erotismo**. Tradução de Scheibe. 2ª edição. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo**. 2ª edição. 1ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Todavia, 2023.

DANTAS, Kah. **Inhamus**. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1985.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma história (o caso de Dora) e outros textos**. Companhia das Letras, 2016.

HAN, Byung-Chul. **Agonia de Eros**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

MORAES, Eliane Robert. Erotismo atrai e gera repulsa. **UOL**. 12/08/2018. Entrevista. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2018/08/12/eliane-robert-moraes-erotismo-atrai-e-gera-repulsa-350513.php>. Acesso em: 15 novembro 2023.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINHEIRO, Maria do Socorro. **O erotismo metafísico na poesia de Gilka Machado**. Fortaleza: EdUECE, 2019.

VASCONCELOS, Cristiane. Novos sítios arqueológicos são descobertos em Tauá. **Diário do Nordeste**, 2006. Disponível em <https://diarionordeste.verdesmares.com.br/regiao/novos-sitios-arqueologicos-sao-descobertos-em-taua-1.672905>. Acesso: 16 de jan. de 2023.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vanessa Barbara. Rio de Janeiro: Antofágica, 2002.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NEGRAS E NOÇÕES DE FEMINILIDADE E MASCULINIDADE EM *MUTOLA*, DE PAULINA CHIZIANE, À LUZ DE ANTONIO CANDIDO

Antonia Keila Rodrigues Vieira

INTRODUÇÃO

De modo geral, a literatura oferece subsídios das mais variadas naturezas para que possamos estabelecer críticas construtivas sobre convenções envolvendo questões sociais, culturais e identitárias. A literatura africana contemporânea, por sua vez, é um terreno fértil para a exploração das temáticas de gênero, de racismo, de decolonialismo, dentre outras possibilidades.

Em meio à rica tapeçaria de recortes temáticos que constituem as obras da escritora moçambicana Paulina Chiziane, selecionamos o conto *Mutola*, da obra *As andorinhas*, de onde emerge um contexto social rico e favorável ao estudo sobre o papel da mulher, bem como uma poderosa reflexão acerca das complexidades das representações sociais, especialmente em relação à negritude e às noções de feminilidade e masculinidade.

O conto *Mutola* não só oferece uma narrativa envolvente, como apresenta a personagem feminina que anseia ser parte do cenário esportivo, o que nos permite lançar luz sobre as experiências e as lutas das mulheres negras em Moçambique, a partir da exploração do conceito e do papel social da mulher, cuja identidade é posta à prova em um contexto social, cultural e patriarcal específico como o do futebol.

Nesta análise, examinamos as perspectivas de Candido (2006) sobre a crítica literária à luz da sociologia e da história, bem como destacamos o modo como Chiziane aborda e desafia as representações sociais convencionais de negritude e de gênero, revelando camadas profundas de significado, que ressoam fortemente em suas obras.

Ao fazê-lo, considerando o que nos apresenta Hooks (2019), sobre o fato do homem negro também se mostrar avesso à ideia de ter uma mulher no campo de futebol, seremos levados a uma jornada de descoberta e compreensão das questões que permeiam as relações envolvendo raça, gênero e poder na sociedade moçambicana contemporânea, através das lentes literárias habilmente tecidas por Chiziane em *Mutola*.

Ao trazer as ideias de Butler (2003) sobre gênero, pretendemos dialogar sobre a importância de compreendermos o quanto este se relaciona com as questões políticas, culturais, sociais advindas

do eurocentrismo, que impactam na vivência das mulheres, em especial as de cor negra. Quanto ao feminismo, a fim de nos inteirarmos sobre como se dão as articulações que estruturam o papel social da mulher, apresentamos as ideias de Oyèwùmí (2020) e de Lugones (2020), posto que ambas reconhecem a força da intersecção entre gênero, raça e sexualidade, e vislumbram a necessidade de dar atenção especial às questões que envolvem a mulher negra, pois considera o peso da colonialidade ainda tão presente na sociedade fortemente marcada pelo patriarcalismo.

Ademais, discorreremos sobre as contribuições Antonio Candido acerca da crítica literária e analisaremos as questões sociais, culturais, políticas e esportivas elaboradas por Chiziane em seu conto Mutola, no qual ela desafia as convenções sociais vigentes e lança sua personagem feminista no campo de futebol machista e repleto de paradigmas a serem quebrados.

UMA REFLEXÃO SOBRE SÍMBOLOS, CONVENÇÕES E CRÍTICAS LITERÁRIAS

A pergunta sobre o que é ser mulher e o que é ser homem suscita respostas que podem ser pautadas em concepções históricas, culturais, políticas e gerais que potencializam a polarização entre estes opostos e definem precocemente o que cada um deles pode e deve representar, socialmente. Tal resposta, no quesito crítica literária, também perpassa os caminhos da sociologia e da história, conforme veremos.

Antes de seguirmos pelo viés da crítica, convém dialogar com algumas conceituações necessárias e valiosas ao nosso estudo. Começemos por gênero, termo de difícil classificação, se considerarmos todas as questões que o permeiam, como política, cultura e biologia, além das que residem no seio do eurocentrismo e as que dizem respeito mais geograficamente à África. Sobre isto, é importante ressaltar as ideias de Butler (2003, p. 30), ao afirmar que se o gênero:

São os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos.

Discorrer sobre teorias femininas envolvendo a mulher negra requer uma observação atenta ao que Oyèwùmí (2020, p. 87-88) destaca, ao afirmar que “Talvez a crítica mais importante sobre as articulações feministas em relação ao gênero seja aquela feita por uma série de estudiosas afro-estadunidense que apontam que, pelo menos nos Estados Unidos, gênero não pode, de forma alguma, ser pensado à parte de raça e classe”. Isto nos impele a refletir ainda mais sobre o papel da mulher na sociedade, de modo geral, e nos convida também a buscar compreender melhor as relações coloniais

que colaboram para a efetivação das práticas racistas e a lutar por uma sociedade mais justa e que luta para desenvolver o pensamento e as ações decoloniais que libertem homens e mulheres da condição de inferiorização.

Outra definição importante é a de colonialidade, que, segundo Lugones (2020, p. 57), “não se refere apenas à classificação racial. Ela é um fenômeno mais amplo, um dos eixos do sistema de poder e, como tal, atravessa o controle do acesso ao sexo, a autoridade coletiva, o trabalho e a subjetividade/intersubjetividade, e atravessa também a produção do conhecimento a partir do próprio interior dessas relações intersubjetivas”. Assim, compreendemos que se trata de algo bem mais complexo do que meramente previa o colonialismo enquanto prática de dominação, pois a colonialidade atinge esferas sociais maiores e se intensifica pelas diversas práticas ao longo de todo o planeta.

Ainda considerando as ideias de Lugones (2020, p. 53), convém destacar que ela investiga a “intersecção entre raça, classe e gênero e sexualidade na tentativa de entender a preocupante diferença dos homens com relação às violências que sistematicamente as mulheres de cor sofrem [...]”. Isto indica que as discriminações a partir da separação por estes vieses geram o impacto social negativo mais significativo sobre as mulheres, especialmente as negras, o que dificulta a sua inserção na vivência coletiva que inclui menos acesso ao mercado de trabalho, menor representatividade na política, na cultura ou no esporte, como observamos ocorrer com a personagem Mutola.

No campo da literatura, ao realizar uma breve leitura do texto *Literatura e Sociedade* de Cândido (2006), observamos que algumas convenções sociais colocam em xeque a relação entre escrita e realidade como sendo um pacto claramente assinado pelo(a) autor(a) e este não pudesse ser descumprido, sob pena de perder a validade, ou perder o leitor que não se agrada da premissa, ou que espera exatamente o oposto. Tal questão, sabemos, não é simples, tampouco complicada ao extremo, por razões óbvias. Resta então o entremeio, um lugar que acolhe a liberdade que o criador – autor tem sobre a criatura – obra fruto de sua criação literária. Desta feita, concordamos com o referido autor, que nos indica que para entender uma obra é, pois, necessário fundir

Texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2006, p. 13-14).

O objeto de estudo deste artigo é o conto Mutola, o último dos três contos que compõe o livro *As andorinhas*, de Paulina Chiziane, no qual observa-se como um símbolo pode ser expressivo para

uma construção cultural do conceito de mulher e de homem como ser social. Na visão de Candido (2006), este aspecto prontamente seria analisado pela ótica da sociologia, posto que indica um elemento externo, que também aponta para fatores estéticos. Em se tratando das aspirações da personagem feminina que anseia conquistar um espaço em um cenário esportivo, em detrimento de suas habilidades para o futebol, tais como chute preciso, habilidade para realizar dribles inteligentes, ágeis para livrar-se das marcações corporais e tendência a marcar lindos gols, comporiam os aspectos internos, analisados mais pela crítica literária, que por sua vez: “pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel [...]”. (CANDIDO, 2006, p. 15).

Na perspectiva construída por Chiziane, a mulher enfrenta um empecilho que é muito mais social do que físico, pois a sua presença espalma na trave do preconceito: o machismo cultivado de forma patriarcal e largamente disseminado e validado socialmente. A partir de Hooks (2019), discutimos algumas questões sobre a condição do homem negro também machista, da mulher negra e das distinções de papel social.

Apesar de entendermos o papel da crítica sociológica aplicada à literatura, como bem propõe Candido (2006), destacamos que é fundamental compreender os aspectos históricos que permeiam a construção de um patriarcalismo de origem eurocêntrica e que nos ajuda a visualizar a forma como os homens brancos – e negros – predeterminaram que mulheres brancas e pretas não poderiam ocupar nenhum espaço no campo de futebol.

A fim de esclarecermos melhor como se dão as relações sociais envolvendo mulheres no esporte, Chiziane recorre a uma linguagem bastante simbólica, e nos apresenta, no conto Mutola, três aves distintas – águias, galinhas e andorinhas – que simbolizam, dentre outros significados, força, fertilidade e liberdade. Logo nas primeiras linhas, em uma narrativa atemporal e introduzida por “era uma vez”, a autora indica que um homem apanhou uma águia pequenina e a levou para ser criada junto com as galinhas. Daí em diante: “Educada como uma galinha, a águia até comia a comida dos patos. Comportava-se como uma verdadeira galinha” (CHIZIANE, 2013, p. 88).

Ao ler de maneira despreziosa ou sem a devida atenção, poder-se-ia dizer que nada de estranho há na simplicidade da questão que é um homem aninhar a águia na capoeira das galinhas, posto que o gesto serviria para pôr fim a uma suposta solidão da pequena ave solitária, desgarrada de seu bando. Seria isto mesmo, não fosse a sagacidade e experiência da autora, ao prosseguir em sua narrativa, mostrando um biólogo que ao se deparar com o cenário atípico, espanta-se e questiona o dono da capoeira, que prontamente denota em seu discurso uma submissão imposta à águia: “Era uma águia, mas transformei-a em galinha apesar de todo o seu tamanho” (CHIZIANE, 2013, p. 88).

Deste ponto em diante, desenha-se a construção de uma reivindicação à postura feminina, sempre compactada para caber no parâmetro do machismo, do patriarcado, e ainda, de sociedades que enquadram a mulher negra nas mais baixas condições de existência, conforme será possível observar na personagem Lourdes, que tem como sobrenome Mutola, “porque os ancestrais untavam o corpo com óleo sagrado da mafurra. Eles tolam, untam-se. Por isso, lhes chamaram Mutola, os ungidos pelos deuses” (CHIZIANE, 2013, p. 124).

Uma consulta rápida e informal sobre a águia no dicionário dos símbolos mostra que “Muito ágil e habilidosa, essa ave guerreira e predadora, conhecida como a ‘rainha das aves’, está relacionada com os deuses e a realeza. Isso porque a perspicácia do seu olhar lhe permite fixar o sol diretamente, o que representa um símbolo da clarividência”. É, portanto, a ave que representa coragem, força, e que domina o céu com seu voo altivo.

Na narrativa do conto citado, um biólogo recorre ao confronto da águia com o sol, para que ela saísse do transe em que se encontrava, ao negar suas habilidades de águia. Situação semelhante vai ocorrer com a personagem Lourdes, mulher negra, que por esboçar traços altivos, de coragem e força ante o que se espera da postura feminina, também é rotineiramente convidada a agir como galinha – menos grandiosa que a águia, mais protetora, mais apta a gerar outro ser vivo e a dar seguimento à procriação.

Ainda sobre águias e galinhas, e mais precisamente sobre a mulher deste conto, Chiziane (2013, p. 90) provoca os seus leitores ao narrar o seguinte: “- És completamente maluca, Lourdes – diziam as amigas lá do bairro – tu não é mulher!”. Tal afirmação coloca em discussão algo bastante sério e atual, que é a construção social do conceito mulher. Na continuidade do diálogo em que Lourdes questiona incrédula esse atestado de negação de sua condição feminina, a autora dá voz ao que costuma ser veiculado e que se traduzido para uma atualização de linguagem e de tempo, seria encontrado na mídia atual, nas páginas das revistas sobre moda, ou seria visualizado nos perfis de redes sociais. Leiamos o seguinte trecho:

- Devias sim, preocupar-se com coisas de mulher. Por exemplo: ser mais sensual. Fazer enxoval. Concluir um curso de cozinha e outro de boas maneiras enquanto esperas um noivo, para casar e fazer filhos. Não é para isso que as mulheres servem? (CHIZIANE, p. 90, 2013).

A personagem Lourdes representa a águia cujo comportamento é constantemente adaptado ao de uma galinha, que deve ser a boa moça, a poedeira, a que gera filhos e que não deve, tal como as andorinhas, correr às soltas pelo céu em busca de sua própria liberdade. Lourdes é ousada, foge às determinações da cartilha de mulher submissa, que se adequa ao modelo padrão esperado pela sociedade que não só a limita quanto a impede de galgar seus próprios passos. Ela quer jogar futebol

mesmo quando não há em sua cultura uma equipe feminina. Mesmo não sabendo como ela conseguiu entrar para um time masculino, a narrativa mostra a experiência dessa mulher negra, jogadora, que vai além do esperado: marca gols e encontra um ápice de glória e amargor.

O Águia dourada, equipe esportiva de que Maria de Lourdes consegue participar, tem jogadores que representam bem o estilo mais comum de masculinidade, na perspectiva de construção patriarcalmente difundida nas diversas culturas e sociedades, cuja condição de homem está quase sempre vinculada ao que Hooks (2019) escreve sobre um pai desportista, participante da Segunda Guerra Mundial:

Era um homem de uniforme, um homem com H, capaz de se defender. Desprezando seu único filho por ele não querer se tornar o tipo forte e prezando seu único filho por ele não querer se tornar o tipo forte e calado (meu irmão adorava falar, contar piadas, nos fazer rir), nosso pai fez com ele soubesse desde cedo que não era um filho para ele, porque filhos de verdade querem ser como seus pais. Sentindo-se inadequado, menos homem desde a infância, um garoto numa casa com seis irmãs, ele foi eternamente assombrado pela ideia de masculinidade patriarcal (HOOKS, 2019, p. 172).

Da glória, Lourdes usufruiu um título e do amargor ela sofreu pressões das mulheres, da torcida, do técnico da equipe, dos colegas do time, e outra vez a simbologia da águia e da galinha entra em contraste para representar que a mulher é o ser social fadado ao silêncio, porque simbolicamente e culturalmente ela é “uma águia numa capoeira de galinhas macho”. O treinador da equipe adversária se sentiu ultrajado por ter posto em campo os seus melhores homens, que foram derrotados pela águia em meio a uma equipe cacarejante.

Os homens negros que compõem o time não diferem do modelo de homem branco no quesito machismo, embora ao serem colocados em uma disputa com um time composto por homens brancos, por exemplo, mesmo representando o tipo forte e atlético, os negros sofreriam racismo devido à sua estética. O modelo eurocêntrico de homem branco, no entanto, gera uma ideia um tanto distinta, sobre como a masculinidade negra se constitui no esporte e em diversos segmentos, como ocorre em relação à cultura, à literatura, à educação, à produção acadêmica, conforme se observa nas palavras de Hooks (2019, p. 173-174):

Quando deixei nossa comunidade segregada no sul e fui para uma universidade predominantemente branca, os professores e estudantes que conheci não sabiam nada sobre a vida dos homens negros. Aprendendo sobre o mito do matriarcado e a ideia de que, para a cultura branca, os homens negros eram emasculados, fiquei chocada. Essas teorias não falavam do mundo que eu conhecia intimamente, não abordavam a complexidade dos papéis de gênero que eram tão familiares para mim. Muitas das obras acadêmicas sobre masculinidade negra que eram apresentadas na sala de aula se baseavam em material reunido em estudos sobre a vida dos negros nas cidades. Esses livros transmitiam a mensagem de que a masculinidade negra era homogênea. Sugeriam que todos os homens negros eram atormentados por sua inabilidade de realizar o ideal falocêntrico masculino do modo como foi articulado pelo patriarcado supremacista branco capitalista.

Tal reflexão indica a necessidade de uma mudança na compreensão de como vemos o homem negro no chamado novo mundo, este que está para além da colonização e que por sua vez, desfez qualquer ideal compartilhado de identidade negra (HOOKS, 2019).

Ainda que se reconheça a ocorrência do machismo na questão do futebol, há que se destacar a variação de conceitos de mulher e de homem negro, que contrasta com a forma de como se vê a mulher e o homem branco. Ambos os homens costumam refletir a característica do machismo, enquanto ambas as mulheres são reféns de uma resignação forçada por inúmeros fatores.

Mutola é uma mulher negra, cuja feminilidade é questionada por outras mulheres também negras, mas que quando comparado ao que as mulheres brancas costumam ouvir, torna-se menos agressivo, porque a própria estética é diferente: o cabelo, a cor da pele, os traços de todo o corpo. Chiziane tece as questões da mulher negra em suas representações diversas e nos chama atenção para o entrelaçamento entre o real e o imaginado, marcando assim sua função social como escritora, o que nos faz recorrer a Candido (2006, p. 10) sobre a ligação entre as condições sociais e as obras, “procurando relacionar a sua posição com a natureza da sua produção e ambas com a organização da sociedade”.

Diante do cenário contemporâneo, seja na literatura de ficção ou na produção de saberes reais e que busque a inserção de todos de forma igualitária no esporte, na ciência, na cultura ou qualquer área do conhecimento, será necessário entender como se dá o processo de descolonização, porque o novo mundo precisa de uma estética e ética que superem os longos anos de submissão de negras e negros colonizados de todas as maneiras imagináveis – na produção cultural, na escrita, na linguagem, e também nos padrões de beleza feminina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de abarcar o universo de teorias coerentes para a melhoria do cenário em transformação que requer a adoção de políticas de ações afirmativas que garantam acolhimento, efetividade de direitos urgentes de negros e negras marginalizados secularmente, este artigo pretendeu minimamente vislumbrar questões reais a partir da abordagem da crítica literária nos moldes sugeridos por Candido (2006), suscitadas pelo conto Mutola, de Paulina Chiziane, escritora negra, moçambicana, cujos textos costumam representar com fidelidade e “escrevivência”, termo cunhado por Conceição Evaristo (2020, p. 29) “como um fenômeno diaspórico e universal”, uma classe marcada por inúmeros preconceitos.

Ao apresentar brevemente a discussão sobre o que permeia a definição de gênero, tentou-se alertar para o fato de o eurocentrismo ter sido e ainda ser definidor nas questões feministas que

apontam o lugar inferiorizado atribuído à mulher na vida social, na política e na cultura de modo geral, embora esta realidade esteja mudando, e o quanto isto direciona a visão que adotamos sobre o papel social de homens e mulheres.

O fato de trazer à tona as questões coloniais e decoloniais nos faz refletir também sobre como esta última prática intensifica as diferenças sociais entre homens e mulheres e o quanto isto impede o avanço na aceitação da equidade das raças e da importância de ações reparadoras para as vítimas de racismo, de violências diversas sofridas por homens e mulheres negras.

Ao considerar o contexto de uma mulher negra que enfrenta os desafios comuns ao gênero feminino ao tentar se encaixar em um campo esportivo de futebol predominantemente masculino, espera-se ter apresentado, ainda que de modo elementar, pequenos contextos que como este costumam marcar preconceitos e identificar práticas racistas e de segregação, além de uma crítica literária que se embasa tanto em elementos externos como internos e que se faz necessária pela singularidade da obra da citada autora moçambicana.

Para além, espera-se ter colaborado com o processo contínuo de reflexão sobre como a descolonização dos saberes pode se mostrar esclarecedora e capaz de projetar atos reparadores e realizáveis se transpostos o caráter idealizador da educação e aplicáveis sob a forma de lei. Pensemos nestas questões à luz da crítica literária e façamos todos nós participantes desse processo de construção de uma educação que nos liberte dos posicionamentos colonialistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**/ Judith P. Butler. Tradução, Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul, 2006. 9ª edição revista.

CHIZIANE, Paulina. **As andorinhas**. Belo Horizonte. Nandyala, 2013.

Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

LUGONES, Maria. **Colonialidade e gênero**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar, 2020.

OYĒWŪMÍ, Oyèrónkẹ. **Conceituando gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar, 2020.

SOBRE OS ORGANIZADORES/AUTORES

MARIA DO SOCORRO PINHEIRO

Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (Uece), especialista em Metodologia do Ensino Fundamental e Médio pela Universidade Estadual do Vale do Acaraú (UVA), mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), doutora em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e pós-doutora em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (UFPB). Professora Adjunta da Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Iguatu (Fecli), da Uece, e docente permanente do Mestrado Interdisciplinar de História e Letras (MIHL) da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (Feclesc), da Uece.

NABUPOLASAR ALVES FEITOSA

Graduado em Letras pela Uece e em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Ceará (UFC), especialista em O Teatro Moderno em Língua Inglesa pela Uece e em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Africana de Língua Portuguesa pela Universidade Regional do Cariri (Urca), mestre em Filosofia pela Uece, doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pós-doutor em história pela UFC. Professor Adjunto da Fecli/Uece e docente permanente do MiHL (Feclesc/Uece).

AUTORES

BRUNO GONÇALVES FEITOSA

Mestrando em Letras e História pelo Mestrado Interdisciplinar de História e Letras (MiHL), da Faculdade de Educação Ciências e Letras do Sertão Central (Feclesc), da Universidade Estadual do Ceará (Uece); graduado em História pela Uece e graduado em Direito pela Universidade de Fortaleza (Unifor).

JOSÉ AMÉRICO RODRIGUES NETO

Formado em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (UECE); Especialista em Língua, Linguística e Literatura pela Faculdade do São Francisco da Paraíba (Fasp); Mestre em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB); professor efetivo da Secretaria de Educação do Estado do Ceará (SEDUC) e colunista do site Mais FM Iguatu.

ANDRÉ LUIZ PEREIRA DE LIMA

Mestrando em História e Letras pelo Mestrado Interdisciplinar de História e Letras (MiHL), da Faculdade de Educação Ciências e Letras do Sertão Central (Feclesc), da Universidade Estadual do Ceará (Uece); especialista em Docência do Ensino Superior, pela Universidade Cândido Mendes; graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, pelo Centro Universitário Estácio do Ceará.

JOSÉ DEOCLÉCIO MORAIS PEREIRA

Ex-mestrando em História e Letras pelo Mestrado Interdisciplinar de História e Letras (MiHL), da Faculdade de Educação Ciências e Letras do Sertão Central (Feclesc), da Universidade Estadual do Ceará (Uece); graduado em Letras pela Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (Fafidam/Uece).

JÉSSINA JUSSARA DE FREITAS FELIPE.

É aluna do Programa Mestrado Interdisciplinar História e Letras (MIHL), pela Universidade Estadual do Ceará (FECLESC/UECE) da turma de 2023.1. Possui graduação em Licenciatura em Letras/Português e Respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Ceará (UECE/FECLI). É também bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior (CAPES).

E-mail: jessina.jussara@aluno.uece.br.

JOSÉ CLEILSON DO CARMO SOUSA

Mestrando no programa de Mestrado Interdisciplinar em História e Letras, pertencente à Universidade Estadual do Ceará (MIHL/UECE). Atua como professor de Linguagens e Códigos da rede pública municipal de ensino de Quixeramobim-CE, pertencente à Secretaria de Educação, Ciências, Tecnologia e Inovação (SECTI) do referido município.

MARIA ALICE MATOS LEITÃO

Mestranda em História e Letras pelo programa MIHL/UECE. Graduada em Letras Inglês pela Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (FAFIDAM/UECE). E-mail: alice.leitao@aluno.uece.br

EVELLINE OLIVEIRA DE LUCENA

Aluna do Programa de pós-graduação Mestrado interdisciplinar em História e Letras (MIHL) da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC)/ Universidade Estadual do Ceará (UECE). Licenciada em Letras pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Iguatu (FECLI/UECE). Bacharela em Direito pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Especialista em Língua, Linguística e Literatura pela Faculdades Integradas de Patos (FIP), em Ciência da Educação e Docência do Ensino Superior pelo Centro Universitário Vale do Salgado (UNIVS), em Direito Administrativo e Gestão Pública pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Professora efetiva da rede estadual de ensino do Ceará e do Centro Universitário Vale o Salgado (UNIVS).

ANTONIA KEILA RODRIGUES VIEIRA

Mestre pelo Programa do Mestrado Acadêmico Interdisciplinar em História e Letras (MIHL) na Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC), *campus* da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Especialista em Estudos Literários pela UECE (2012). Especialista em Gestão e Coordenação Escolar pela Faculdade de Quixeramobim - UNIQ (2018). Graduada em Letras/Inglês pela Universidade Estadual do Ceará/FAFIDAM (2012). Graduada em Pedagogia pela Universidade Potiguar -UNP. E-mail: keilarodri@gmail.com

ISBN 978-655376356-2



9

786553

763562